

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa



**ESTUDIO DE LOS COMPORTAMIENTOS FEMENINOS
EN LAS NOVELAS DE MURIEL SPARK**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Ana Lucía Ortega Larrea

Bajo la dirección de la Doctora:

Isabel Durán Jiménez-Rico

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-1941-4

ANA LUCÍA ORTEGA LARREA

TESIS DOCTORAL

**ESTUDIO DE LOS
COMPORTAMIENTOS FEMENINOS
EN LAS NOVELAS DE
MURIEL SPARK**

DIRECTORA: Dra. Isabel Durán Giménez-Rico

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Departamento de Filología Inglesa

MADRID 2001

*A mi hermano Javier,
el gran impulsor de mi tesis*

Es preciso que dedique un especial agradecimiento:

- A mi Directora de Tesis, la Dra. Isabel Durán Giménez-Rico, de quien he aprendido tanto y espero seguir aprendiendo, por su dedicación y visión inteligente.
- Al British Council, por su generosidad en la beca que me permitió acceder al archivo personal de Muriel Spark en Scottish National Library.
- A Prof. Doris Sommer, de quien tuve el placer de ser Research Assistant en la Universidad de Harvard, por haberme abierto la mente a nuevas perspectivas de la literatura.
- A Prof. Alice Jardine, por sus clases interactivas en la Universidad de Harvard, llenas de tolerancia y originalidad, y por su respeto a la mujer.
- A la Dra. M^a Luz Suárez, quien me entusiasmó con el mundo de Dame Muriel Spark en sus cursos de doctorado.
- A mis padres y hermanos, por su estímulo cariñoso y su apoyo generosísimo e incondicional.
- A mi amiga Elena Vara, por su alentador buen humor.
- A Carolina Recio, colega de investigaciones y fiel amiga.

ÍNDICE

Introducción.....	1
NOTAS.....	7
I. LA ESCRITORA Y SU DISCURSO CREATIVO	
Capítulo 1: LA FORMACIÓN DE UNA ESCRITORA.....	9
1.1. Jugando a ser escritora.....	10
1.2. Ímpetu aventurero: primeros contactos con la locura...	14
1.3. Vivencias de guerra y de posguerra.....	23
1.4. Editora, publicista y poeta: desde la alucinación hasta la fama.....	28
NOTAS.....	45
Capítulo 2: EL LENGUAJE SPARKIANO: UNA RECONSTRUCCIÓN METAFICTIVA.....	50
2.1. El vehículo extrínseco al inconsciente.....	50
2.2. Muriel Spark y el lenguaje feminista.....	53
2.3. Spark, dueña de sus reconstrucciones.....	62
NOTAS.....	70
II. REVISIÓN CRÍTICA Y HERENCIA TEÓRICA	
Capítulo 3: EVOLUCIÓN DE LAS NOVELAS Y DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA.....	73
3.1. Un impacto “inclasificable” y provocador.....	74
3.2. Novelas de experimentación e iniciación como escritora.....	83
3.3. Novelas cortas.....	106
3.4. Novelas sobre la realidad social y autobiográficas.....	122
NOTAS.....	149

Capítulo 4: LOCURA, LITERATURA DE MUJER Y PSICOANÁLISIS.....	156
4.1. La mujer loca en Gran Bretaña.....	156
4.2. Justificación del enfoque psicoanalítico.....	173
4.3. Metaficción y sueños en el espíritu junguiano de Muriel Spark.....	187
NOTAS.....	194

III. COMPORTAMIENTOS DE PERSONAJES FEMENINOS

Capítulo 5: <i>THE COMFORTERS</i> : LA AUTOCONFIANZA FRENTE A LA CATEGORIZACIÓN SOCIAL.....	198
5.1. El fenómeno de lo numinoso.....	215
5.2. La conquista de la autoconfianza.....	220
5.3. ¿Quiénes deberían soportar la etiqueta de locura?.....	227
NOTAS.....	234

Capítulo 6: <i>THE PRIME OF MISS JEAN BRODIE</i> : EL LIDERAZGO PATOLÓGICO EN LAS ESTRUCTURAS MASCULINAS DE PODER.....	236
6.1. Emulación divina y embriaguez de poder.....	239
6.2. Características sectarias del “grupo de Miss Brodie”.....	254
6.3. El sometimiento patriarcal del fascismo.....	267
NOTAS.....	278

Capítulo 7: <i>THE DRIVER’S SEAT</i> : LA LOCURA ES LA ÚNICA SALIDA.....	280
7.1. El carácter enigmático del suicidio femenino.....	289
7.2. La respuesta de la literatura femenina.....	303
NOTAS.....	325

Capítulo 8: <i>THE HOTHOUSE BY THE EAST RIVER</i> : EL SUEÑO DE LA INVERSIÓN DE PODER.....	328
8.1. La figura masculina.....	331
8.2. El feminismo de la escritora.....	340
8.3. Soñando el purgatorio.....	348
NOTAS.....	365

CONCLUSIONES	367
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA DE/SOBRE MURIEL SPARK

A) FUENTES PRIMARIAS

A.1. Novelas de Muriel Spark.....378

A.2. Otros escritos de Muriel Spark.....379

B) FUENTES SECUNDARIAS

B.1. Entrevistas a Muriel Spark.....379

B.2. Recopilaciones, artículos
y libros críticos de su obra.....380

II. OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....384

INTRODUCCIÓN

En los libros de crítica literaria, tesis doctorales, ponencias, artículos –de revistas, periódicos y bases de datos de Internet–, que se han escrito sobre la obra literaria de Dame Muriel Spark¹, los temas más recurrentes son la ironía y sátira, comedia y tragedia, el concepto de verdad, fantasía y realidad, filosofía y religión, autobiografía y ficción. Sin embargo, por más que en todas sus novelas y relatos breves aparecen personajes con manifiestas perturbaciones mentales o cuya excentricidad limita las fronteras psicológicas de lo patológico, y a pesar de que detrás de la caracterización de los protagonistas se esconde una particular teoría de la psicología, del psicoanálisis, y del ser humano, el tema de la locura no ha superado la mera alusión.

En la historia de la literatura feminista, el recurrente tópico de la locura como “la única salida” con frecuencia aparecía motivado por la represión de la cultura patriarcal y el rol ineludiblemente asignado a la mujer. Por el contrario, el tema del “callejón sin salida” en las novelas de Muriel Spark adquiere nuevos matices más

sutiles que aún no han sido estudiados. Nuestro propósito es retomar este tema de la crítica literaria feminista desde su obra, concretamente desde las protagonistas de cuatro obras distintas que ocuparán sendos capítulos de este trabajo, con el fin de concretar los nuevos matices que la novelista aporta a la tradición de novelas escritas por mujeres.

Secundamos a la autora en su consideración de lo patológico como una mera etiquetación que responde más a motivos socioculturales, que al estado mental de sus personajes. Creemos que Spark diferencia entre el “enfermo mental” o el sufridor consciente de sus síntomas patológicos –síntomas de inadaptación cultural–, y el “loco” o el personaje que desconoce la realidad de su propia vida o la de los demás.

Para empezar, nos acercaremos a lo que juzgamos como la actitud filosófica más elemental que la escritora mantiene ante su vida: ella dirige su impulso vital y empirista hacia la recreación literaria de sus experiencias. Esto es, la novelista decide experimentar el contacto directo con las realidades más exóticas o extremadas, y saturar su vida con dichas vivencias, para adquirir una perspectiva innovadora de la realidad exterior y reconstruirla a

través de su ficción igualmente extrema. Entonces, observaremos que Spark no sólo se concibe a sí misma como señora de su vida: en contra de algunos formalistas y teóricos de la literatura, la novelista también se sabe dueña de su obra literaria².

A continuación, analizaremos el desarrollo literario de la autora que, como veremos en el capítulo tercero, está más en contacto con el tema de la locura humana de lo que cualquiera de las revisiones monográficas o críticas nos haya podido insinuar. De hecho, las tipologías de sus personajes nos demostrarán que las primeras críticas literarias y periodísticas distaban bastante de comprender la complejidad de sus propósitos. Seguidamente, repasaremos sucintamente ciertos aspectos de la historia de la locura femenina británica desde principios del s. XVIII, pues nos acomoda dentro de la tradición que nuestra novelista escocesa recoge en el tema que nos ocupa. Se debe tener en cuenta que, tanto la crítica literaria o periodística de sus novelas, como la herencia de la psiquiatría británica, constituyen el contexto cultural que razona la reacción deconstructiva de Spark.

Además, con frecuencia adoptaremos una crítica literaria psicoanalista en el comentario de las cuatro novelas. Para justificar

este enfoque, bastaría decir que Muriel Spark demuestra en todas sus novelas influencias freudianas, o que explícitamente, en su *Curriculum Vitae*, señala que mantenía conversaciones con la princesa de Grecia, Marie Bonaparte, sobre la crítica literaria psicoanalítica, y que le llevó una carta de ésta a Anna Freud en Londres³. No obstante, preferimos una justificación teórica que reúna diferentes explicaciones de distintos críticos sobre la relación entre psicoanálisis y literatura, ya que nos ayudarán a completar, en palabras de Freud, “el contenido latente” de la escritora en relación con su propia producción literaria en su totalidad, en su percepción de la locura en general, o en su actitud ante las patologías concretas de sus personajes.

Se debe añadir que, en cierta medida, la relación entre literatura y psicoanálisis da razón de la gran popularidad de las obras de Muriel Spark: ¿qué hay en sus novelas y relatos que merezca las alabanzas de tantos críticos literarios y periodistas, de numerosos premios y distinguidos honores concedidos a lo largo de su carrera literaria?. En el “El poeta y los sueños diurnos”, Freud nos contestaría que por medio de sus novelas, el inconsciente de la escritora comunica con el de los lectores, de modo que Spark

conseguiría una descarga emocional y liberación de las tensiones internas e inconscientes de sus lectores (1981: 1343-48). Sin embargo, para Jung, el inconsciente colectivo enviaría sus mensajes a través de las obras de la autora para restablecer el equilibrio del alma humana (1972: 84). Por eso, nos resume Isabel Paraíso que la crítica literaria psicoanalítica “es la explicación de obras literarias que se lleva a cabo desde los presupuestos psicoanalíticos y que busca primordialmente la revelación del inconsciente individual o del colectivo”(1995: 138).

Posteriormente, en el análisis de las cuatro novelas, alternaremos sucesivamente los métodos inductivo y deductivo. Es decir, por un lado, llegaremos desde las patologías concretas de las protagonistas a inducir las redefiniciones que, suponemos, Muriel Spark hace de la locura y de la psicología femenina; por otro lado, nos serviremos tanto de las reiteradas revelaciones que la misma escritora ha declarado en entrevistas y artículos publicados, en sus conversaciones y correspondencia pública, en sus estudios y reseñas, para ratificar la previa conclusión inductiva. Paralelo al análisis teórico de las patologías concretas que aparecen en las novelas de Spark, se verificará una comparación entre sus

personajes con las demencias de otros personajes en la literatura de mujeres, con el fin de mostrar la evolución de significación y connotación que han sufrido los diagnósticos estereotipados en la literatura femenina.

Todo ello nos conducirá a la principal hipótesis de este trabajo: justificaremos el propósito de la escritora como la recontextualización del concepto de la locura; es decir, razonaremos tanto su valoración del peso sociocultural en la diferenciación psicológica –y por tanto patológica– de los sexos, como su particular aportación crítica a estas suposiciones generalmente aceptadas. Finalmente, elucubraremos sobre el concepto de locura en la escritura sparkiana venidera, así como las terapias psicológicas que parece sugerir a la mujer contemporánea.

Notas

¹ En 1993, Muriel Spark fue nombrada “Dama del Imperio Británico”, no obstante, a partir de ahora, y por tratarse éste de un estudio literario sobre la escritora y no sobre la mujer, omitiremos su título cuando nos refiramos a ella.

² Cf. p. 53-57. Veremos que diversos formalismos entre 1915 y 1975, Roland Barthes, Julia Kristeva, Toril Moi y Nelly Furman niegan la posibilidad de que el autor sea capaz de reproducir significados con sus escritos, privando así al texto de un único genio creador.

³ Spark, Muriel, *Curriculum Vitae* (1993: 138-9). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto, con las siglas CV, seguidas del número de página entre paréntesis.

I. LA ESCRITORA Y SU DISCURSO CREATIVO

CAPÍTULO 1:
LA FORMACIÓN DE UNA ESCRITORA

I learned to keep in mind –in the front of my mind– the essentials of our human destiny, our responsibilities, and to put in a peripheral place the personal sorrows, frights and horrors that came my way. I knew my troubles to be temporary if I decided so.

MURIEL SPARK (CV, 119)

Al final de su autobiografía, *Curriculum Vitae*, Muriel Spark lanza un reproche contra tantos escritores, profesores y periodistas que han escrito falacias sobre su vida, especialmente contra aquellos que se han basado en la desafortunada biografía de Derek Stanford¹. De hecho, en la extensísima revisión crítica sobre sus obras, que más tarde resumiremos², siempre se incluyen referencias biográficas, y en algunas ocasiones citas del libro de Derek Stanford. Por este motivo, en nuestra aproximación a su carrera profesional y a su vida, nos restringiremos a su autobiografía como fuente básica, y únicamente aludiremos a los argumentos de los críticos en la medida en que corroboren su narración o nuestra interpretación de la misma.

Recorreremos su infancia, juventud y el inicio de su madurez hasta su entrada en el mundo de la fama, para observar que parece una vida inevitablemente encauzada hacia su vocación literaria. Precisamente esta inclinación dotará de sentido y explotará metafictivamente las situaciones más extremas –tanto físicas como psíquicas– que integran sus vivencias.

1.1. Jugando a ser escritora

Cuando era niña, Muriel Camberg componía apasionadas cartas de amor que firmaba con nombres masculinos y que luego escondía por la casa con la intención de dar un buen susto a su madre. Este gesto loco y fantasioso ya anunciaba la ingeniosa personalidad que caracterizaría a su literatura posterior.

ISABEL DURÁN (1999: 12)

Muriel Sarah Camberg nació en Edimburgo, en 1918, y al igual que uno de los personajes de sus novelas, su destino de escritora parece estar garantizado desde su nacimiento escocés. O quizás, moldeó ella su propia suerte, guardando vivo en su memoria

cada pequeño detalle de sus vivencias desde que era una niña para su futuro literario, como si fueran las piezas de un puzzle que al final adquirirán sentido³.

Su padre era un ingeniero judío cuya familia se asentó en Escocia. Su madre, de Hertfordshire, pertenecía, en cambio, a la iglesia anglicana. Entre todos los múltiples parientes, vecinos y amigos que recuerda de su niñez, su querida abuela materna, Adelaida Uezzell, ocupa un lugar central en su memoria. Coincidentemente, también ella tenía un padre judío y una madre cristiana pero, sobre todo, Muriel Spark la recuerda por los ajeteos en su propia tienda de Watford, sus desfiles en las manifestaciones feministas para pedir el voto de la mujer, su ingenio y aguda personalidad, su humor burlón siempre dispuesta a hacerla reír y por sus sentencias tajantes. Nuestra autora escribió varios recuerdos sobre su fogosa abuela y el abuelo, quince años menor que ella, en el relato “The Gentile Jewesses” (1994: 308-315)⁴.

Desde los doce años, Muriel Camberg asistió gustosamente a su abuela enferma, que guardó cama hasta el día de su muerte. Cuidando y preocupándose de ella, experimentó a una muy pronta edad la vulnerabilidad de la tercera edad, y adquirió unas vivencias

que después moldearía en su novela sobre ancianos, *Memento Mori*. También aprovechó esas noches de desvelo en las que la cuidaba para escribir su “juvenilia”, esto es, los primeros cuadernos en los que incluiría sus primeros relatos, como “The Black Star”, o sus primeros poemas como “The Gallop”; poemas que estaban claramente influidos por el lirismo y el ritmo repetitivo de las “baladas fronterizas” escocesas que Muriel Spark leía con asiduidad⁵.

Su colegio en Edimburgo, James Gillespie’s Girls’ School, significó una definitiva educación en el moralismo presbiteriano. Ella misma reconoce en “My Conversion”, que el resultado fue: “una atmósfera muy peculiar que es difícil de situar”⁶ (1961b: 58). Esta particular herencia judeo-escocesa de fuertes sentimientos religiosos da razón de las principales preocupaciones de sus novelas: el comportamiento arbitrario frente a la inevitable causalidad, las apariencias frente a la realidad, la responsabilidad moral determinista frente a la insensatez de la demencia, la sociedad frente a la naturaleza humana, ... todos estos temas, como anotaremos a lo largo de este trabajo, se envuelven en una atmósfera gótica sobrenatural.

Dedica el capítulo segundo de su autobiografía a la influencia indeleble que ejerció sobre ella el colegio y principalmente la profesora Christina Kay, portadora de las semillas de su famoso personaje, Miss Brodie. La señorita Kay les explicó el simbolismo del Antiguo y Nuevo Testamento, y le alentó en sus lecturas: poetas de los siglos XIX y XX, las narrativas de Masfield, *Jane Eyre* y *The Mill on the Floss*. El colegio fue el primer lugar donde ella se sintió comprendida, “era la soñadora y la poeta de la escuela” y, sin embargo, confiesa que Edimburgo “me educó para las condiciones del exilio; y ¿qué he estado haciendo desde entonces sino ir de un exilio a otro? Ha dejado de ser un destino, ha pasado a ser una vocación” (Miller, 1970: 151).

Ciertamente, el Edimburgo de los años treinta carecía de oportunidades para una escritora en potencia. Spark necesitaba recorrer mundo, precisamente para describirlo por entero en sus novelas. No obstante, el exilio constante no fue sólo motivado por su espíritu aventurero sino que, como mostraremos paulatinamente, otras causas la encauzaron hacia una vida al estilo nómada: la guerra, la búsqueda de las raíces de su identidad, la necesidad del anonimato y la evasión de la estresante ciudad.

1.2. Ímpetu aventurero: primeros contactos con la locura

But whatever happened, I knew I would survive it. I knew, above all, that I'd go on working. Surviving meant being born over and over. It wasn't easy, and it was always painful. But there wasn't any other choice except death.

ERICA JONG (1993: 339)

Sus padres no pudieron permitirse costearle los estudios universitarios, así que ella decidió matricularse en un curso de escritura precisa en Heriott-Watt College, donde el estilo lacónico de sus novelas comenzó a formarse, pues se aficionó al lenguaje económico tan exacto y escueto con el que, en el futuro, novelará todo tipo de aventuras exóticas y seductoras (en Sudáfrica, islas desiertas, los servicios de espionaje, la vida de los famosos...). “Me encantó la prosa económica, y siempre intentaba encontrar la forma más breve de expresar un significado” (CV, 102). Algunos años más tarde, leerá ávidamente y admirará el estilo de Proust, pero no obstante, siempre suprimiría las digresiones proustianas que encontraba en sus escritos, “para conseguir la prosa más aguda con el mínimo posible de palabras” (Spark, 1961: 69). Además, nos apunta Peter Kemp, esta preocupación por el estilo conciso y el

conocimiento nítido de las expresiones de la gente se derivan también de la influencia decisiva del parodista Max Beerbohm⁷, a quien Muriel Spark leyó detenidamente. La escritora reproduce su actitud distante y paródica, su prosa invariablemente formal y terriblemente concisa (1974: 10). Así, sus novelas se llenan de sucintas pinceladas satíricas que perfilan agudamente a sus personajes.

Una vez dominado el lenguaje administrativo, consiguió un trabajo en una de las oficinas de William Small & Sons, una tienda de ropa exclusivamente para mujeres. Se dedicó a escribir y copiar cartas, aprendió contabilidad, ayudó al empleado a escoger las muestras de telas para sus propias camisas y, sobre todo, aprendió los modales y el *glamour* de un establecimiento extremadamente elegante, donde abundaban graciosas reverencias y eufemismos o refinamientos para tratar a los clientes. Se divertía tanto empapándose de aquella atmósfera de lujo y superficialidad, que aún hoy cree que sus facultades para la observación de personajes se afilaron en aquel entorno. Es una atmósfera que reproduce en *The Hothouse by the East River, Reality and Dreams*, y según nos

apunta Bryan Cheyette, será el motivo de sátira de su próxima novela aún inacabada, *The Finishing School* (2000: 126).

Combinaba su trabajo en esta tienda de lujo con las lecturas de las primeras ediciones inglesas de los Penguin de bolsillo. La primera tirada de reediciones fue la de *Ariel*, una traducción del romance francés sobre la vida de Mary Shelley, la cual despertó en nuestra escritora un fuerte interés por las biografías de los escritores del siglo XIX, y la motivó dieciséis años más tarde, a escribir su propia biografía crítica de dicha escritora, titulada *Child of Light*. Muriel Camberg, su nombre en aquel tiempo, también consiguió las publicaciones sucesivas de la lista de Penguin en cuanto salían a la luz: *A Farewell to Arms* de Ernest Hemingway, *Poet's Pub* de Eric Linklater, o las reimpresiones de las novelas de Agatha Christie y las de Dorothy Sayers. Pero una tienda elegante y las ediciones de Penguin no eran suficientes para satisfacer sus expectativas —“la vida en nuestra parte de Edimburgo había cambiado muy poco durante los años treinta” (CV, 103)—, y se sentía llamada hacia la aventura en otras ciudades y hacia otras aficiones. A todas luces, su deseo de vivir primero “ahí afuera, en el mundo” para poder escribir sobre la experiencia adquirida, era muy lógico. Sin embargo,

creemos que la necesidad de aventura de nuestra escritora, va más allá de la mera racionalidad o ímpetu jovial por lo desconocido, ya que su ansia por una vida llena de emociones fuertes la impulsa a situarse al límite de la supervivencia y a correr riesgos innecesarios con una actitud temeraria que socialmente es incluso considerada como patológica. En cualquier caso, la búsqueda de tal intensidad vital contrasta, paradójicamente, con la sensibilidad finísima con la que reconstruye experiencias extraordinarias. De modo que, cuando Spark narra experiencias límites, éstas no sólo reflejan toda su intensidad, sino que además adquieren una ambigüedad sugerente tan propia y característica de sus ficciones.

Por un lado, anhelaba abandonar Edimburgo y ver el mundo, por otro lado, la mayoría de sus amigas se estaban casando o comprometiendo. Entonces, apareció Sydney Oswald Spark, un chico más interesante que sus anteriores novios porque era trece años mayor que ella. Éste le propuso un matrimonio en el que ella tuviera total libertad para escribir y estuviera dispensada de las labores del hogar. Así que, en 1937 se comprometieron, y poco después Muriel Camberg le siguió al sur de Rodesia, donde él había obtenido su primer trabajo como profesor durante tres años.

Suponemos que la presión de un contexto tan limitante y determinista le hizo sentir que su matrimonio en Africa constituía, en vez de una libre opción, la única salida a una sociedad alienante y falta de posibilidades. Aunque por otro lado, ella fue la que tomó la decisión de casarse, a pesar de que todos sus allegados predecían un futuro nefasto en aquella relación. Es decir, nos parece que la escritora sufre en su propia vida la angustia del misterio teológico que sus personajes ratifican en la ficción: la compatibilidad entre la libertad humana y el destino personal fuera de la percepción temporal⁸. De cualquier modo, era el inicio del anhelado exilio hacia un mundo de vivencias insólitas, las cuales desarrollaron su capacidad creativa para imaginar personajes en situaciones extremas, y para sugerir desde posiciones liminares un nuevo realismo. Así, afirma Judy Little:

The persistent theme in Spark's work is the necessity of the liminal action –of growth, initiation –often in the early novels imaged by conversion–, or social change – usually implied by the liminal mockeries of inversion and outrageous festivity– (1983: 102).

Debido al desasosiego de su marido en su vida profesional, los trasladados de una ciudad a otra eran constantes. Y sin embargo, Spark consideró esta inestabilidad como otra ventaja, puesto que le

brindaba la oportunidad de conocer el continente africano más profundamente. Los problemas mentales de su marido, desconocidos para los Camberg cuando su hija se comprometió, no tardaron en hacerse manifiestos. Para empezar, la idea de que su esposa esperara un hijo le hacía sentirse extremadamente inestable y le sugirió encarecidamente que abortara. Posteriormente, cuando Robin nació en Julio de 1938, comenzó a sufrir serias alteraciones nerviosas. Después de dos años de estancia en África, Sydney Oswald Spark se convirtió en el aterrador prototipo de hombre violento, hasta el punto de que cuando Nita McEwen, amiga de Muriel desde el colegio, fue asesinada de un disparo por su marido, nuestra escritora temía que Sydney le hiciera algo parecido. Esta situación estaba agravada por el hecho de que ella y su amiga habían sido siempre tan parecidas físicamente que eran con frecuencia confundidas. Nuevamente, Spark orientó su shock hacia uno de sus relatos titulado “Bang-bang You’re Dead” (1994: 58-85), en el que probablemente utilizó la personalidad violenta de su marido para pintar al asesino de la historia. Sea como fuere, la autobiografía nos muestra el primer contacto directo no sólo con la locura de su esposo, sino con la atmósfera crispada de Rodesia: la

agitación colonial se traducían en la demencia de una sociedad regida por la ley del más fuerte, en donde los asesinatos –especialmente de mujeres de cualquier raza a manos de sus maridos, o de negros a manos de los blancos–, se sucedían de forma regular.

Por supuesto, la idea de separarse de Sydney le rondaba la cabeza, pero estalló la segunda guerra mundial y a los civiles se les prohibió salir de Rodesia. Así que, en cuanto éste se alistó en el ejército, Muriel Spark se aferró a la oportunidad de abandonarlo. Decidió trabajar como secretaria en Bulawayo para mantener a su bebé, mientras su marido era ingresado durante varios años en un hospital psiquiátrico. Después de la guerra, seguiría recibiendo tratamiento en un hospital de Edimburgo, con una sucesión interminable de curas psíquicas.

“Los problemas se pueden convertir en ventajas si les das la vuelta” (CV, 130). Con esta filosofía de vida tan optimista, siempre se las arregló para explotar cualquier aspecto positivo que ninguna otra persona hubiera apreciado en circunstancias tan difíciles. Así pues, conservó el apellido de su ex-marido tras el divorcio, porque le parecía más atractivo para su carrera literaria, y decidió comenzar una vida nueva.

Como su contemporánea y compatriota Doris Lessing⁹, estaba dispuesta a absorber tanta experiencia como le fuera posible de los distintos aspectos de la sociedad colonial africana, y así lo hizo. Su primer relato, “The Curtain Blown by the Breeze” (1994: 23-37), versa sobre los crímenes racistas que se vio obligada a tolerar. Más tarde, el paisaje de las cataratas Victoria le provocó una impresión tan profunda que lo consideró como el “símbolo de su fuerza espiritual para soportar los años difíciles que iban a venir” (CV, 128). Esta misma sensación fue la que algo más tarde, cuando estaba trabajando en Londres, le llevó a escribir otro relato, “The Seraph and the Zambesi” (1994: 86-93) –ganador de un premio auspiciado por *The Observer* en 1951–, en el que recogía múltiples recuerdos como: “the dense vegetation of the Rain Forest”, “the thunder of the Falls”, “that frail rain after the heat” y “the cliff’s edge”. Incluso, mucho después, en 1988, *A Far Cry from Kensington* también relata sus vivas sensaciones sobre el profundo silencio de las cataratas africanas.

Otro de los relatos que recoge los problemas de los colonos en África fue “The Portobello Road” (1994: 1-22). Esta vez, Muriel Spark se centra por un lado, en la violencia masculina a la que se

había acostumbrado y, por otro, en la dificultad de los matrimonios mixtos. Las mujeres de color o mestizas eran fácilmente olvidadas cuando los hombres blancos regresaban a Europa, ya que no eran aceptadas por la sociedad blanca. La discriminación racista, en este caso rayando con el surrealismo, es también el motivo de su historia “The Panbroker’s Wife” (1994: 115-126). La tienda de la historia, como cualquier lugar público de Ciudad del Cabo, está dividida en tres secciones, separando los clientes blancos de los negros, y éstos a su vez de los de color, es decir, indios, malasio o mestizo. No es de extrañar, entonces, que las propietarias del citado establecimiento vivan en un mundo propio, incapaces de sentir compasión o de ver el mundo real a su alrededor.

En resumen, aquellos seis años en África¹⁰ vincularon a Spark con la ceguera del racismo, la violencia de la colonización, la xenofobia hitleriana, ... y se enfrentó a esta atmósfera de crispación con el agravante de un marido que sufría desórdenes nerviosos, y un hijo recién nacido a quien debía sacar adelante en solitario. Fueron sin duda, seis años que la fortalecieron y prepararon para afrontar las penurias de la guerra y la posguerra.

1.3. Vivencias de guerra y de postguerra

The streets of the cities were lined with buildings in bad repair or in no repair at all, bomb-sites piled with stony rubble, houses like giant teeth in which decay had drilled out, leaving only the cavity. Some bomb-ripped buildings looked like the ruins of ancient castles [...] There was absolutely no point in feeling depressed about the scene, it would have been like feeling depressed about the Grand Canyon or some event of the earth outside everybody's scope.

MURIEL SPARK¹¹

En contraste con la ficticia superioridad y seguridad de los colonos, Muriel Spark necesitaba la realidad de su país más que nada en el mundo, incluso si esto significaba lanzarse hacia los bombardeos nocturnos, incendios, o apagones. De modo que en Febrero de 1944, aprovechó la primera oportunidad que tuvo de volver a Inglaterra, a pesar de que se embarcaba en un viaje de alto riesgo en un barco de la armada, que tuvo que zigzaguear para evitar la flota alemana. Tan pronto como llegó a Inglaterra, decidió asentarse en Londres, para poder vivir la crudeza bélica hasta sus últimas consecuencias. Helena Club fue su residencia, un lugar elegante y económico, con un gran cuarto de estar, una amplia terraza, un gran auditorio, doncellas para la limpieza y pensión

completa. A pesar de la guerra, esta residencia para mujeres jóvenes supuso una experiencia llena de diversión, que reflejaría en su novela *The Girls of Slender Means*, en la que convierte en ficción las aventuras de las chicas del “May of Teck Club”.

Sus lecturas en África se habían visto reducidas a lo poco que pudo encontrar allí –leía la Biblia asiduamente y avivó su interés por T. S. Eliot e Ivy Compton-Burnett–, por ello, en cuanto llegó a Londres, se registró en la biblioteca pública de Kensington, para poder leer sin restricciones. Uno de estos libros, *Elders and Betters* de Ivy Compton-Burnett, le abrió las puertas a un trabajo extremadamente atractivo para una futura novelista. El destino quiso que la administradora de reclutamiento del “Local Employment Bureau” se fijara en el libro, uno de sus favoritos que siempre había leído con gran entusiasmo. Así que, después de una conversación sobre Ivy Compton-Burnett en la oficina de empleo, le dieron un trabajo secreto en la “Foreign Office”. Allí se familiarizó con la antipropaganda que minaba la moral del enemigo, la amistad con los prisioneros, los cuarteles y árboles con micrófonos escondidos, los teléfonos ruidosos que daban información secreta, y con las voces reconocibles y localizables en

las transmisiones de la radio. Muriel Spark continuó ganando experiencia con el fin de escribir y devolver esa vivencia en cuanto tuviera oportunidad. Así, dos de sus novelas, *The Abbess of the Crew* y *The Hothouse by the East River*, están llenas de los conocimientos adquiridos en su labor propagandística de presentar los hechos ficticios como realidades y viceversa.

Aunque *Curriculum Vitae* no se detiene en ello, no hace falta mucha imaginación para darse cuenta de la tragedia y severidad del mundo londinense durante y después de la guerra. Una situación de tensión prolongada que llevaría a muchos civiles a la desesperación, depresión, o hasta la paranoia, como vemos en el personaje de la mujer polaca exiliada de *A Far Cry from Kensington*. Por otra parte, la presión del combate sobre los soldados, fue, con toda seguridad, el detonante que terminó definitivamente con la estabilidad psicológica de su ex-marido. Si, como veremos más adelante¹², la primera guerra mundial fue la causa de las frecuentes “neurosis de guerra”, la segunda guerra mundial supuso no menos trastornos psicológicos. La única diferencia entre los pacientes psiquiátricos de ambos conflictos, nos explica Showalter en *Hystories*, es que mientras que a los primeros se les achacaba falta de virilidad y

cobardía porque traicionaban el coraje luchador –“propio de la naturaleza masculina”–, a los segundos se les intenta erigir como héroes que sacrificaban su equilibrio mental por patriotismo (1997: 75).

Mientras Mrs Spark trabajaba en la Foreign Office, sus padres cuidaban de su hijo Robin en Edimburgo. Durante la contienda, los Camberg habían acogido a una niña refugiada de Alemania que regresó con sus parientes después del conflicto. Así pues, el pequeño ocupó aquel vacío y llenó de sentido la vida de sus abuelos. El pequeño se asentó en Edimburgo, donde fue al colegio y vivió feliz con sus abuelos; y puesto que allí no había apenas posibilidades para que una escritora se ganara la vida, Muriel Spark tuvo que continuar su trabajo en Londres, visitando a su hijo cuando podía. Los viajes en tren de aquella época suponían quince horas o más de pié, pues los asientos eran para las tropas. En uno de sus viajes, Mrs Spark entabló amistad con una *au pair* que insistió en que pasara la noche en casa de sus empleados, en lugar de quedarse en la estación de Londres hasta que amaneciera. Por casualidad o por destino, aquella casa pertenecía a un poeta famoso, Louis MacNeice, cuyo trabajo siempre había admirado la escritora. El

efecto de este incidente fue tan profundo que marcó a Spark como futura escritora, y la incitó a rechazar cualquier posibilidad en su vida que no fuera la de seguir su vocación profesional, “llegué a esta determinación, y me llené de un sentimiento de libertad y dedicación completa que nunca me ha abandonado”(1968: 50).

Años más tarde, esta coincidencia de decisiva importancia para Spark fue convertida en ficción en su historia titulada “The House of the Famous Poet”(1994: 210-218). En el relato surrealista, los personajes compran y venden ideas abstractas (muerte, funeral), como si con ello pudieran evitar el sufrimiento de tales ideas en la vida real. Sin embargo, cuando los protagonistas –el poeta y la *au pair*– compran la idea de funeral, no logran hacerse inmunes a las desdichas de la guerra escondiéndose en un mundo imaginario, sino que consiguen el efecto contrario y se ven enfrentados a la muerte real. Por medio de este relato, la autora critica la cobardía de una sociedad que prefiere vivir en un mundo de ilusiones sin hacer frente a la cruda realidad. Claramente, la novelista aboga por afrontar la realidad sin máscaras, como el único modo de esquivar la locura y aprender a asumir la vida, incluso si ésta incluye la barbarie de la guerra o la posguerra. El reconocimiento de la cruda

realidad sin tapujos y la aceptación de las cualidades y limitaciones humanas son actitudes que, en realidad, proceden de un esencialismo católico. Esto es, si para Spark, la ficción es una “mentira de la que emerge un tipo de verdad”, la realidad exterior es parte de la verdad misma, de modo que el afán de reconstrucción literaria proviene de dicho esencialismo. Así, como veremos, las heroínas que encarnan a Spark buscan la integridad en tanto que veracidad consigo mismas, hasta el punto que dicha integridad constituye el sentido de sus vidas, el motor de su locura o sensatez mental¹³.

1.4. Editora, publicista y poeta: desde la alucinación hasta la fama

And I was, as usual, Mrs Hawkins, general do-all, proof-reader, literary adviser and secretarial stand-in.

MURIEL SPARK¹⁴

Un año después de la guerra, Spark consigue su primer trabajo literario en *Argentor*, una revista sobre el comercio y la historia de las joyas y los metales preciosos, trabajo que le enseña no sólo la labor de corrección o comprobación editorial, sino todo lo que hay que saber sobre artesanía refinada.

A los veintinueve años, aumentó su salario ligeramente cuando aceptó un nuevo trabajo como secretaria general de la “Poetry Society”, y más tarde como editora de la revista publicada por esta Sociedad, *Poetry Review*. En su nuevo puesto hizo algunos amigos que conservaría el resto de su vida, pero también tuvo que hacer frente a numerosas situaciones desagradables. La razón fundamental fue que la mayoría de los miembros de la Sociedad estaban en contra de la perspectiva innovadora de Muriel Spark, obstinada en publicar poesía de los que entonces eran considerados “poetas modernos”, tales como Eliot, Pound o Auden. También tuvo que enfrentarse a aquellos colaboradores que pagaban para que sus escritos de baja calidad se publicaran, o incluso a un antiguo miembro de la Sociedad que le escribió terriblemente contrariado porque su nombre no aparecía en la portada principal, sino en la lista de los colaboradores. Otro desagradable incidente fue la carta

anónima dirigida a la esposa del presidente que relacionaba amorosamente a Muriel Spark con su esposo. Evidentemente, había una clara campaña de acoso contra una mujer en el poder, donde personas resentidas sin autoridad estaban dando órdenes, o maliciosamente demandando información sobre la vida privada de la editora. De este modo, empezó a sentir que ningún trabajo merecía sufrir aquella atmósfera tan hostil, y en 1949 resolvió astutamente ser despedida en lugar de dimitir, para así obtener tres meses más de salario. Esto originó que muchos otros empleados dimitieran en su favor, y la prensa más destacada se llenó de críticas desfavorables contra la “Poetry Society”. Como siempre, Muriel Spark tornó estas ordalías en su propio favor, novelizando sus múltiples experiencias de esta Sociedad en otro libro, *Loitering with Intent*.

Con la ayuda de algunos amigos y poetas separatistas, fundó una nueva revista, *Forum*, y consiguió un nuevo trabajo en *European Affairs*, una publicación sobre la Europa del Este y sus exiliados. Aunque el escandaloso abandono de la “Poetry Society” le había garantizado un reputado prestigio como editora, Muriel Spark ambicionaba a toda costa el mismo crédito profesional para el

mayor imperativo de su vida: la vocación literaria. En 1950, aparecieron sus primeras publicaciones críticas, junto a Derek Stanford con formato de libro. Primero, editaron un volumen de ensayos sobre Wordsworth, para celebrar el centenario de su muerte, *Tribute to Wordsworth* (1950). Posteriormente, el siguiente libro de ensayos se centró en Emily Brontë, y más tarde, editaron una selección de las cartas de Mary Shelley (1951). Al estudio literario sobre Mary Shelley, *Child of Light* (1951), le siguió el primer poemario, *The Fanfarlo and Other Verse* (1952). Con todo, no logró publicarlo hasta que una buena amiga, Erica Marx, corrió con los gastos de la edición un año más tarde, estimulándola notablemente, pues esta recopilación supuso la publicación más significativa de aquella etapa de su vida.

Desde 1950, la incipiente poesía lírica de la primera recopilación de Muriel Spark ya estaba evolucionando hacia el verso narrativo. Entusiasmada con las historias en verso de John Masefield, *Reynard the Fox* y *Dauber*, empezó a escribir un estudio sobre la producción de este poeta. En la revisión más reciente de este libro, *John Masefield* (1953), Muriel Spark incluye una introducción que relata una portentosa conversación con el poeta.

Fue en esta ocasión cuando la joven escritora escuchó aquella frase que guiaría enteramente su carrera literaria: “Toda experiencia es positiva para un artista” (CV, 183-4). Así se explica que tanto los relatos como las novelas de Spark estén colmadas de elementos autobiográficos. Entre otros tantos ejemplos valga destacar que su siguiente puesto como secretaria en Falcon Press también sería trasladado a la novela *A Far Cry from Kensington*, donde, como en la empresa editorial original, el hijo del dueño es un falsificador y un derrochador.

En 1953, Muriel Spark forjó una buena amistad con un sacerdote católico, Father Philip Caraman, quien le introdujo en los escritos del Cardenal Newman. Otra vez con Derek Stanford, publicó una selección de las cartas del Cardenal. Stanford se encargó de las epístolas del periodo anglicano, mientras que Muriel Spark se dedicó a seleccionar las posteriores a su conversión al catolicismo. Los escritos de Newman ejercieron una influencia tan decisiva en la vida de Spark que, al igual que Newman, se convirtió al catolicismo tras abandonar la iglesia anglicana.

Su siguiente foco de interés fue el libro de Job de la Biblia porque se centraba en un tema que llegó a ser obsesivo para la

escritora: la inevitabilidad del sufrimiento. La historia de la Biblia se centra en un personaje que, crispado por terribles calamidades, se encuentra al borde de la desesperación o desconfianza en Dios. Spark traslada este relato a su propia vida para arremeter contra los críticos y periodistas que malinterpretan su obra literaria, y llega a la conclusión de que los tres amigos “consoladores” de Job son equivalentes a los entrevistadores contemporáneos, “como los preguntones actuales que vienen para entrevistar y burlarse de la víctima por turnos” (CV, 203). Y si para Spark, los tres supuestos “consoladores” de Job no eran personajes distintos, sino una sola entidad destructora y dañina, también todos los críticos constituyen un único mal inevitable contra su persona. Esta teoría del mal tan particular dio lugar muchos años más tarde, a su libro *The Only Problem*, y también al título de la primera novela, *The Comforters*. En realidad, su explicación teológica del sentido del mal, o del dolor, o de la locura en el mundo, está inmersa en cada una de sus narraciones, como demostraremos más adelante¹⁵. Adelantaremos que Spark explota metafictivamente su experiencia laboral por las diferentes editoriales, asociaciones o revistas, pero sin comprometerse con sus principios teológicos, sino que abrirá

desconcertantes finales que mueven incluso al lector asiduo de Spark, a reflexiones cuajadas de interrogantes.

Los racionamientos de los años de posguerra indujeron a Spark al consumo de dexedrina, como supresor del apetito. Esta medicina le originó severos efectos secundarios, puesto que empezó a sufrir alucinaciones durante los tres meses en los que se automedicó. Por entonces, estaba centrada en las cartas de T. S. Eliot, y un día las letras de las cartas empezaron a jugar en su mente formando crucigramas y códigos secretos que ella creía que se extendían por todos los escritos del poeta. Este tipo de delirios desaparecieron tan pronto como dejó el medicamento, pero para entonces, se sentía demasiado agotada como para escribir, y se tuvo que retirar a descansar a un monasterio de carmelitas en Kent. Según Norman Page, este lugar fue el que la inspiró para escribir su historia “Come Along, Marjorie”, pues ésta se localiza en una abadía donde la mayor parte de los residentes estaban recuperándose de sus crisis nerviosas (1990: 6). En cualquier caso, su autobiografía nos clarifica que, en aquel periodo de su vida, encontraría ayuda en otro amigo sacerdote que era psicólogo de la escuela junguiana, Father O’Malley. Éste le aseguró que no

necesitaba tratamiento psiquiátrico, pero a menudo la visitó, llevando a cabo lo que nos imaginamos serían sesiones de psicoterapia. Esta es la única referencia explícita de Jung que aparece en su autobiografía, sin embargo, veremos que sus novelas están empapadas de esta tendencia psicoanalítica¹⁶.

Mientras se reponía en el convento, recibió una oferta de la casa editorial Macmillan, pidiéndole que escribiera su primera novela bajo comisión. Era la primera vez que subvencionaban la primera novela a un escritor novel. Después de dudarlo mucho, puesto que hasta entonces Spark sólo había escrito poesía y relatos cortos, aceptó la oferta y se dispuso a trasladar su alucinatorio juego de palabras a su primera novela, *The Comforters*, en 1955. Evelyn Waugh corrigió las pruebas de esta primera novela y envió una crítica extremadamente favorable a Macmillan animándoles a su publicación, pero antes de que ésta alcanzara el éxito, Muriel Spark ya había reunido todos sus relatos para que se publicaran en un libro, *The Go-Away Bird*, y había empezado su segunda novela, *Robinson*.

Antes de la publicación de *The Comforters*, Spark se vio obligada a aceptar otro trabajo a tiempo parcial para sobrevivir.

Hemos mencionado anteriormente cómo transportó sus experiencias en Falcon Press a *A Far Cry from Kensington*. Sin embargo, hay muchos detalles de este último trabajo en la editorial Peter Owen, que nos recuerdan a la misma editorial que describe en esta novela. Mrs. Hawkins en la ficción, como Spark en Peter Owen, trabajaron como secretarias, correctoras de pruebas, editoras y encargadas de publicidad. La contable, en ambos casos, era una refugiada alemana con gafas de alta graduación; el departamento de empaquetado coincide en no ser más que una larga mesa; la propietaria en la casa de huéspedes en donde se alojaba Spark por aquel entonces, en Kensington, era Tiny, quien definitivamente nos hace relacionar este periodo de su vida con la novela, ya que Spark nos la describe a través de Milly en *A Far Cry from Kensington*: una viuda irlandesa de unos sesenta años que cuidaba cariñosamente de Muriel Spark (o Mrs. Hawkins en la ficción).

En cuanto su primera novela alcanzó el éxito, se permite abandonar su trabajo en Peter Owen, y decide dedicarse exclusivamente a su labor literaria. Spark detiene su autobiografía en este punto, nada más haber alcanzado el éxito, dejando al lector ansioso por leer el siguiente volumen. Sabemos que posteriormente

aparecerían *Robinson* (1958), *The Go-Away Bird* (1958), *The Ballad of the Peckham Rye* (1960), *The Bachelors* (1960) y relatos y dramas para la radio en *Voices at Play* (1961); todas estas obras alcanzaron críticas de éxito modesto si las comparamos con el éxito sin precedentes de *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961).

Su creciente fama amenazaba con imponerle la presión de las entrevistas, las apariciones en televisión, y las reuniones de la vida literaria londinense. De modo que si ya había olvidado su condición de exiliada, en 1962, tuvo que escapar otra vez. Decidió instalarse en un apartamento de Nueva York que estaba cerca del edificio de las Naciones Unidas, donde probablemente absorbió la típica atmósfera de locura y caos que se refleja en *The Hothouse by the East River*. Esta novela salió a la luz en 1966, tras haberse trasladado a Roma y publicar otras cinco novelas completamente desconectadas del ambiente neoyorquino, si bien no del tema de la locura.

El exilio parece haber terminado actualmente en la Toscana, donde se ha asentado con su “compañera y apoyo constante, Penelope Jardine” (CV, 13). Desde allí, ha publicado, además de la autobiografía a la que nos referimos anteriormente, otra novela,

Reality and Dreams (1996), una nueva recopilación de relatos, *Open to the Public: New and Collected Stories* (1997), y en septiembre del 2000 salió a la luz su última novela, *Aiding and Abetting*.

En resumen, es una vida de riesgo y sin fronteras que recoge los problemas del colonialismo y racismo, percibe los dramas de la guerra, está en contacto directo con las patologías psicológicas del hombre y la mujer, se adapta y aprende de situaciones laborales estrafalarias sin límites, experimenta el delirio de las drogas, recibe ayuda del psicoanalista junguiano... de tal modo que adquiere un profundo conocimiento sobre su propia realidad y la condición humana en general. Si su intensa vida y la vida humana en situaciones extremas constituyen la materia prima de sus novelas y relatos, la crítica literaria siempre ha tratado de descifrar el proceso de elaboración que nos ha rendido una obra tan peculiarmente innovadora. Por ello, además de una respuesta masiva de la prensa y las revistas, que analizaremos en el capítulo tercero, Spark también ha sido el objeto de abundantes monografías, estudios biográficos y análisis de su evolución literaria. Desde el primer estudio de Karl Malkoff en 1968, hasta el más reciente análisis de

Bryan Cheyette (2000)¹⁷ sobre la relación entre metaficción y catolicismo sparkiano, queremos hacer mención por orden cronológico, de las investigaciones que han captado nuestra atención.

Empezaremos por nombrar la monografía severamente crítica de Patricia Stubbs de 1973, a la cual le sigue un detallado estudio de Peter Kemp en 1974, que comenta cómo los valores morales de la escritora se reflejan en su obra y que –como señalaremos en la justificación del enfoque psicoanalítico del capítulo quinto–, agrupa las novelas desde un criterio técnico-temporal. Debemos también anotar la relación que Allan Massie (1979) precisa entre la trayectoria sparkiana y los géneros literarios que la influyeron: el gótico escocés, la baladas de frontera, y las ingeniosas sátiras o parodias. Ruth Whittaker (1982), en *The Faith and Fiction of Muriel Spark*, es la primera investigadora que realiza un resumen concienciado de las novelas atendiendo principalmente a sus presupuestos religiosos. Un año más tarde, otra mujer, Judy Little, se concentra en la crítica social de los escritos de Spark, Virginia Woolf y otras escritoras, y recoge las denuncias de estas mujeres

contra las prácticas psiquiátricas inhumanas en *Comedy & the Women Writer: Woolf, Spark and Feminism*.

En 1984, Alan Bold recopila la primera colección de ensayos sobre la escritora y la titula *Muriel Spark: An Odd Capacity for Vision*; este mismo crítico escribe después un breve volumen en el que estudia minuciosamente los matices de la contraposición esencialmente sparkiana: libertad humana frente a destino. Retomando tales consideraciones morales, Joseph Hynes escribe *The Art of the Real* (1988), donde explora los distintos planos de realidad que se superponen en la trama, adelantándose a las consideraciones implícitas de la novela *Reality and Dreams*. Y si Hynes había roto el orden cronológico de las novelas para obtener el máximo sentido de algunos textos, en las mismas fechas, Dorothea Walker, prefiere mantener el orden biográfico de las novelas, para mostrar su percepción filosófica, y sobre todo para comentar la evolución del espíritu religioso de Spark.

En 1990 se publican dos nuevos volúmenes: *Vocation and Identity in the Fiction of Muriel Spark* de Rodney Stenning Edgecombe, y *Muriel Spark* de Norman Page. El primero equipara vocación profesional, religiosa e identidad, analizando cinco

novelas a la luz del designio católico de Spark. El segundo hace un perspicaz seguimiento de la trama de las novelas, sopesando elementos evolutivos en su trayectoria literaria y subrayando su calidad de escritora independiente y original que se desmarca de modas, tendencias, escuelas o movimientos, para seguir su propio estilo.

Tan sólo un año después, Jennifer Lynn Randisi publica *On Her Way Rejoicing: The Fiction of Muriel Spark*, donde realiza un análisis original de la relación entre sátira y mística en el lenguaje de la ficción sparkiana. Un lenguaje cuyas múltiples posibilidades sólo nos pueden mostrar las apariencias de la realidad, pero que trasciende el conocimiento puramente racional y apunta a un conocimiento más allá de lo empírico.

Refutando este volumen y todas las publicaciones anteriores que catalogaban a Spark con el cliché simplista de “escritora católica”, Bryan Cheyette (2000) escribe un análisis que abarca hasta la última novela de Spark, y compara cada una de sus obras con una “conversión” en la que la autora abraza simultáneamente su identidad ortodoxa y heterodoxa. Comienza con una introducción que insiste en la imposibilidad de imponer orden o significado en el

mundo sparkiano, porque la autora crea deliberadamente argumentos ambiguos que cuestionan cualquier convicción. Sin embargo, nos describe una novelista que, cuanto más escribe, más pacta entre sus identidades contrarias, hasta que encuentra un lugar confortable, “una tierra de nadie”, entre los sufrimientos de la realidad y las delicias de la ensoñación artística (2000: 117-125). De modo que aunque Cheyette rechaza las reconstrucciones de sus colegas, no puede evitar reconstruir un significado concreto a partir de las aparentes contradicciones en la ficción de Spark¹⁸.

Son inequívocamente los libros críticos editados o escritos por mujeres los que más revisiones reciben¹⁹, y es que parece que “la crítica de la crítica” suscita mayor polémica cuando los críticos que comentan la “escritura de mujer” son mujeres. En cualquier caso, tanto los varones como las mujeres que examinan la obra sparkiana, además de catalogarla como “escritura femenina”²⁰, la reconocen en cualquier estudio prestigioso de la novela británica²¹, o de los breves relatos del siglo XX²². En realidad, aparece en todas las misceláneas contemporáneas de relatos breves: relatos góticos²³, relatos escoceses²⁴, relatos de escritores católicos²⁵, y por supuesto, en los relatos escritos por mujeres²⁶. Incluso algunas de sus

sentencias han pasado a formar parte de los libros recopilatorios de citas de célebres²⁷.

En cuanto a la relación de artículos que se encuentran en Internet es inabarcable. Sólo en la base de datos de MLA aparecen treinta y dos artículos que contengan el nombre de la escritora. Cada una de las bases de datos de humanidades que proporciona Search First (Book Review, Humanities Abstracts, Art Abstracts, World Cut, Wilson Select Plus, ...) nos ofrece un promedio de diez reseñas críticas en revistas literarias. Buscadores renombrados –como Yahoo, Altavista, Lycos, MSN...–, aportan varios miles de páginas web donde el usuario puede saturarse de sobreinformación: es posible acceder a distintos resúmenes de su vida, observar colecciones de fotos que muestran a la escritora, leer páginas de su diario, comparar las ofertas de diversas editoriales para adquirir la colección de sus novelas e historias cortas, escuchar grabaciones de entrevistas, comprar los vídeos de las películas de sus novelas, acceder a múltiples revisiones críticas de sus obras, tesis doctorales, localizar conferencias sobre distintos aspectos de la autora en actas de congresos, cursos universitarios que se dedican a su estudio, etc.²⁸

Con toda seguridad, la difusión y reconocimiento multitudinario de su obra ha superado sus propias expectativas, y aquella niña de origen escocés jamás auguró que el éxito de su obra superase la dimensión fantástica de su propia ficción. Tampoco la joven poeta imaginaba el reconocimiento masivo²⁹, especialmente, porque la coherencia ineludible con sus principios filosóficos y teológicos la condujo a un tipo de literatura desconocida e inusual que desafiaba escandalosamente las expectativas tradicionales. A pesar de que el público no parecía preparado para una escritora que cuestionara sus propias convicciones, la metaficción de Spark triunfa paulatinamente, seguramente porque sus deconstrucciones siempre sugieren una reconstrucción al lector.

Notas

¹ Encontramos una crítica más explícita de la escritora contra Derek Stanford en una entrevista: “He gets everything wrong, I must warn you. Dates, names of books, everything...he can’t write; his sentences are all very involved, it’s like a snail” (Frankel, 1987: 448).

² Cf. capítulo 3.

³ Cf. pag. 61, 63, 68, y 225.

⁴ Spark, Muriel. *The Collected Stories* (1994: 308-315). Para este relato, como para los demás que estén publicados simultáneamente en *The Collected Stories*, y en *Open to the Public: New and Collected Stories*, nos referiremos a la primera publicación. Sólo utilizaremos esta última edición, para los ocho últimos relatos que no se incluyen en la primera recopilación.

⁵ En una entrevista nos revela la influencia decisiva de estas baladas para su futura carrera como novelista: “The effect of the Scottish border ballads on me was very, very important from the point of view of how I write, how I look at things, the bite, the malice, the hardship, the hardness, the softness, whatever it is. It had a big effect, ineradicable, from the start” (Devoize, 1989: 16).

⁶ Mi traducción. En adelante, todas las citas traducidas al español que aparezcan dentro del texto, para dar mayor ligereza a su lectura, serán mías. Las citas de las novelas y breves relatos, sin embargo, las he conservado siempre en la lengua original, pues aunque en ocasiones puedan romper el discurso, he preferido evitar un criterio subjetivo en favor de la constancia a la hora de traducir. No he considerado su autobiografía, *Curriculum Vitae*, como una más de sus novelas, sino que la he traducido, al igual que el resto de su material autobiográfico en entrevistas y ensayos.

⁷ Max Beerbhom (1872-1956) es un crítico inglés famoso por sus libros satíricos o de parodias, ensayos e ilustraciones cómicas o caricaturas. Después de imitar y dominar el estilo de su contemporáneo Oscar Wild, lo criticó y parodió, decantándose por un estilo más sucinto y directo. Aunque Spark, en entrevistas y en su autobiografía, comenta la influencia que este autor ejerce sobre ella, nunca ha llegado a detallar qué obras concretas. Suponemos que más que los libros de caricaturas, ensayos, colecciones de cartas o breves relatos, las parodias fueron las que más influenciaron el estilo satírico y sucinto de la escritora: *A Christmas Garland* (1912) y *Zuleika Dabson* (1911). Cf.

www.encyclopedia.com/articles/01266.html
www.artyclopedia.com/artists/beerbohm_sir_max.html.

⁸ En una entrevista para el programa CBC Radio One, Spark comenta que su profesora Christina Kay, la futura Miss Brodie, predijo su destino como escritora en términos tan enfáticos que ella nunca pudo pensar en otra vocación que no fuera la literaria. Es otro ejemplo que nos muestra cómo Spark siente desde muy joven el dilema que constantemente plasma en sus libros: libertad humana frente a destino (Wachtel, 1999).

⁹ A pesar de que ambas escritoras vivieron en África durante la segunda guerra mundial, no fue allí donde se conocieron, sino que, como Muriel Spark reveló en la sesión de preguntas del Congreso AEDEAN de 1997 en Sevilla, fueron presentadas en Londres en los años ochenta. Spark comentó que había leído únicamente *The Golden Note Book* y le había gustado. En cualquier caso, la proximidad entre las dos novelistas es más que temporal: ambas son autodidactas que experimentaron el racismo de la cultura colonial africana durante la guerra y, además, las heroínas de ambas encarnan el discurso mental de sus creadoras.

¹⁰ Durante toda su estancia en Africa continuó escribiendo poesía y uno de sus más famosos poemas lo tituló “The Go-Away Bird”. El motivo del título es el grito de un ave africana, que ella imaginó que les decía a los colonos “go-away, go-away”. Años más tarde, este mismo título encabezó una historia sobre los granjeros que anhelaban vivir en una Inglaterra que no conocían, y que les llenaba de frialdad y desilusión en cuanto la visitaban (1994: 254-300).

¹¹ Spark, Muriel. *The Girls of Slender Means* (1966: 7). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto, con las siglas GSM, seguidas del número de página entre paréntesis.

¹² Cf. pag. 165-166.

¹³ “No hay salud mental para mí fuera de la honestidad” (1994: 84) , declara la protagonista de “Bang-bang you are dead”. Igualmente, lo que impulsa a Caroline Rose en *The Comforters* a la autoconfianza es la búsqueda de la verdad acerca sí misma, y sin embargo, es este mismo principio el que empujará a Lise al suicidio en *The Driver’s Seat*.

¹⁴ Spark, Muriel. *A Far Cry from Kensington* (1989: 16). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto, con las siglas FCK, seguidas del número de página entre paréntesis.

¹⁵ Cf. capítulo 3, pag. 132-133; capítulo 5, pag. 218-219; capítulo 7, pag. 320; capítulo 8, pag. 363-364.

¹⁶ Cf. capítulo 4, pag. 187-193; capítulo 5, pag. 208-212, 215-219, 225, 229; capítulo 6, pag. 248-251; capítulo 7, pag. 315-318; capítulo 8, pag. 334, 339-340, 350-364.

¹⁷ En realidad, el último análisis es: Apostolou, Fotini E., *Seduction and Death in Muriel Spark's Fiction*. Londres: Greenwood Press, 2001. Sin embargo, debido a que se publicó en Julio del 2001, nos ha sido imposible incorporarlo en tu estudio como herramienta crítica.

¹⁸ En concreto, Cheyette reitera la sátira de Spark contra los personajes que intentan controlar su futuro, incluso afirma que la autora –jugando a ser Dios con sus personajes–, es consciente de su incapacidad para dominar el destino, y redimir su vida a través del arte (2000: 63, 133-135).

¹⁹ Es ocasional que alguno de los volúmenes anteriores reciba revisiones, en cambio, todos los libros críticos escritos por mujeres son debatidos. Citaremos cuatro ejemplos significativos: a) El libro de Ruth Whittaker es severamente criticado por Pat Raine (1983: 710); b) El estudio de Judy Little es resumido con precisión por John Batchelor (1984: 900); c) Judy Sproxton recibe dos revisiones muy negativas: Candia Mc William (1992: 5) y S. Pathak (1993: 798). Además, sobre las críticas de la obra sparkiana realizadas por mujeres, Bryan Cheyette comenta irónicamente: “It is curious that women critics have been somewhat less effusive” (2002: 136). No sólo parece que las críticas de mujeres no exaltan la obra de Spark como se merece, sino que también, Cheyette arremete contra sus opiniones, mucho más frecuentemente que contra las aseveraciones de sus colegas varones; en concreto, contradice a Jennifer Lynn Randisi (2000: 7, 30), Ruth Wittaker (2000: 10, 140), Susannah Clapp (2000: 115), Velman Bourgeois (2000: 140) y Antonia Byatt (2000: 140).

²⁰ Thomas F. Stanley, en *Twentieth Century Women Novelists*, menciona a Spark y sus novelas hasta los años ochenta, con una actitud meramente constatativa. En cambio, Elaine Showalter, en *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*, recoge las obras de Spark hasta 1999, –todas a excepción de *Aiding and Abetting*–, y nos ofrece una visión crítica de su evolución literaria. Para Showalter, sus mejores novelas son las más breves, pues son además las más sugerentes y poéticas. Halaga su ingenio, su ambigüedad, la economía del lenguaje, y cuestiona la acidez excesiva de su comedia (1999: 592).

²¹ Randall Stevenson en *The British Novel since the Thirties*.

²² Creemos que la recopilación más representativa de los relatos breves contemporáneos es la realizada por Malcolm Bradbury, en *The Penguin Book of Modern British Short Stories*, aunque hay otro análisis más actualizado que

ofrece breves resúmenes de los relatos y entiende el propósito de la escritora bajo la consideración de sus más recientes novelas: Dean Baldwin, en *British Short-Fiction Writers, 1945-1980*.

²³ Brad Leithauser, en *The Norton Book of Ghost Stories*.

²⁴ Ian Murray, en *The New Penguin Book of Scottish Short Stories*.

²⁵ John B. Breslin, en *The Substance of Things Hoped for: Short Fiction by Modern Catholic Authors*.

²⁶ Elizabeth Bowen, Muriel Spark et al., en *The Oxford Book of Modern Women's Stories*.

²⁷ Helen Nearing, en *Light on Aging and Dying*.

²⁸ Entre las muchísimas páginas web, queremos mencionar algunas que, o bien, nos muestran escritos a los que sólo podríamos acceder consultando el archivo de la National Library of Scotland, o bien, realizan revisiones académicas muy completas y actualizadas:

- www.nytimes.com/books/01/03/11/reviews/010311ederlt.html

Elder, Richard. "Getting Away with Murder". Elder nos muestra un resumen de su vida y una revisión cronológica de todas las novelas, centrándose principalmente en la última, *Aiding and Abetting*. Observa que si las primeras protagonistas de Spark atravesaban etapas críticas, en las novelas más recientes, la agudeza reside en la vida misma, siempre extrema e inevitable. Según Elder, es una ficción que siempre consigue que el lector "reconstruya y recapitule.

- www.galloway.1to1.org/Spark.html

Galloway, Janice. "Death, Lies and Lipstick". Es una de las entrevistas más relevantes pues Spark define su concepto de ficción: un conjunto de mentiras inspiradas en su experiencia personal. Insiste en que existe una clara diferencia en su mente entre verdad y mentira. Spark se define a sí misma como una escritora inclasificable que escribe principalmente para las mujeres, porque "a los varones sólo los mira de reojo".

- www.Ecyclopedia.com/articles/12186.html

No es una revisión completa de todas las obras de Spark, pues fue publicada en 1997 y no recoge la última novela, *Aiding and Abetting*, sin embargo, ofrece un recuento cronológico, sumamente detallado, de todos los premios, honores y títulos adquiridos por Spark en su carrera literaria. Después de una breve biografía, especifica qué libros han sido traducidos y en qué idiomas.

- www.Murielspark.com/biography.html

Es la página oficial de Muriel Spark, sujeta a constantes cambios puesto que la escritora continúa publicando. Recientemente, recoge el primer capítulo de su última novela, *Aiding and Abetting* y una sucinta biografía basada en los datos

revelados en *Curriculum Vitae*. Además, nos presenta una detallada relación de sus novelas representadas en teatro, radio o series televisivas. Nos remite a su archivo personal de la National Library of Scotland para verificar la correspondencia de Spark con otros escritores contemporáneos y define a la escritora como una novelista cómico-seria que siempre nos sorprende.

- www.doughshaw.com/Review/review76.html

Muriel Spark realiza una revisión del libro que le dio la fama, *The Prime of Miss Jean Brodie*. Admite que es un libro escrito principalmente para mujeres puesto que se centra en las sutilezas del proceso de madurez de las jóvenes. Dichas sutilezas, según afirma Spark, no las sufre ninguna persona de género masculino.

- www.nytimes.com/books/01/03/11/specials/spark-venice.html

“Venice in Fall”. Un artículo publicado por Spark en el que se aprecia su influencia de las teorías junguianas, pues nos describe un sentimiento de nostalgia “colectiva” que no pertenece al artista sino a la propia Venecia.

- www.nytimes.com/books/01/03/11/specials/spark-rome.html

“My Rome” es otro artículo publicado por Spark en el que se nos describe su condición depresiva habitual: “Wherever I live, I am in the winter’s condition”. Cuatro años antes de escribir este artículo, Spark le había confesado a Victoria Glendinning en una entrevista que la depresión era su enemiga, y sólo podía esperar con paciencia a que se fuera de su vida (1979: 48).

²⁹ Incluso cuando su éxito era puramente incipiente, la autora ya estaba sorprendida de su inesperada repercusión: “he conseguido más dinero de lo que nunca imaginé cuando decidí ser escritora” (Howard, 1961: 139). Y es que para Spark, la creación de novelas “era la cosa más fácil que había realizado hasta entonces”, pues las escribía “tan fácilmente que dudaba sobre su valor” (Spark, 1961b: 683).

CAPÍTULO 2:
LENGUAJE SPARKIANO:
UNA RECONSTRUCCIÓN METAFICTIVA

The writings of Bakhtin, Derrida, Foucault, Kristeva, and Lacan have become a kind of technology we apply to literary texts, and while these theorists have provided systems that are indispensable, they can also blind us to alternative paradigms for describing what goes on in women's writing.

PATRICIA YAEGUER (1988: 239)

2.1. El vehículo extrínseco al inconsciente

Es importante que intentemos delimitar cuál es la concepción sparkiana sobre el lenguaje mismo, pues es un indicio de su peculiar filosofía vital que condiciona enormemente su tipo de metaficción. De las novelas y relatos parece desprenderse la visión chomskiana de que el lenguaje y el pensamiento no son equivalentes: su relación es la misma que la que existe entre el agua y la flor, del mismo

modo que el agua es imprescindible y necesaria para el crecimiento de la flor, el conocimiento necesita del lenguaje para desarrollarse (1988: 197). Spark, al igual que Chomski, concibe el lenguaje y el pensamiento humano como dos realidades interrelacionadas pero distintas, así, en su discurso “The Desegregation of Art”, afirma: “I think that the art of literature is a personal expression of ideas which come to influence the minds of people even at second, third and fourth hand. Literature infiltrates and should fertilise our minds” (1971: 22). Creemos que al hablar de “literatura”, Spark no sólo se refiere al carácter artístico que el lenguaje puede adoptar, sino que también incluye “una expresión personal de ideas”, es decir, el lenguaje como un medio de comunicación que “influye”, “se infiltra y fertiliza nuestras mentes”, pero en ningún momento considera que dicha “infiltración” sea inherente a la inteligencia humana. El uso del verbo “fertilizar” es la manifestación más evidente de su concepción chomskiana del lenguaje “como agua para una flor”. Es más, según las declaraciones de Spark en dicho discurso, el carácter “literario” del lenguaje, en realidad, afina nuestra agudeza de ingenio para disfrutar de la vida, o quizás, la

escritora nos sugiere que la literatura colabora a dar un sentido a la vida:

By means of art and literature our wits are sharpened, our intellect is refined, we can learn to know ourselves, how to appraise life with that pleasure which is the opposite and the enemy of boredom and of pain (1971: 25-26)

Por otro lado, podría apreciarse cierto paralelismo entre esta conexión del lenguaje-pensamiento y la relación lacaniana de inconsciente-lenguaje. Como explica Isabel Paraíso en *Literatura y Psicoanálisis*, para Lacan, el inconsciente está estructurado como un lenguaje, y esto debe ser entendido en el sentido de que el lenguaje es condición necesaria para el inconsciente, porque el inconsciente es puramente un discurso (1995: 46). Por tanto, consideramos que Muriel Spark percibe tanto la diferencia entre lenguaje y pensamiento, como el orden simbólico del inconsciente, esto es, para Spark, tanto el consciente como el inconsciente están estructurados por el orden simbólico del lenguaje, pero ni cree que la estructura del lenguaje es inherente al pensamiento, ni concede a estos símbolos del inconsciente el valor de leyes humanas intrínsecas.

Spark rechaza una noción esencialista del lenguaje porque no lo concibe como un sistema de estructuras inalterables, sino que sabe que el mismo lenguaje es capaz de revelar y violentar sus propias estructuras discriminatorias. Una concepción esencialista del lenguaje, como expone M^a Jesús Buxó, nos incapacita para percibir la sanción histórica sobre el género femenino y asiente sin discusión a la discriminación de género en tanto que se enraíza intrínsecamente en la naturaleza humana (1988: 84-5), sin embargo, la ficción de Muriel Spark rompe cualquier discriminación establecida mediante al sátira o la ironía, y sugiere nuevas teorías sobre la “naturaleza” humana¹.

2.2. Muriel Spark y el lenguaje feminista

The Hothouse by the East River writes a more truly rhetorical question. If the structures which construct thought and which construct myself as a thinking subject collapse, what then by death?

GERARDINE MEANEY (1993: 213)

Una vez establecido el concepto sparkiano del lenguaje, nos proponemos diferenciarlo de otras corrientes de la crítica literaria que, si se aplicaran a la ficción de Spark, podrían desvirtuar el propósito de la escritora. En concreto, pretendemos distinguir el tipo de metaficción sparkiana de las teorías contemporáneas que presuponen un esencialismo del lenguaje, ya que si trasladamos estas últimas teorías radicales a los escritos de Spark, forzamos unos fundamentos teóricos contrarios a los de su creadora, y corremos el riesgo de falsear las reconstrucciones que la autora pretende con su ficción².

La crítica psicoanalista del feminismo francés –Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva–, con notables influencias derridianas y lacanianas, reitera que la mujer no tiene discurso propio, porque su inconsciente está estructurado con un lenguaje inevitablemente patriarcal. Secundando las teorías de Julia Kristeva en *Women Writers and Poetics*, Gerardine Meaney nos persuade en contra de aceptar una “asociación literal” del lenguaje, puesto que la “naturaleza” representativa del lenguaje es meramente “artificial” (1993: 134). También Meaney apoya a Luce Irigaray cuando ésta

afirma que el lenguaje de mujer sólo puede ser leído en los espacios en blanco o entre líneas (2001).

Nos obstante, como acabamos de demostrar, Spark no cree en la falacia de un lenguaje esencialista en el que las estructuras lingüísticas son intrínsecas al mismo pensamiento, puesto que su metaficción deconstruye las estructuras patriarcales que constituyen la sociedad y el lenguaje; es decir, parece que Spark da por sentada la evolución de las estructuras del lenguaje. A este respecto, queremos aportar la crítica de Toril Moi contra el esencialismo del lenguaje basándose, precisamente, en su capacidad de evolución:

Uno puede aceptar incondicionalmente todos los estudios empíricos que muestran cómo el sexismo domina el lenguaje inglés (y probablemente también otras lenguas). Pero resulta que este hecho no está necesariamente relacionado con la estructura inherente del lenguaje, ni por supuesto, con el argumento consciente. En realidad, es el resultado de una relación de poder dominante entre sexos. El hecho de que las feministas hayan conseguido contraatacar ha hecho que muchas personas se sientan incómodas al utilizar los genéricos como “él” y “hombre”; han cuestionado el uso de las palabras como “chairman” [*presidente*] y “spokesman” [*portavoz*] y las palabras vindicativas “bruja” y “arpía” como términos positivos, prueba seguramente nuestro argumento: que no hay una esencia inherente sexista en el lenguaje inglés, puesto que éste mismo se muestra apropiado para, a través de la lucha, los propósitos feministas (1985: 158)³.

Algunos interrogantes suceden a la anterior reflexión: ¿cómo se las arregla Muriel Spark para tener voz propia, femenina, utilizando un lenguaje que está estructurado de acuerdo con una sociedad machista?; ¿si Muriel Spark no pretende romper totalmente con el lenguaje tradicional ni inventar un lenguaje propio, cómo pretende comunicar ideas reconstructoras?.

En *Honey-Mad Women. Emancipatory Strategies in Women's Writing*, Patricia Yaeger recoge ciertas estrategias emancipadoras del pasado de la escritura femenina y alienta al juego de metáforas que reformulen la experiencia femenina. Reconoce que, para que dichas metáforas sean efectivas, es necesario el cambio de algunos presupuestos sobre la escritura de mujer (1988: 18-30). De modo que, implícitamente, también Yaeger realiza una distinción entre lenguaje y pensamiento: aquél no condiciona al pensamiento hasta tal punto que no se puedan redefinir las presunciones tradicionales de feminidad o masculinidad. Spark y Yaeger no sólo coinciden en los fundamentos teóricos del lenguaje, sino que además, Spark emplea cada una de las estrategias emancipadoras de la escritura femenina anotadas por Yaeger: cubre temas silenciados por la escritura masculina a favor de la mujer, introduce multiplicidad de

voces narrativas que siempre incluyen el punto de vista de una mujer, crea diálogos que cuestionan presupuestos patriarcales comúnmente aceptados, y sobre todo, crea personajes femeninos que, como las metáforas que propone Yaeger, son “arquetipos conceptuales”, los cuales por extensión analógica, incluyen nuevas imágenes o representaciones femeninas que no se concretan literal ni inmediatamente en dicho arquetipo. Es decir, Spark crea heroínas que introducen nuevas concepciones flexibles de la feminidad, pero ni limita ni encarcela tales versiones en modelos ejemplares concretos, como habían propuesto algunas críticas feministas: “los arquetipos que las críticas feministas han elegido, cuando son suficientemente ricos en detalles, han llegado a ser instrumentos especulativos útiles que han puesto en peligro epistemologías que simultáneamente nos limitan y nos liberan” (Yaeger, 1988: 33).

Por tanto, podemos concluir que para Spark, el lenguaje no determina el pensamiento consciente o inconsciente aunque sí lo delimite, por ejemplo, con sus estructuras sexistas. Aunque tampoco nos parece que Spark esté preocupada por las estructuras machistas del lenguaje, pues no trata, como las feministas radicales⁴ que postulan la diferencia esencial de la mujer (Adrienne Rich,

Andrea Dworkin, Susan Griffin, Mary Daily, Jean Baker Miller, Carol Gilligan...⁵), de reinventarlo, sino de cambiar el sistema conceptual concediendo un amplio margen a la ambigüedad por la misma limitación del lenguaje. Su objetivo es el de reconstruir la deconstrucción del significado de feminidad y locura, asumiendo probablemente, que el lenguaje le perseguirá en su evolución. Esto es, si las estructuras de poder pueden evolucionar hasta eliminar el sexismo, el lenguaje también tendrá que cambiar para reflejar en sus estructuras la nueva realidad. Y a pesar de que Spark emplee las mencionadas destrezas emancipadoras de un supuesto lenguaje femenino, queremos insistir en que su desconfianza del lenguaje no se fundamenta en la victimización feminista que se siente manejada por un lenguaje patriarcal, sino en la limitación del propio lenguaje en general, como vehículo de aprehensión y construcción de la realidad. Esta característica postmodernista de la metaficción sparkiana, se concreta precisamente en la deconstrucción y el cuestionamiento de las disciplinas tradicionales para definir la condición de la psicología femenina.

Patricia Waugh, en *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, define el término de metaficción como

“escritura que consistentemente presenta su convencionalismo, que explícitamente y abiertamente pone al descubierto su condición de artificio, y que por lo tanto, explora las relaciones problemáticas entre la vida y la ficción” (1984: 4). Es decir, es una escritura que despierta la consciencia lingüística, de modo que la obra literaria no es más que un ingenio con el que interpretamos la apariencia de la realidad. Sin embargo, hay diversas formas de entender esa relación entre literatura de ficción y realidad, por lo que Patricia Waugh diferencia tres tipos de metaficción, situadas figuradamente en las distintas partes de un espejo:

- a) La emplazada en un final del espectro, se centra en el fenómeno mismo de la escritura de ficción como proceso creativo y toma la ficción como un tema que hay que explorar en sí mismo, pero sin ir más allá de la mera exploración formal, por lo que la autoconsciencia formal es limitada.
- b) La colocada en el centro del espectro. En este segundo grupo se incluyen los autores que manifiestan síntomas de desconfianza formal y ontológica, pero permiten que sus reconstrucciones vuelvan a ser recontextualizadas o “naturalizadas”, creando una nueva interpretación que constituye un “nuevo realismo”.

c) La situada en el otro final del espectro; la que rechaza el realismo completamente, y posiciona el mundo como una invención de sistemas semióticos que nunca corresponderán a una condición material.

Pues bien, en algunas novelas, como por ejemplo en *A Far Cry from Kensington*, Spark alude explícitamente a los procedimientos de ficción y parece verificarlos más que explorarlos –mientras que la protagonista construye su identidad–. Es decir, la autora mantiene una sospecha epistemológica y asevera su reconstrucción ontológica, situándose de este modo, en el centro del espectro. En otras novelas, principalmente en *The Hothouse by the East River*, la autora se despega totalmente de la realidad, introduciéndonos paulatinamente en el mundo fantasmagórico de los sueños, aunque, como en el resto de sus ficciones, siempre se puede intuir cierta reconstrucción simbólica. Así, aunque puede parecer que su desconfianza ontológica desemboca en el escepticismo, sus ficciones inverosímiles siempre constituyen “un tipo de verdad”⁶. Por otra parte, en *The Ballad of the Peckham Rye*, se ríe de la ficción incomprensible y estafalaria del protagonista, pues no contiene ningún contacto con la realidad ni trata de proyectar

ningún tipo de verdad, o sea, ridiculiza el tipo de metaficción que está al final del espectro. Se podría deducir, entonces, que aunque Muriel Spark a veces parece fluctuar entre los tres tipos de metaficción, si hubiera que encasillarla en alguno, sería en el del “nuevo realismo” ya que siempre nos sugiere alguna, si no son varias, “naturalizaciones” que recompongan el caos creado. Ella misma nos ha revelado en las entrevistas que la vida es como un caos sin sentido, mil piezas de un “puzzle” que no tienen forma inmediatamente pero sí la adquieren con el tiempo: “No es exactamente fatalismo, sino observar hasta que ves que todo el cuadro emerge. Yo me guío bastante por la providencia. He tenido que hacerlo así” (1961b: 63).

Si retomamos ahora la corriente feminista francesa con su concepción esencialista del lenguaje patriarcal y tratamos de acomodarla junto a algún tipo de metaficción dentro de la anterior división trifásica –que parte de la duda epistemológica, pasa por la ontológica y termina por romper cualquier relación con el mundo material–, obviamente, tendríamos que emplazarla en el último final del espectro, pues recuérdese que Kristeva considera el lenguaje como un sistema “artificial” sin conexión alguna con el mundo

material⁷. Juzgamos inapropiado intentar aplicar criterios literarios con fundamentos teóricos que ignoren y falsifiquen los del texto, por lo que cuando analicemos las novelas de Spark respetaremos su concepción del lenguaje y las posibles reconstrucciones que su metaficción nos ofrece.

2.3. Spark, dueña de sus reconstrucciones

Yes, lies do interest me because fiction is lies. Fiction is lies. And in order to do this, you have got to have a very good sense of what is the truth. You can't do the art of deception, of deceiving people so they suspend disbelief, without having that sense very strongly indeed... Of course, there is a certain truth that emerges from a novel, but you've got to know the difference between fiction and truth before you can write the novel at all.

MURIEL SPARK (1999: 28)

Margery Wolf, en *A Thrice Told Tale: Feminism, Postmodernism and Ethnographic Responsibility*, sostiene una perspectiva muy acorde con la comparación sparkiana entre la vida

y un puzzle. La antropóloga justifica que el propósito del postmodernismo es animar al autor para que presente un cuadro desordenado de voces aparentemente contradictorias y al lector para que sea el responsable de resolver dicho puzzle y saque algún sentido de un caos aparente. Pero en realidad, detrás de esa aparente jungla de perspectivas y subjetividades, el escritor puede estar mediando toda la acción, escondiéndose detrás de todas las voces y apropiándose de la experiencia de otros (1992: 53-55).

Por el contrario, vemos que Toril Moi, en *Sexual Textual Politics*, rechaza abiertamente a cualquier crítico literario que interprete el texto como transmisor de la experiencia humana, pues lo descalifica como un rasgo típico del humanismo masculino occidental. Particularmente, desapruueba que Elaine Showalter conciba el texto como proceso de significación, en lugar de reducirlo a los aspectos históricos, antropológicos, psicológicos y sociológicos de la mujer. Esta actitud, opina Moi, es peligrosamente cercana a la crítica machista a la que se opone (1985: 7). Entonces, parece que para Moi, la escritura es incapaz de *reproducir* significados preexistentes, y como proceso de significación que es, se limita a *producir* significados.

De su crítica también se deduce una afinidad con el término “intertextualidad” acuñado por Kristeva. Si el autor no puede reflejar su experiencia, es porque cada lector recrea el texto dándole un significado distinto, y porque el mismo texto parodia y autoparodia los valores estéticos tradicionales. Es decir, de acuerdo con Moi, no basta con explorar las formas de ficción, sino que la metaficción válida debe negar la posibilidad de transmitir la experiencia. De modo que alabaría la deconstrucción de Muriel Spark, pero desaprobaría su reconstrucción; sólo concedería validez al tercer tipo de metaficción, al que no tiene ninguna atadura con la realidad. Está claro que según Moi, concederle un autor a la obra literaria supone reducirla a una interpretación patriarcal. Así, secunda a Roland Barthes cuando afirma: “darle al texto un autor es imponer un límite en ese texto” (Barthes, 1997: 147). Al igual que Toril Moi, Nelly Furman acusa a Sandra M. Gilbert y a Susan Gubar en *The Mad Woman in the Attic* y a Showalter de pretender reflejar la experiencia femenina a través de la literatura, y de concebir al lenguaje como una entidad separable de la cultura social. Tanto para Furman como para Moi, el lenguaje no es un sistema referencial, pero Furman, aún más radical que Moi, lleva

esta premisa teórica hasta un feminismo radical: el esencialismo sexista del lenguaje. Para ello, se apoya en la idea del “sujeto de la enunciación” de Todorov o lo que Foucault llamaría “autor-función”, en la hipótesis de Kristeva de que el sujeto de la enunciación está inscrito en una ideología cultural, y en la noción de discurso moldeado por valores patriarcales de Steaphen Heath. Avalada por todas estas autoridades, llega a la misma resolución que Moi y concluye que la autoridad del texto no es más que un valor tradicional (Furman, 1985: 59-79).

Confiamos, por el contrario, en Isabel Paraíso cuando afirma que la muerte del autor es una fase de la crítica literaria completamente superada por las posteriores teorías y corrientes literarias que además, nos han abierto las puertas a las posibilidades de la crítica psicoanalista:

Aislar a la obra de su creador impone límites artificiales a nuestra comprensión del texto. Los diversos Formalismos han puesto de moda –entre 1915 y 1975 aproximadamente– la consideración exclusiva de la textualidad como objeto de estudio literario...Pero los dos polos complementarios del texto literario, el autor y el lector, básicos en un enfoque semiótico-pragmático, vuelven a ser revalorizados por la Teoría y la Crítica literaria de las últimas décadas (Estética de la Recepción, Semiótica literaria, Deconstrucción, etc.), con lo cual la corriente

literaria psicoanalítica vuelve a recuperar, por pleno derecho, el terreno que los Formalismos le habían disputado (1995: 62).

Además, ya hemos señalado que la autobiografía de Muriel Spark evidencia prolijamente cuantos rasgos de su personalidad evolutiva y de la experiencia de niñez contribuyen en la substancia de sus novelas. Es obvio que la experiencia de Spark es inseparable de las novelas y relatos breves, y que utiliza a las protagonistas con frecuencia para mostrar su identidad, conflictos y vivencias. Por ejemplo, Caroline, en *The Comforters*, sufre como la autora de alucinaciones y se enfrenta con el mismo problema de escribir una novela; Susan en “The Portobello Road”, detalla las mismas impresiones de los paisajes africanos que Spark relata en su autobiografía; January en *Robinson*, tiene un hijo como la escritora y posee las mismas creencias sobre religión, educación, el género masculino, la posibilidad de comunicación personal, ... que la autora. Podríamos seguir detallando la identificación de Muriel Spark con Sandy en *The Prime of Miss Jean Brodie*, o con Barbara Vaughan en *The Mandelbaum Gate*, o con Mrs. Hawkins en *A Far*

Cry from Kensington, etc., ya que absolutamente en cada una de sus novelas escribe sus reflexiones en la boca de algún personaje.

Por esta razón, juzgamos que el hecho de que el autor del texto esté inevitablemente influido por la cultura, la sociedad, sus propias lecturas, etc., no invalida lo individual y específico de cada ser humano: el escritor es en último término libre para crear y responsable del mundo que inventa. Si rechazamos “la muerte del autor” en cualquier obra de arte, con más razón en las novelas de Muriel Spark, no sólo porque recogen tantos aspectos autobiográficos, sino principalmente porque, como la mayoría de los críticos han señalado, la escritora juega a ser Dios en su obra, ella crea un mundo, unos personajes con un destino que alcanzarán inevitablemente. Y si en *The Bachelors*, Dios es “amable”, pero también “un manipulador vigilante”⁸, la misma novelista asume estas supuestas cualidades divinas, y como veremos más adelante, lleva a sus personajes a situaciones límites o incluso crueles⁹.

En resumen, parece que la postura asumida por Muriel Spark no es ni la del esencialismo del lenguaje, ni la que proclama la autonomía del texto, sino que, consciente de su labor creadora, ratifica el valor simbólico del lenguaje, con el que, a pesar de las

inevitables estructuras machistas, deconstruye las definiciones tradicionales de feminidad y locura, y prepara la reconstrucción de un nuevo puzzle que organice la confusión fingida.

En cuanto a la corriente feminista que niega la posibilidad de relatar experiencias preexistentes al texto y rechaza la capacidad textual de *reproducir* significados, sostiene que cualquier intento de contar “la verdad” sobre una historia es vano e inútil, puesto que establece una simetría entre la verdad y la falsedad. Contra esto, la antropóloga Margery Wolf afirma que, aunque no existe una verdad absoluta, es esencial que el movimiento feminista continúe revisando viejas verdades asumidas, y que intente construir nuevas historias que por lo menos traten de ser menos falsas (1992: 12-16). Precisamente, la misma Muriel Spark nos revela en una entrevista de Frank Kermode que éste es el propósito de sus novelas. Distingue entre diversos tipos de verdad: la moral, la metafórica, la verdad de fe o absoluta y por fin, la ficticia. Esta última es únicamente verdad desde un punto de vista particular, pues para Spark, no es más que una extensión imaginativa de la realidad, “una ficción de la cual emerge un tipo de verdad” (1963: 81-82). Además, en otra entrevista posterior con Ian Gillham, Spark ratifica

y amplía su versión de “verdad ficticia”. Esta vez la denomina “verdad mística o analógica”, “en donde dos ideas completamente opuestas pueden darse la mano y donde encontramos que se conjugan todas las variantes de la vida cotidiana” (1970b: 11). De esta forma, la metaficción de Muriel Spark además de estar necesaria y manifiestamente vinculada a su creadora, apunta hacia a una realidad exterior que, aunque transformada hasta la inverosimilitud, cumple el propósito de reconstrucción abierta a múltiples posibilidades.

Notas

¹ Empleamos aquí el término esencialista “naturaleza” no para encasillar a Spark en otro tipo de rígido esencialismo, sino porque, como veremos en la pág. 59, Patricia Waugh denomina como “naturalizaciones” a las reconstrucciones sparkianas.

² Aunque respetamos cualquier ideología que se adopte para enfocar la obra de Spark, o la de cualquier autora, sin embargo, consideramos que es completamente erróneo tratar de imponer en el texto teorías contrarias a las de la propia creadora, puesto que inevitablemente, falsifican el propósito de su mensaje. Así, por ejemplo, Gerardine Meaney, al aplicar las teorías de Kristeva u otras feministas francesas a la metaficción sparkiana, termina por poner en boca de Spark conclusiones que no pueden ser más contrarias a la ideología de la autora. En sus lecturas de *The Hothouse by the East River* y *The Driver's Seat*, Meaney asevera que Spark sugiere la muerte como única forma de romper el orden simbólico, de modo que incluiría a Spark dentro de la corriente feminista francesa que celebra el suicidio y la locura femenina. Además, cuando Meaney traslada las teorías de Julia Kristeva sobre la idealización/abyección a las novelas anteriores, concluye deduciendo que las heroínas de ambos libros son, para Spark, “Dios”. Nada podría ser más distante de la intención de una escritora que conscientemente juega a ser Dios con sus personajes, y que castiga con un fracaso estrepitoso a cualquier de sus personajes que pretenda erigirse en dueño de su destino (1993: 213-216 y 2000).

³ Obsérvese que las palabras traducidas (presidente y portavoz) aunque no incluyen la palabra “hombre” como en la versión inglesa (man), son palabras masculinas.

⁴ Concebimos el feminismo radical como la corriente francesa que de acuerdo con las teorías derridianas y lacanianas, considera que la distinción permanente de los sexos está intrincada en el lenguaje, como si éste determinase irrevocablemente la naturaleza genérica. Así, para las feministas radicales, el único escape es la invención de un lenguaje nuevo (Heilbrum: 1993: 210). Por extensión, también denominamos feminismo radical a cualquier forma de feminismo esencialista que acepta “la superioridad biológica de la mujer y su ‘naturaleza especial’, así como reconoce que la envidia del hombre y su miedo al poder reproductor y al yo esencial de la mujer, es lo que subyace bajo la opresión (Ussher, 1992: 191).

⁵ Nos referimos a sus escritos, por ejemplo, en *Nacida de mujer* de Rich, donde el lenguaje eminentemente masculino es uno de los muchos aspectos del poder patriarcal: “los hombres –a través de la fuerza, la presión directa, los rituales, la tradición, la ley o el lenguaje, las costumbres, la etiqueta, la educación, y la división del trabajo– determinan cuál es o no es el papel que las mujeres deben interpretar con el fin de estar en toda circunstancia sometidas al varón” (1978: 58-59); o en *Pornography, Men Possessing Women* de Dworkin, para quien el hombre es el enemigo de la mujer por antonomasia, pues utiliza el lenguaje para poseerla y supeditarla: “He names her ignorant, then forbids her education. He does not allow her to use her mind or body rigorously, then names her intuitive and emotional. He defines femininity and when she does not conform, he names her deviant, sick, beats her up” (1981: 17). Más aún, Griffin asevera que la mujer debe elegir entre la inmersión en un mundo que la cosifica, o la opción del silencio, ser ignorada y carecer de amor; y concluye con un texto metafórico, en el que la feminidad es una rosa que no puede ser nombrada ni explicada en el lenguaje patriarcal (1981: 249-50). También Daily nos incita a “encontrar nuevos códigos”, para la nueva “raza de mujeres que corre libremente” (1984: 406-411), sin embargo, afirma Miller, la denuncia de la subordinación femenina, es duramente castigada por el lenguaje: En la medida en que los subordinados progresen hacia una expresión y acción más libre pondrán en evidencia la desigualdad y cuestionarán la base de su existencia. Convertirán el conflicto inherente en explícito. Tendrán entonces que cargar con el peso de ser definidos como “agitadores” y afrontar los riesgos que eso conlleva” (1995:27).

⁶ La misma Spark define sus novelas como “la ficción de la que emerge un tipo de verdad”, y al mismo tiempo, declara que toda ficción es “un conjunto de mentiras” (Kermode, 1963: 63-80). Esta idea está más ampliada en la pag. 68-69.

⁷ Cf. pag. 54

⁸ Spark, Muriel. *The Bachelors* (1963b: 116). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con la sigla B, seguida del número de página entre paréntesis.

⁹ Como veremos en el capítulo dedicado a *The Prime of Miss Jean Brodie*, Muriel Spark pretende trasladar la propia sensación de ver su libertad limitada por un Dios a sus personajes, los cuales siempre se debaten entre su voluntad y el destino que la autora les marca. De modo que, el juego de la omnisciencia divina está intrínsecamente relacionado con el misterio entre libertad humana y destino, con el que Spark dota a sus novelas de ambigüedad y dramatismo. Para un estudio más profundo de la escritora como omnisciencia divina véase Stubbs (1973: 11); Massie (1979: 14); Whittaker (1982: 11, 16-7); Walker

(1988: 103-4); Page (1990: 14); Bold (1984: 84); Monterrey (1989: 529-30);
Randisi (1991: 27); y Cheyette (2000: 78-79).

II. REVISIÓN CRÍTICA
Y HERENCIA TEÓRICA

CAPÍTULO 3:
EVOLUCIÓN DE LAS NOVELAS
Y DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA

3.1. Un impacto “inclasificable” y provocador

(She) seeks to persuade us that angels and demons are neither metaphorical nor outdated conceits, but exist here and now in convents, classrooms and on the factory floor. In doing this she has remained peculiarly independent of pressures from both realism and the experimentalism of post-modernist fiction.

RUTH WHITTAKER (1982: 2)

Puesto que Muriel Spark sigue escribiendo y publicando, tanto los artículos de revistas, como las investigaciones doctorales, publicaciones en Internet, monografías... quedan prontamente incompletos, si no anticuados. En este capítulo, observaremos cómo algunos críticos han simplificado los propósitos y la profundidad de su obra, ya que han carecido de la visión global del conjunto de su

extensa producción literaria. Con toda seguridad nosotros también necesitaríamos mayor distancia histórica para situarla entre las corrientes de la literatura contemporánea. De hecho, los críticos, que ni siquiera se han puesto de acuerdo en las etapas de su producción, incrementan la disconformidad con respecto a su posición literaria. Si en algo coinciden es en que es una escritora “inclasificable”.

Dorothea Walker recoge de Malcolm Bradbury la división de los novelistas de posguerra: realistas contemporáneos que escriben sobre la clase media de la posguerra, frente a los fantásticos o visionarios. En un principio sitúa a Muriel Spark en el segundo tipo de novelistas, para enseguida matizar que la división tajante es incierta, pues en realidad, Spark –al igual que Doris Lessing, o William Golding–, tendría que situarse entre los reconocidos novelistas que habitan de algún modo, entre los dos mundos (1998:5-6). Este cambio de posicionamiento enfatiza la dificultad de su categorización, de hecho, es una labor que han esquivado la mayoría de los estudiosos de la autora. Patricia Stubbs atribuye esta capacidad para “evadir etiquetas” a una filosofía y una vida que rompe con cualquier categoría establecida (1973: 3). Un poco más

comprometida es la opinión de Allan Massie, cuando distingue a la escritora de los novelistas “realistas” que tratan de reflejar fielmente la vida. Sin embargo, Massie reconoce que englobar a Spark dentro de un grupo de novelistas que explotan distintos ángulos de la experiencia partiendo de lo inverosímil, es una generalización demasiado vaga e imprecisa, pues debido a su herencia judeo-escolesa, es única creando conflictos morales en una atmósfera de comicidad cruel (1979: 9-15).

Judy Little es quien nos la emplaza, quizás más agudamente, dentro de la comicidad y sátira propias de la literatura femenina. Probablemente, el perfil más completo no es el de Judy Little, sino el que aporta Bryan Cheyette cuando la define como una autora que incorpora todos los “ismos” del siglo XX (surrealismo, futurismo, estructuralismo, feminismo, existencialismo...) para deconstruirlos. Cheyette nos pinta la obra sparkiana con una sucesión de pinceladas dispares que pretenden recoger todas las influencias de la autora: la *nouveau roman* francesa, el experimentalismo de B. J. Johnson y Christine Brooke-Rose en los años cincuenta y sesenta, realismo social y sátira inglesa, el feminismo “primitivista” de Fey Weldon, la seriedad religiosa de Irish Murdoch, el anarquismo propio de su

formación escocesa, el sensacionalismo gótico de las baladas fronterizas, el tajante calvinismo de Edimburgo, la teología del catolicismo...(2000: 17). Sin embargo, después de tal acumulación de influencias, Cheyette llega a la misma conclusión que Patricia Stubbs había formulado veintisiete años antes: no se puede categorizar a Spark bajo ninguna doctrina por el mero hecho de que la escritora consigue llevar cualquier sistema filosófico al absurdo (2000: 9-10). Por este motivo, la visión de Spark que más nos interesa es la de Judy Little, pues nos enmarca a Spark dentro de la comicidad propia de la literatura femenina, en donde la revisión del concepto de locura es una cuestión habitual. A diferencia de la comedia tradicional en la que el inadaptable a la sociedad era el objeto de burla, la comedia femenina deriva de las prácticas pertenecientes a la "liminalidad". Little acuña este término para designar "las ocasiones límites de la experiencia humana que están marcadas por el umbral de una difícil prueba o celebración; estas ocasiones incluyen ritos de iniciación, bodas, o la llegada de una nueva estación" (1983: 2). En este tipo de comedia, los elementos liminales nunca son resueltos, sino que, más bien, siempre se ponen en entredicho. Con sus chistes y burlas Spark provoca al lector para

que reinterprete la “liminalidad”, es decir, para que reorganice estructuras y normas sociales profundamente arraigadas en la sociedad (1983: 1-21). Para Little, este tipo de motivos son los que marcan la evolución sparkiana; y en su estudio que abarca hasta *The Takeover*, divide las novelas en dos grupos: en el primero, que comprende hasta *The Mandelbaum Gate*, las causas más frecuentemente parodiadas son las de iniciación, como por ejemplo, la conversión religiosa; en el segundo grupo, los valores más atacados son los sociales y festivos: sabotajes económicos; bailes, cenas, o sesiones fotográficas que esconden suicidios, asesinatos, robos, movimientos políticos, modas alimenticias y religiones sectarias que buscan la identidad social (1983: 147).

Entre los muchos estudios de la evolución de las novelas de Muriel Spark nos encontramos todo tipo de clasificaciones. Algunas se realizan desde criterios formales, otras desde aspectos temáticos, y otras incluyen ambas consideraciones¹. Todas ellas nos parecen válidas, pero nuestro estudio seguirá el continuo de su obra, tratando de acercarnos a los personajes y su relación con la locura, para llegar a algunas generalizaciones de lo que nos parece la perspectiva de Spark sobre la relación entre sociedad, demencia y

género femenino. Las inevitables agrupaciones con las que seguimos las críticas a sus novelas, obedecen más a motivos de organización de tan larga producción, que a claras etapas en su evolución.

Hemos organizado sus libros en tres grupos: novelas de experimentación e iniciación como escritora, novelas cortas o *novellas*², y novelas sobre la realidad social y autobiográficas. Evidentemente esta disposición incluye criterios formales y temáticos, pues como la misma escritora nos comenta, su intención es la de “adquirir un tono de escritura adecuado a cada tema... tengo que meterme en un estado de ánimo que corresponda al tema” (Howard, 1961: 137). Así, se entiende que en el primer grupo se incluyan novelas cortas y largas, pues Spark estaba experimentando con distintos métodos. Más tarde, ella se decidirá por un estilo terriblemente distante y hasta perverso, que se torna aún más lacónico probablemente “porque el esfuerzo de mantener un estado de ánimo consistente en un nivel ficticio es demasiado intenso como para que lo prolongue durante un largo periodo de tiempo” (Howard, 1961: 137). Por último, Spark vuelve a relajar la tensión

de sus *novellas*, se detiene en problemas sociales, y en novelar material autobiográfico.

Una de las revisiones más acertadas de la obra literaria de Muriel Spark y su recepción crítica es la realizada por J. Tomás Monterrey, “Las formas de la ficción y las formas del mundo en la crítica sobre Muriel Spark”. Este estudio nos detalla cómo las novelas que escribió no tuvieron la acogida que se merecían entre los primeros críticos tradicionales, sino que décadas más tarde, la crítica más innovadora y vanguardista comprendió la complejidad de su estilo experimental. El mencionado análisis de la recepción sparkiana abarca hasta *A Far Cry from Kensington* (1996), así que, por un lado lo ampliaremos hasta llegar a su más reciente publicación, *Aiding and Abetting* (2000), y por otro, como acabamos de indicar, enfocaremos la evolución de las novelas centrándonos siempre en los personajes que están al borde de la demencia, o que han caído en ella.

Una de las observaciones que Monterrey atribuye a las novelas hasta entonces escritas, nos marca la pauta a la hora de analizar los casos patológicos de los personajes de Spark:

Sus dieciocho novelas o bien nos presentan personajes que intentan manipular a los demás (y, en consecuencia, pretenden actuar como el novelista o Dios, y sucumben ante la imposibilidad de mantener bajo control la iniciativa del resto de los personajes, o la contingencia de los hechos), o bien reflejan la existencia de una fuerza superior e invisible que actúa en el mundo de los personajes imponiendo su voluntad o advirtiéndolo de la presencia de una realidad inmaterial (1989-90: 161).

Y es que en estos argumentos, con frecuencia veremos un líder que trate de manipular a otros personajes de personalidad débil. Sólo algunos caracteres autosuficientes –a excepción de Harvey en *The Only Problem* son siempre mujeres– se resisten a que controlen sus vidas, evolucionan y se crecen ante las maquinaciones de la personalidad dominante. Por tanto, aunque no hay una clara división en etapas en la trayectoria de la escritora, sino que cada novela sorprende y desconcierta al lector habitual de Spark, la consideración de los personajes dementes o al límite de la locura, nos hace posible señalar cierta evolución en la actitud de la autora.

Demostraremos que, en las primeras novelas de experimentación creativa y búsqueda de identidad, la novelista es totalmente ambigua sobre la moralidad y el diagnóstico psicológico

de personajes que, por lo general, ven cómo sus deseos se enfrentan contra sus creencias religiosas. Seguidamente observaremos que, en las *novellas*, el distanciamiento entre autor y personajes llegará a ser extremado, pero a diferencia de las novelas anteriores, la ambigüedad abandona paulatinamente la condición psicológica de la protagonista para concentrarse cada vez más en los temas antropológicos que la situación o argumento susciten. Parece que Spark está más segura de su fe en la providencia, y precisamente por eso, acepta el control divino de unos acontecimientos fuera de toda lógica. En cambio, sus protagonistas desconocen que el origen de las maquinaciones del argumento reside en una creadora-novelistas, y así, sufren desconcertados en una sociedad deshumanizada. Por último, Spark, en su fase de madurez, evidencia el carácter autobiográfico de sus novelas; vuelve a acercarse emocionalmente a sus personajes y, como novedad, interpreta sus acciones entremezclando las perspectivas moral y psicológica, pues integra una crítica más manifiesta contra la corrupción de la sociedad y denuncia explícitamente el estado de demencia de sus personajes. No obstante, esto no implica que sus últimas novelas se cierren en interpretaciones concretas y redondas,

sino que las más o menos evidentes redefiniciones sparkianas siempre dejan espacio para que el lector componga sus reconstrucciones privadas, es más, le incitan a que obtenga sus propios significados a partir del texto. Así pues, aseveramos con Joseph Hynes que “la maravilla y el placer de los libros de Spark reside con mucho, en tentar a los lectores pasivos a transformarse en creadores activos y verdaderamente conscientes” (1988:15).

3.2. Novelas de experimentación e iniciación como escritora

I was asked to write a novel, and I didn't think much of novels –I thought it was an inferior way of writing. So I wrote a novel to work out the technique first, to sort of make it all right with myself to write a novel at all– a novel about writing a novel, about writing a novel sort of thing, you see.

MURIEL SPARK (1963b: 79)

En este grupo incluiremos sus primeras novelas, desde *The Comforters* hasta *The Mandelbaum Gate*. Las llamamos “de experimentación” porque en esta primera etapa Spark ensaya

distintas formas (autoficciones, metaficciones, novelas cortas y largas); también las denominamos “de iniciación”, porque introducen al lector en los temas más recurrentes y en las tipologías de los personajes (líderes o representantes del mal masculinos, manipuladoras fanáticas, heroínas luchando por adquirir una identidad propia, mujeres independientes, adolescentes inseguras...).

La primera novela publicada en 1957, *The Comforters*, es recibida –nos aclara Monterrey– por una crítica acostumbrada al realismo, a las escenas provincianas, y poco preparada para su estilo experimental (1989-90: 164). Muriel Spark traslada su propio problema de crear una novela a la protagonista, Caroline Rose, una escritora que se siente a sí misma como un personaje de una novela dictada por una fuerza superior. Incluso Dorothea Walker piensa que esta confusión del punto de vista tiene el efecto de distanciar a Caroline del lector (1988: 13). Pero por el contrario, creemos que, gracias a este designio metafictivo de hacer confluir distintos puntos de vista, Muriel Spark provoca en el lector una postura crítica frente a la etiqueta de “locura” que la sociedad impone a la protagonista, e incluso consigue que el lector acepte las

alucinaciones de Caroline como una prueba sobrenatural del destino que le forja, para que adquiriera definitivamente su identidad independiente.

Su segunda novela, *Robinson*, volvió a dejar a la crítica “perpleja y confusa” (Monterrey, 1989-90: 164) y no fue debidamente valorada, pues se pensó que el libro representaba un declive drástico en la categoría de sus publicaciones (Baldanza, 1965: 197). Sin embargo ese mismo año, aparece la primera crítica sistemática que nos ofrece una explicación freudiana de la obra, en tanto en cuanto interpreta que cada personaje masculino representa una instancia psíquica de la mente³. Si Caroline era una mujer temperamental, January, la nueva protagonista, es aún más independiente y segura de sí misma. Como Caroline, January no es fácil de intimidar, y por su experiencia, se reconoce llena de recursos ante cualquier situación. Por el contrario, Robinson, el dueño de la isla donde el avión realiza el aterrizaje forzoso, es uno de los tiranos más peligrosos de las novelas de Spark. Aunque la protagonista al principio se siente atraída por su carisma de líder, pronto descubre la esquizofrenia escondida detrás de su anárquica rigidez mental y comenta: “I chucked the antinomian pose when I

was twenty. There's no such thing as a private morality"⁴. Ante su incapacidad de controlar la vida de los demás en la sociedad, Robinson huye de la civilización para refugiarse en su isla, pero allí, continúa temeroso de todo aquello que no puede dominar, hasta el límite de fingir su propio asesinato para esconderse.

No es vano el contenido alegórico de los nombres. “Robinson” nos remite al *Robinson Crusoe* de Defoe, dos personajes movidos exclusivamente por el super-ego, y guiados por su absoluta confianza en la razón. Spark ridiculiza a través de Robinson la primacía del racionalismo autónomo en la sociedad patriarcal. Por otro lado, “January” es la diosa mitológica de doble cara que, mira hacia el bien y hacia el mal, lo pagano y lo cristiano, lo intuitivo y lo racional, el super-ego y el id; constituye una alegoría freudiana del intento humano por alcanzar la unidad y personifica el propósito sparkiano de reinterpretar la realidad sin menospreciar lo trascendente, emotivo, intuitivo, primitivo... características que tradicionalmente se le han atribuido a la mujer.

Es ésta una novela que nos parece injustamente menospreciada. Para Walker, por ejemplo, no merece más que una breve mención en el análisis que hace de todas sus novelas hasta

The Only Problem. Peter Kemp, para quien la isla como imagen de un lugar de la mente es poco convincente, opina que el emplazamiento no ha sido correctamente fantaseado, ni consigue reflejar una imagen convincente de la sociedad (1974: 36). Sin embargo, creemos que muchas de estas acusaciones, o bien exigen de la escritora lo que ella no se propone, o bien no son acertadas. Es una obra llena de simbolismos conscientes y concurrentes –tres ríos, tres hombres, tres supervivientes, tres hermanas, tres lagos–, y de material autobiográfico eficazmente novelado, para abrir puertas a la interpretación de la psicología humana y las relaciones humanas en la sociedad. No en vano es la mujer la única que mantiene la cordura en una situación tan límite como es el saberse viviendo con un asesino en una isla perdida. Tampoco es casual que sea un personaje masculino el que represente el mal. Como veremos, tanto las mujeres fuertes e independientes, como los personajes masculinos encarnando el mal, se suceden en la obra de Spark.

Con su tercera novela, *Memento Mori*, Muriel Spark comienza a ser valorada como una escritora con voz propia. Sin embargo, la crítica aún estaba desconcertada. Por ejemplo, Ivy

Compton-Burnett no entiende las mezclas entre ficción y realidad, y le achaca que sus personajes son “despersonalizados”, es decir, insuficientemente individualizados, con caracterizaciones demasiado generales (1963: 18); justamente lo contrario de lo que aducen la mayoría de los críticos –que solamente revalorizarán esta obra después del éxito de *The Mandelbaum Gate*. Con unanimidad aprecian la agudeza en la delineación de unos personajes excéntricos pero creíbles (Malkoff, 1968:68), y con el tiempo, comprenden que la novelista, jugando a ser Dios, crea condiciones extremas para observar cómo se desenvuelven unos personajes ligeramente esbozados. Es decir, Spark crea personajes “eternos” mediante situaciones extrañas o intensas, y evitando a toda costa las caracterizaciones psicológicas profundas y detalladas (Stubbs, 1973: 11)⁵.

Ante la misteriosa llamada de teléfono que les recuerda a un grupo de ancianos que van a morir, las respuestas de cada uno son dispares: Dame Lettie, reconocida públicamente como una anciana discreta y juiciosa, reacciona con un comportamiento paranoico y obsesivo; imagina un complot contra ella en el que sus amigos, su sobrino y hasta la policía están involucrados; desconecta el

teléfono, somete a la criada a largas búsquedas de ladrones por toda la casa y el jardín, y se obceca tanto que no deja de oír ruidos extraños en el edificio, hasta tal punto que la criada la abandona pensando que la mansión está embrujada. Obsesiva, repite incesantemente la idea de su imaginario complot, y tacha de loca a Miss Taylor por opinar lo contrario –lamentablemente, Miss Taylor vive en un asilo de ancianos, por lo que es mucho más normal que desconfíen de su juicio que de la cuerda apariencia de Dame Lettie. Otra de las protagonistas, Charmian Colston, una anciana novelista que se recupera de una crisis nerviosa, tiene sin embargo, una respuesta ante la llamada de teléfono serena y cabal. Desde un punto de vista feminista, representaría a la mujer maltratada psicológicamente por una sociedad patriarcal que la estigmatiza como desequilibrada mental, porque resiente su poder. De hecho, la criada quien, “overwhelmingly resented the inexplicableness of Charmian’s power”⁶, hace todo lo posible para hacerla pasar por loca; así mismo, su marido, terriblemente envidioso de la fama de su esposa, le intimida con su actitud prepotente y orgullosa, y también le acusa de demente, “you are getting into a state of imagining that all those around you are conspiring against you”

(MM, 78). De modo que, una vez más, Muriel Spark demuestra que la atribución del concepto de locura depende más de un canon social de comportamientos, que de la realidad psicológica de la persona.

Dos nuevas novelas en 1960, *The Ballad of the Peckham Rye* y *The Bachelors*, cierran la serie de novelas concentradas en el tema de la oposición entre las fuerzas del bien y del mal en el mundo. Pero la crítica, que todavía no comprendía esta oposición de ideas ni su forma elusiva y escandalizante de persuadir al lector, la culpaba de esquivar hábilmente los asuntos morales (Baldanza, 1965: 197). También la acusaban de inseguridad y brusquedad de estilo, o de dar una velocidad fatigante a los argumentos complicados⁷, lo que quizás se explica si tenemos en cuenta que los críticos literarios carecían aún del amplio corpus de la obra sparkiana, donde el estilo lacónico y el entramado de cada novela completan su significado y complejidad.

Hemos mencionado que casi siempre es un personaje masculino el que representa el mal, pues bien, Dougal Douglas, el protagonista de *The Ballad of the Peckham Rye*, encarna a uno de los muchos diablos del mundo: “I’m only supposed to be one of the

wicked spirits that wander through the world for the ruin of souls”⁸. Deformado físicamente por una chepa y dos bultos en la cabeza de antiguos cuernos como de cabra, Dougal Douglas, parece cambiar de imagen para persuadir a su interlocutor: se transforma sucesivamente en hipnotizador, hombre con “visión” industrial, profesor, entrevistador de televisión, confesor, psicoanalista, mujer columnista de revistas y médium. Enfrenta a los novios, fomenta el ausentismo laboral, ocasiona un asesinato, induce a Trevor a la violencia y provoca la desolación moral a su alrededor.

El hecho de que siempre sean personajes masculinos de distintas novelas los que reproduzcan el mal, efectivamente, nos parece una denuncia solapada al patriarcado de la sociedad occidental. Al igual que los dirigentes de las instituciones socioculturales –favorables al hombre en detrimento de la mujer–, algunos de los personajes masculinos de Spark tratan de manipular psicológicamente a los de su alrededor, en favor de su propio provecho⁹. Para alcanzar sus intereses egoístas, los representantes del mal se sirven de todo tipo de artimañas, sin caer por ello en fantasías ególatras. Así, Dougal Douglas, gracias a su inteligencia demoníaco-sobrenatural, declara: “vision is the first requisite of

sanity” (BPR, 64). Es decir, es consciente de que los demenciales aires de grandeza sólo le conducirán al fracaso¹⁰.

Poco después, *The Bachelors* fue “el logro más sutil de su periodo londinense” (Massie, 1979: 31). Seguramente tuvo siempre mejor acogida entre la crítica, por el afinado cuadro costumbrista del Londres contemporáneo. Una vez más, vuelven a alabar su capacidad de crear personajes muy individualizados mediante sucintas pinceladas descriptivas y argumentos complejos¹¹; y por fin, reconocen que su técnica tan económica integra simultáneamente el tema, los personajes y el lugar de los hechos, con armonía y madurez literaria (Kemp, 1974: 70).

Esta novela versa sobre las interacciones de un grupo de solterones londinenses desde el punto de vista de Ronald Bridges, un católico convertido cuyos ataques epilépticos le llevan a trances similares a los estados de un médium, Patrick Seton, en sus sesiones de espiritualismo. Ambos personajes, aunque opuestos, parecen diabólicamente poseídos, sin embargo, es claramente Patrick Seton el representante del mal en la novela. Al igual que Robinson, es incapaz de adaptarse a la realidad, y tiene una visión solipsista de un universo en el que otras personas sólo son cosificadas como

útiles u obstáculos para llevar a cabo sus planes egocéntricos. Por eso, no tiene ningún escrúpulo en intentar asesinar a su novia cuando ésta se niega a abortar. Si los supervivientes de *Robinson* habían transformado la isla en su purgatorio¹², y Dougal Douglas había convertido el pueblo de Peckham Rye en un infierno, el nuevo grupo de solterones egocéntricos, no lleva una vida mejor.

Spark los describe por boca de Ronald Bridges:

It was all demonology and to do with creatures of the air, and there are others besides ourselves, he thought, who lie in their beds like happy countries that have no history. Others ferment in prison; some rot, maimed; some lean over the banisters of presbyteries to see if anyone is going to answer the phone (B, 214).

La nueva novela de 1961, *The Prime of Miss Jean Brodie*, es sin lugar a dudas, una de las mejores, en la que el tema de la manipulación psicológica se trata con especial tono satírico, por lo que le dedicaremos el segundo capítulo. Monterrey advierte que por fin la crítica empieza a disfrutar de la ambigüedad y la amplitud de interpretaciones, en lugar de buscar respuestas muy definidas a preguntas concretas (1989-90: 165). Sin embargo, tendrán que pasar diez años antes de que esta publicación se destaque entre las demás escritas, después de que Maggie Smith recibiera un Oscar por su

interpretación de Miss Brodie en la película que le otorgará la fama. Las críticas anteriores al largometraje no le conceden especial relevancia a la novela (Malkoff, 1964: 30-35); las más favorables lo equiparan a su siguiente obra, *The Girls of Slender Means* (Baldanza, 1965: 200-1); pero lo normal es que fuera prácticamente obviada en las detalladas monografías (Green, 1968: 400-1). Tan sólo un año después de estas críticas, la película provoca el redescubrimiento del libro como “un ejemplo casi perfecto de *novella*” (1973: 17). Así, *The Prime of Miss Jean Brodie*, publicada en su totalidad en el New York magazine, obtuvo el reconocimiento mundial, de tal forma que Miss Brodie llega a ser el personaje más conocido de Spark.

Gracias al redescubrimiento de este volumen y su lanzamiento a la fama, hoy podemos reconocer a su protagonista, Miss Brodie, como el prototipo de personaje femenino cuyo liderazgo resulta patológico –veremos un caso parecido en Lady Abbess, la protagonista de *The Abbess of the Crew*. Al igual que los representantes del mal de otras novelas (Robinson, Dougal Douglas en *The Ballad of the Peckham Rye*, Patrick Seton en *The Bachelors*, Lister en *Not to Disturb*, Hector Barlett en *A Far Cry from*

Kensington...), Miss Brodie y Lady Abbess tratan de manipular las vidas de las demás, pero a diferencia de los anteriores representantes del mal masculinos, no son manipuladoras que huyen del mundo porque son incapaces de enfrentarse a la realidad, tampoco tratan de dominar a los demás para beneficiar su propio provecho, ni buscan una posición de poder por el poder en sí mismo, sino que en realidad, por su propia egolatría, se constituyen en diosas creadoras de una moralidad privada que aplican arbitrariamente a los demás, a quienes consideran inferiores. Si la escritora juega a ser Dios con sus personajes, estas protagonistas se creen diosas ante la humanidad¹³.

Después de novelar su infancia en el colegio, la siguiente novela de 1963, *The Girls of Slender Means*, transforma artísticamente el periodo de juventud en que Spark vivía en una residencia londinense, durante el final de la guerra y el principio de la posguerra. Todavía quedaban algunos críticos que no penetraban en la profundidad de sus novelas¹⁴, pero por lo general, la crítica ya le había otorgado valoraciones positivas. En este enfrentamiento de críticos por definir temáticamente la novela, Frank Kermode opina que es un libro centrado en la bendición de la pobreza (1967: 760),

y Peter Kemp explica que este éxito se debe a que Spark aborda el tema de la *transfiguración*¹⁵ con mayor agudeza e intensidad que sus novelas anteriores (1974: 97). De hecho, la transfiguración o conversión tan drástica de Nicholas Farrington es la que da sentido a toda la novela, uniendo eslabones que parecían perdidos en el argumento.

En esta obra no nos encontramos con mujeres seguras de sí mismas, sino que, dulcemente satirizadas, todas son chicas inmaduras para su edad, que empiezan a definir su individualidad en una atmósfera de inseguridad psicológica generada por la postguerra. Nicholas es un poeta que ve en la vulnerabilidad de las chicas un espejo de su propia condición. Es amigo de Jane Wright, amante de Selina Redwood, y está enamorado platónicamente de Joanna Childe, pero sobre todo, frecuenta la residencia de las jóvenes porque está fascinado por la anarquía de aquella “sociedad microcósmica ideal” (GSM, 65). Con su conversión y martirio, Nicholas rompe la atmósfera de incertidumbre, cierra muchos interrogantes y convierte la novela en una de las menos ambiguas o inciertas, y más tajantemente convincentes de Spark. La escritora misma nos revela su técnica persuasiva a través de los escritos de

Nicholas: “he’s got a note in his manuscript that a vision of evil may be as effective to conversion as a vision of good” (GSM, 140). Así, Spark obtiene altruismo de egocentrismo, pues la horrible muerte de la inocente Joanna junto al egoísmo de Selina, llevan a Nicholas a revisar todo el planteamiento de su vida, a cambiar su superficial evaluación de la naturaleza humana, y a morir como mártir en Haití.

Las protagonistas son unas jóvenes que se enfrentan por primera vez a su independencia, y desarrollan distintas estrategias psicológicas para adaptarse a su situación de pobreza e inestabilidad. Selina Redwood es una joven de “perfecto equilibrio” que representa los atributos psicológicos de racionalidad, frialdad, pragmatismo y eficacia aplicados tradicionalmente a la masculinidad. Para sobrevivir en el ambiente de inseguridad de la posguerra, bloquea completamente su emotividad y afectividad, hasta que su represión y su incomunicación emocional estallan en una crisis de histeria, lo mismo que el resquebrajado edificio del club se viene abajo fácilmente cuando una bomba explota en el jardín.

Joanna Childe desarrolla un mecanismo de defensa opuesto al de Selina; en lugar de paralizar sus emociones “usando” sexualmente a hombres psicológicamente débiles, elabora un moralismo excesivo que le niega la posibilidad de volverse a fijar en un hombre. Joanna consigue reprimir sus sentimientos recitando versos o salmos, que como karmas hipnóticos, le impiden enfrentarse a la cruda realidad. Esta forma de condena en vida parece simbolizada por el tragaluz que hubiera podido salvarle la vida durante el incendio, si no hubiera sido condenado con ladrillos para evitar la intrusión de amantes en el edificio.

Paulina Fox, otra de las protagonistas, también vive en un mundo fantástico totalmente alejado de la realidad. Cada semana se arregla tan elegante como una princesa, y finge que el famoso Jack Buchanan la invita a cenar, para dejarse unos ocho chelines en un taxi que da vueltas por la ciudad. Engañada por sus propias mentiras, también se niega la posibilidad de tratar con los hombres. En realidad, estas chicas repiten modelos de comportamiento de protagonistas de escritoras anteriores: si la castidad o la inaccesibilidad era la estrategia de las mujeres de Charlotte Brontë (Jane Eyre) o de Woolf (Clarissa Dalloway) para evitar el

sufrimiento emocional, Martha Quest, de Doris Lessing, protege su yo en una sucesión de numerosas experiencias sexuales, casuales e impersonales.

La grata acogida de *The Girls of Slender Means* se acrecienta con *The Mandelbaum Gate*, pues esta novela ganó el James Tait Black Memorial Prize en 1966. Sin embargo, Spark aún seguía recibiendo ácidas críticas (Malkoff, 68:45): se le reprochaba por tener dotes sólo para los relatos breves pero no para las novelas, por no trabajar la caracterización de los personajes, por esconder cualquier profundización humana con la superficialidad de la intriga, e incluso por engañar al lector sobre sus creencias (Grosskurth, 1966: 62-67). Estas críticas sólo se explican si tenemos en cuenta que la novela introducía un drástico cambio de estilo, puesto que, como aclara Peter Kemp, Spark comienza a experimentar cada vez más y a modificar el modelo narrativo que había estado reelaborando constantemente en sus seis novelas anteriores (1974: 97).

Aparentemente, no es más que un libro de espionaje e intriga con situaciones cómicas y agudos golpes de humor. Sin embargo, y como siempre, detrás de la aparente superficialidad, Spark continúa

tratando el tema que nos ocupa, el comportamiento patológico de sus protagonistas. Karl Malkoff observa que la división de la ciudad de Jerusalén en dos, es paralela a la constante división interna de los personajes (1968: 40). Y es que esta escisión de la protagonista, Barbara Vaughan, es con toda seguridad el espejo de lo que fue el estado interior de la escritora: tanto Barbara como Spark son judías –por línea materna–, católicas conversas que debatían interiormente intenciones contradictorias, “her habits of mind were inadequate to cope with the whole of her experience, and thus Barbara Vaughan was in a state of conflict, like practically everyone else, in some mode or another”¹⁶. Nos encontramos con una crisis muy similar a la de Caroline en *The Comforters*, en la que los principios morales deben reconciliarse con los impulsos emocionales para enfrentarse a la experiencia vivida. La resolución de esta pugna interna se desarrolla en los diálogos que sostiene la protagonista consigo misma y que constituyen su proceso de individuación. Y como es tópicamente en la literatura, este viaje hacia el interior se realiza por medio de un viaje literal, de modo que la peregrinación de la protagonista por los santos lugares no es más que un símbolo de la búsqueda de su identidad: “Barbara had felt displaced, she felt her

personal identity beginning to escape like smoke from among her bones” (MG, 27).

Otro personaje, Freddy Hamilton, sufre una división interior mucho más espectacular. Su personalidad rutinaria, prudente, cobarde y con falta de iniciativa, se vuelve arriesgada y jovial durante dos días, de los que no recordará absolutamente nada. A diferencia del dificultoso –pero consciente– proceso de individuación de Barbara, la personalidad escindida de Freddy nunca llega a ser reunificada. Por esta razón, su lapso de memoria que coincide con su personalidad desinhibida, será diagnosticada por el médico como una amnesia de origen histérico, “caused by some form of mental disturbance” (MG, 122). Benny, la señora de compañía de la madre de Freddy, es otro caso de doble personalidad, pero esta vez el conflicto interno toma un cariz peligroso y homicida. Como es frecuente en los libros de Spark, los casos patológicos agudos son ignorados por la sociedad hasta que ocurre la inevitable tragedia. Benny, después de debatirse entre sueños de voces esquizofrénicas y tras avisar a Freddy por carta de sus “tentaciones” criminales, termina por asesinar sangrientamente a la madre de éste.

Al igual que *Robinson*, es una novela de parentescos, en la que los personajes siempre repiten la personalidad de otro, y si como vimos en *Robinson*, cada hombre representaba el ego, el yo y el ello¹⁷, en *The Mandelbaum Gate*, cada territorio es también un estadio de la mente:

El lado de la frontera de Jordania, donde se derriban las inhibiciones de Barbara Vaughan, Freddy Hamilton y Ricky, parece corresponder al prelógico Id de deseos controlados, y el sensato y pragmático Israel corresponde al Ego. Las funciones del Superego, originalmente la voz de los padres y la sociedad pero eventualmente una parte integral de la psique, son encarnadas adecuadamente por los anteriores “protectores” de Palestina (Malkoff, 1968: 40).

Tanto en *Robinson* como en *The Mandelbaum Gate*, la acción es alegórica, pero además en el segundo caso, la acción contribuye a la proyección de las divisiones internas de los personajes. Parece que la escritora nos recuerda que todos somos el resultado de equilibrios entre paradojas íntimas, de compromisos entre oposiciones interiores que evolucionan, y de acuerdo con la teoría junguiana, que como demostraremos empapa la obra de Spark¹⁸, heredamos estas estructuras contradictorias:

For the first time since her arrival in the Middle East she felt all of a piece; Gentile and Jewess, Vaughan and Aaronson; she had caught some of Freddy's

madness [...] he had regained some lost or forgotten element in his nature and was now, at last, for some reason, flowering in the full irrational norm of the stock she also derived from: unselfquestioning hierarchists, anarchistic imperialists, blood-sporting zoophiles, skeptical believers –the whole paradoxical lark that had secured, among their bones, the sane life for the dead generations of British Islanders (MG, 164).

Pero *The Mandelbaum Gate* también nos muestra el prototipo sparkiano de mujer psicológicamente fuerte e independiente. Suzi Ramdez es una joven ambiciosa, consciente de que sus aspiraciones traspasan las limitaciones de la cultura musulmana, y es rechazada en gran parte por esta sociedad. Sin embargo, no deja que su imagen exterior se interiorice. Inteligentemente manipula a su padre, tomando el rol del hijo que nunca tuvo, para llevar su propio negocio y encubrir a los contrabandistas. En contraposición, Ruth Gardner es una mujer sin luces, dependiente y manipulable: es fácilmente engañada por Suzi, quien le hace creer que Barbara está loca y necesita de su asistencia. Entonces, Ruth asume con agrado el rol femenino y maternal establecido por la sociedad, dedicando innecesarias horas a cocinar para Bárbara y a cuidarla como si fuera un bebé. Absorbida por el fanatismo antisemita, admira ciegamente a Hitler, sin percatarse de que, según su propia ideología

nietzseniana, se integra entre “los ignorantes” o “los débiles”, dominados por una voluntad de poder fuerte (Nietzsche, 1974: 306).

Como es habitual en Spark, los personajes fanáticos o con serios problemas psicológicos son ignorados, mientras que los demás se debaten entre contradicciones internas cuya superación depende, en gran medida, de una situación favorable:

She could steal a car. Another week and perhaps this is what she would have done. Who could tell what would have happened if her imprisonment at Jericho had lasted another week, or another day? (MG, 275).

Resumiendo lo anteriormente expuesto, estas primeras novelas nos familiarizan ya con algunos personajes de la tipología sparkiana: mujeres inmaduras intentando tomar el control de sus vidas –Eleanor Hogarth en *The Comforters*, las alumnas en *The Prime of Miss Jean Brodie* y las residentes en *The Girls of Slender Means*–; heroínas en búsqueda de su identidad –Caroline en *The Comforters*, Charmian Colston en *Memento Mori*, o Barbara en *The Mandelbaum Gate*, más tarde veremos a Fleur Talbot en *Loitering with Intent*, y Nancy Hawkins en *A Far Cry from Kensington*–; mujeres independientes y seguras de su individualidad –Louisa Jepp

en *The Comforters* o Suzi Ramdez en *The Mandelbaum Gate*, también incluiremos en este grupo a Annabel Christopher en *The Public Image*, Milly en *A Far Cry from Kensington*, y Dr. Hildegard Wolf en *Aiding and Abetting*–; fanáticas endiosadas cuyo sentido vital es el de imponer su moralidad privada manipulando a otros personajes –Miss Brodie hasta el momento, y ya hemos presentado a la abadesa de una novela posterior, *The Abbess of the Crew*, también incluiremos en este grupo a un homosexual, Hubert, en *The Takeover*, y a Aunt Pet en *The Only Problem*–; y representantes del mal masculinos, frecuentemente con un liderazgo patológico que trata de mantener bajo control a todos los demás personajes –Robinson, Patrick Seton en *The Bachelors*, Dougal Douglas en *The Ballad of the Peckham Rye*, más adelante conoceremos a Lister en *Not to Disturb*, o a Sir Quentin en *Loitering with Intent*, Hector Bartlett en *A Far Cry from Kensington* y a Marigold en su papel masculino en *Reality and Dreams*.

Gracias a estas tipologías, Spark ensaya distintas formas de novela y técnicas originales que solamente comienzan a ser valoradas, como intuitivamente, a partir de *The Bachelors*, de igual modo que tampoco reconocen su mérito deconstructor hasta que el

cine las lleva a la fama. No obstante, aún quedan décadas hasta que la crítica profundice unánimemente en el propósito de la ambigüedad sparkiana. En las novelas sucesivas, Spark volverá a dejar perplejo a su público, pues aunque conserve y explote las anteriores tipologías, también introducirá otras nuevas mucho más extrapoladas –suicidas, terroristas y ricos afamados–, y sobre todo, porque a partir de ahora, reducirá al mínimo la extensión de sus libros, enfatizando drásticamente esa atmósfera gótica catalizadora de las patologías psicópatas.

3.3. Novelas Cortas

I don't like that book awfully much, actually. [...] It's out of proportion: the beginning is slow, the end is very rapid. It wasn't criticised in those grounds, but if I were a critic, I would have criticised it on those grounds. I got bored, because it was too long, so I decided never again to write a long book. Keep them very short.

MURIEL SPARK (1970a: 412)

A pesar de su éxito, Spark decide no volver a escribir novelas tan largas como *The Mandelbaum Gate*. La mayoría de los críticos reconocen que a partir de ahora, su estilo evoluciona hacia la nueva novela francesa, y asume una actitud provocadora para empujar al público a que redefina supuestos tradicionales sobre su destino y libertad en el mundo. En el manifiesto literario, “The Desegregation of Art”¹⁹, Spark critica la cómoda actitud del espectador que siente su responsabilidad moral satisfecha sólo porque sufre por la víctima de la tragedia literaria. Por eso, la escritora decide desarrollar mensajes fatalistas en atmósferas góticas de sátira o ridículo, con el fin de escandalizar e incitar al cambio y a la acción solidaria. De hecho, en una de sus entrevistas afirma: “Uno de mis propósitos es el de provocar al lector, sorprenderle y agradarle al mismo tiempo” (Toynbee, 1971: 74).

Anteriormente Spark también había escrito otras novelas breves: *Robinson*, *The Prime of Miss Jean Brodie* y *The Girls of Slender Means*, pero es ahora cuando se distancia cada vez más de sus personajes, adoptando su misma actitud, es decir, asume el tono narrativo que secunda el carácter –dramático, trágico, mordaz, etc.– de sus personajes²⁰. Nos referimos a una serie de cinco libros muy

breves: *The Public Image*, *The Driver's Seat*, *Not to Disturb*, *The Hothouse by the East River* y *The Abbess of the Crew*.

The Public Image (1968) es la primera novela de esta serie, en la que como Malcolm Bradbury señala, no sólo no se centra en ningún personaje concreto sino que además, mantiene una actitud extremadamente fría con ellos (1972: 244). Además, observamos cómo Spark intensifica este distanciamiento mediante una atmósfera gótica que empuja a los personajes a que crucen el límite de lo patológico. Esto es, la escritora crea ambientes espectrales que favorecen los comportamientos extremos o extraños, y frente a éstos, le resulta muy fácil mostrar sarcasmo o indiferencia. De modo que, la insensibilidad de la narradora es consecutiva de lo culturalmente considerado como patológico, y esto a su vez, de lo fantasmagórico. Por esta razón, para tratar el tema de la fama crea una “extraordinaria historia de fantasmas, en la que el fantasma muerto de Frederick –mucho más real que Frederick vivo– lucha contra el fantasma viviente en el que Annabel se ha convertido”²¹. Por otro lado, este libro está inspirado probablemente por la necesidad que siente nuestra escritora de vivir su día a día en el anonimato²². Por esta razón, extrapola su horror a la vida pública

escribiendo una novela en la que imagina el fatal efecto de la vida de la fama sobre una pareja: el suicidio escandaloso del marido, y el abandono de la carrera artística de la esposa. Aunque Frederick Christopher no soportaba la falsedad de su imagen matrimonial perfecta, antes de suicidarse construye una apariencia orgiástica de su esposa, no menos falsa. Es el público quien, crédulo ante la idealización de una artista y esposa perfecta, idolatra a Annabel Christopher, para luego volver a caer en la falsedad de una murmuración y desacreditarla.

Frederick interioriza y fija su imagen exterior, lo que le lleva a adoptar una posición tan dramática. Veremos en *Driver's Seat* que el suicidio es la única salida de la soledad de la protagonista, de igual modo, para Frederick, el suicidio es la única forma de escapar a dicha proyección exterior. En cualquier caso, la causa de esta muerte nunca queda totalmente esclarecida: quizás fuera venganza o quizás, el deseo de salvar a su mujer de la falsedad de su vida. En cambio, Annabel sabe que su imagen exterior no es más que una de sus múltiples posibilidades y puede evolucionar cuando le sobreviene el fracaso de su afamada reputación. Cansada de tanta falsedad, prefiere abandonar su carrera antes que someterse al

chantaje, y decide reanudar una nueva vida entre el incógnito de las masas. Annabel sería otra de las mujeres fuertes de Spark, que sabe amoldarse a la vida de la fama, del mismo modo que tiene la fuerza para sobrevivir a cualquier argumento adverso de la vida.

La siguiente novela, *The Driver's Seat* (1970), a la que dedicaremos el séptimo capítulo, es por excelencia el libro de “la locura como única salida” en Muriel Spark. La protagonista, Lise, es una mujer desesperada que se toma unas vacaciones en busca de un maníaco sexual que la asesine. Desde el principio el lector conoce el trágico final, y sin embargo, Spark mantiene la intriga hasta la última página, ya que mediante los avatares de la protagonista, el lector llega a entender el comportamiento suicida y a modo de *voyeur*, necesita verificar los detalles de la consecución.

Una vez más, la crítica para la nueva novela fue muy negativa²³, y también de nuevo, Frank Kermode sale en su defensa declarando que si Spark decepciona es porque es una artista mucho más profunda y compleja de lo que el lector puede esperar, dada su reputación como simple escritora de entretenimiento. También nos explica que si *The Public Image* tenía sabor a *novella*, pero no encajaba dentro de los estereotipos de novela, *The Driver's Seat* se

inclina aún más hacia la tragedia y es igualmente inclasificable, pues desconcierta al estudioso ávido de patrones rígidos (Kermode, 1970: 427). No obstante, como ocurre con las demás novelas, los mejores análisis se suceden después de la reconsideración de *The Prime of Miss Jean Brodie*. Por fin, los críticos penetran en los propósitos de la escritora, en concreto, Alan Bold alaba la evocación de los matices enigmáticos de la vida moderna (1986: 92), y con una formulación distinta que apunta al mismo hecho, Peter Kemp afirma que *The Driver's Seat* equivale a una parábola de la sociedad actual (1974: 122). Y es que, como demostraremos²⁴, la novela constituye una crítica ácida del individualismo exacerbado de la sociedad moderna, y la protagonista únicamente representa un símbolo de un mundo potenciador de patologías. Es más, esta novela pasa a ser la pauta para comprender las anteriores, pues como comenta Judy Sproxton, la interacción entre contenido y estilo de *The Driver's Seat* nos demuestran lo íntimamente unidos que están los personajes con sus argumentos en todas las demás novelas de Spark (1992: 142). Sproxton no se extiende en su afirmación, pero parece descubrir lo que Spark nos revela sobre su

técnica metafictiva de “consistencia” emocional con el tono de los personajes²⁵.

Siete años antes de escribir esta novela, Spark había dicho: “Demasiadas personas sufren de aburrimiento y soledad...Yo he conocido cuantiosa soledad. He escrito sobre ello porque lo considero el mayor problema de nuestra sociedad” (1963d: 17). Este tema aparece latiendo en todas las novelas: Caroline, en *The Comforters*, se siente sola para enfrentarse a las voces que nadie más que ella escucha; los habitantes de la isla de Robinson, son como islas desiertas incapaces de entenderse; el mayor de los males de los ancianos de *Memento Mori* es la soledad ante la muerte; el egoísmo de los solterones en *The Bachelors*, les hace incapaces de compartir su vida con nadie. Pero sobre todo, a partir de *The Public Image*, cuando enfatiza su estilo de *nouveau roman*²⁶, Spark pinta la sociedad moderna en la que las notas de decadencia son apremiantes; incluso para el lector acostumbrado a su fría perspectiva, la denuncia sparkiana resulta perturbadora (Bradbury, 1972: 247). Es esta sociedad egoísta e indiferente a los demás la causa de la soledad emocional de Lise, y por tanto, también la causante de su suicidio en *The Driver's Seat*.

Los elementos sobrenaturales y misteriosos de Spark siempre habían dado un tono gótico a sus novelas. Entre las primeras, es quizás *The Ballad of the Peckham Rye*, con el diablo como protagonista, la que más logradamente consigue esa atmósfera tenebrosa. Y es que, como ella misma nos explica, su gusto por lo misterioso proviene desde su niñez en Edimburgo, cuando se empapaba de las baladas fronterizas escocesas llenas de sentimientos lúgubres (Devoize, 1989: 17). Ya hemos apuntado que desde *The Public Image*, sus novelas cortas intensifican el ambiente gótico del argumento, pero *Not to Disturb* es sin duda, la novela gótica de Spark por antonomasia, donde el humor negro se mezcla con el romance tétrico y surrealista.

Not to Disturb continúa el estilo de *The Public Image* y *The Driver's Seat*, pero cada vez la escritora se esconde más, y entrega toda la acción a los personajes. Así que, como es de esperar, la crítica inmediata a su publicación no es en absoluto satisfactoria²⁷. Vuelven a mostrarse reticentes ante las innovadoras técnicas sparkianas. *The Times Literary Supplement* intentó catalogarlo como “material gótico” expresado en una “especie de *thriller*” que podría haber sido condensado en un breve relato (1971: 1409);

Jonathan Raban equiparó su estructura tan precisa al mecanismo de un reloj, sin embargo en su opinión, la maquinaria queda anulada al desaparecer la escritora del texto²⁸. Y es que no se concebía una novela, por muy sutilmente organizada que estuviera, en la que ni el narrador ni el escritor estuvieran presentes. Tampoco eran capaces de prescindir de una elaborada penetración psicológica de los personajes, hasta el punto de afirmar que la simplificación de éstos hasta “absolutos mínimos” arruinaba la narrativa²⁹. Es cierto que, como acertadamente observa J. R. Frakes, “no hay forma posible de determinar el tono y sabor tan extraño de *Not to Disturb*”³⁰, pero extrañeza no es necesariamente un motivo de demérito. En cualquier caso, a excepción de Patricia Meyer Spacks que valora la originalidad de su persuasión³¹, hasta mediados de los ochenta, los críticos no consiguen encajar este peculiar estilo tan ácido como uno de los propósitos escandalizantes³² en su “desegregación del arte”.

En esta novela, el protagonista, Lister, es otro de los personajes masculinos diabólicos y manipuladores de Spark. Es el mayordomo, jefe del servicio doméstico de los condes, quien consigue aislar a los señores de la casa de toda llamada o visita para

que se lleve a cabo el fatal desenlace de asesinatos y suicidios entre ellos. Recordamos que en *The Public Image*, era la imagen exterior la que lleva a Frederick al suicidio, y en *The Driver's Seat* era la soledad en la sociedad la que conduce a Lise a su macabro plan suicida, pues ahora, Lister es quien manipula a todos los miembros del servicio para que, llevados de la codicia por la herencia, preparen y faciliten el suicidio de sus señores. Como otros personajes al límite en las novelas de Spark, los condes de Klopstock tampoco tienen ninguna salida, pues el mayordomo ha impedido cualquier influencia exterior.

De modo que en las novelas de Spark, el suicidio o la locura en general, son provocados por una atmósfera exterior infranqueable para los protagonistas. Spark podría sugerirnos que en estos casos de demencia, la libertad humana queda anulada por las circunstancias, e incluso parece que la escritora siempre delimita claramente quiénes son los personajes responsables o culpables, y quiénes son sufridores. Por eso, si como observa Peter Penzolt, la atracción gótica por lo sobrenatural representa un ataque contra el racionalismo (1984: 24), nosotros añadimos que en el caso de Spark, la atmósfera gótica supone principalmente una crítica

solapada pero mordaz contra muchos de los supuestos generalmente aceptados de la sociedad, incluyendo los concernientes a los límites entre locura y cordura. Es decir, Spark se sirve de la atmósfera lúgubre y los motivos fantasmagóricos no sólo para ridiculizar el racionalismo –como viene siendo habitual en la tradición gótica–, sino sobre todo, para mofarse de “las normas más profundamente aceptadas, normas que tienen cuatrocientos años” (Little, 1985: 1). En concreto, nuestro estudio atiende primordialmente en su redefinición de lo patológico. En casi todas sus novelas, Spark incluye críticas más o menos explícitas contra la psiquiatría, psicoanálisis, psicología y sociología. Por ejemplo, en *The Girls of Slender Means*, Paulina Fox, después de la postguerra va de psiquiatra en psiquiatra, pero su forma de conversar nos delata que sigue viviendo en su mundo fantástico, y todas las terapias innovadoras no tienen ningún resultado efectivo (GSM, 85). También, en *The Mandelbaum Gate*, el doctor Carvis, el mismo que diagnostica a Freddy una amnesia de origen histérico, comenta que los psiquiatras tienen cada uno su propia teoría irreconciliable con el resto, y que la mayoría son unos ladrones (MG, 123). Por otra parte, adjetivos como “loco”, “demente”, “perturbado” y “enfermo”

responden por lo general a las herramientas de difamación de unos personajes contra otros, para defender intereses propios. Ya vimos que en *Memento Mori*, Dame Lettie tacha a Miss Taylor de loca por no corroborar sus suposiciones; también en *The Mandelbaum Gate*, Suzi Ramdez le explica a Freddy que Mrs. Gardnor tiene delirios esquizofrénicos e imagina formar parte de una red de espionaje, con el único propósito de esconder su labor contrabandista; así mismo, Annabel en *The Public Image*, pretende demostrar que su marido estaba loco antes de suicidarse, para lavar su propia imagen.

Del mismo modo, en la siguiente novela de Spark, *The Hothouse by the East River*, la protagonista, Elsa Hazlett, parece maquinarse una fantasmagórica venganza contra su esposo por haberla encerrado en un manicomio en contra de su voluntad antes de la muerte. Además, el psiquiatra particular de Elsa prueba ser un intelectualoide totalmente ineficaz, no sólo en su profesión sino también como persona. En esta obra, Spark continúa con el estilo de *novella* que inició en *The Public Image* –distanciamiento de los personajes, narraciones sucintas y tajantes, situación fantasmagórica...–, pero a diferencia de las anteriores *novellas*, el lector no se dirige hacia un fatal desenlace que conoce de antemano

puesto que, los protagonistas viven una vida después de la muerte, quizás su purgatorio, desconocida para el lector.

Como era de esperar, la crítica vuelve a quedarse totalmente desconcertada con este volumen. Los comentaristas inmediatos al libro no dan muchas luces, y los posteriores difieren ampliamente en las interpretaciones del argumento; se elucubra sobre una posible reencarnación, purgatorio dantesco, un tipo de alegoría, etc. (Monterrey, 1989-90: 168). Es cierto que las implicaciones metafísicas se ponen más de manifiesto que nunca, pero como demostraremos en el capítulo octavo, el argumento de la novela se entiende fácilmente como un mal sueño, una pesadilla cargada de connotaciones junguianas. La siguiente novela, *The Abess of the Crew* (1974), no es a primera vista, más que una burla del escándalo de Watergate, al convertirlo en un conventual asunto de monjas discutiendo por un dedal. “Así que pensé: ‘bien, esto es un convento, y Nixon es una monja, Kissinger es otra monja, todos son monjas, y giran en torno a un simple dedal’ –y me divertí bastante con aquello” (Frankel, 1987: 444).

La crítica contemporánea se concentró en la ridiculización por parte de Spark de la influencia omnipresente y nociva de los

medios de comunicación de masas (Keyser, 1976: 146). Ciertamente, este tema ya había sido fundamental en *The Public Image*, y también fue tema secundario en *The Hothouse by the East River*. No obstante, consideramos que principalmente Spark denuncia cualquier sistema o institución gobernada dictatorialmente. Como en tantas otras novelas, hay un personaje que quiere dirigir y manipular las vidas de todos a su antojo, la Madre Abadesa en este caso. De cara a los medios de comunicación y a Roma, Lady Abbess es una Superiora de fe profunda que se enfrenta a la insubordinación de las monjas. Sin embargo, son precisamente las religiosas rebeldes las que viven con coherencia sus creencias, mientras que Lady Abbess no encuentra sentido a la vida en la abadía fuera de su cargo de gobierno. Como en el caso de Miss Brodie, Lady Abbess, se erige en juez de todas las hermanas, a pesar de que su propia vida no es más que un juego esquizofrénico de doble vida, llena de hipocresías y mentiras.

Recordemos que, a través de Dougal Douglas en *The Ballad of the Peckham Rye*, Spark había declarado que la visión es el requisito para la cordura mental³³. Y además, por boca de Miss Brodie había augurado el fatal desenlace de los líderes patológicos:

“When there is no vision, [...] the people perish”³⁴, lo cual resultó ser completamente irónico, pues precisamente Miss Brodie fue derrotada porque su egolatría deformaba totalmente su visión de la realidad. Por este motivo, aunque Spark no se detenga en un fatal desenlace para Lady Abbess, el lector imagina que le llegará un final similar al de Miss Brodie tarde o temprano.

Por tanto, en este breve repaso de sus cinco *novellas*, observamos que aunque la crítica no arremete injustamente contra la ambigüedad “engañosa” o las innovadoras técnicas experimentales, continúa sin concebir que temas trascendentales puedan ser explorados con profundidad entre personajes sucintamente delineados y un narrador ausente. Los críticos se empeñan en interpretar emplazamientos alegóricos de la trama, o se concentran en la denuncia sparkiana contra los *mass media*, y por fin advierten algunos lazos interdependientes entre estilo gótico y contenido. Pero aún no se percatan de que Spark, en su etapa de novelas cortas, se dedica casi exclusivamente a dismantelar el concepto de patología mental como un insulto eficazmente autodefensivo, para el cual la psiquiatría y el psicoanálisis resultan

ineficaces, y cuya causa es siempre la deshumanización social, o el individualismo exacerbado.

Veremos cómo a partir de ahora, el inconfundible estilo gótico seguirá inmutable; también continúa provocando al lector —que siente como propios tantos interrogantes sin respuesta cierta—; además, seguirá estremeciendo a su público con elementos sobrenaturales; y sobre todo, tanto en sus *novellas* como en sus libros posteriores, matizará los retratos de “la capacidad para la barbarie en los individuos y la proximidad de la civilización a un colapso catastrófico” (MacLachlan, 1996: 129). No obstante, paulatinamente su crítica contra la sociedad y su relato del estado mental de los personajes se tornan más explícitos. Entramos en una etapa de madurez en la que la escritora, aunque aún altamente sugerente, limita la ambigüedad a las reconstrucciones personales que el lector desarrolla a consecuencia de la novela, porque el significado del texto cada vez es menos incierto.

3.4. Novelas sobre la realidad social y autobiográficas

Spark is self-consciously fictive, playful and cynical; she is wilyly despairing about the social world in which we live and anything to which this world seems likely to lead; and in every novel she invites us to contemplate characters who are, as Fleur in *Loitering with Intent* says, 'pure evil'.

PATRICK PARRINDER (1983: 25)

Con *The Takeover*, Spark vuelve al estilo anterior a la *novella*, es decir, retoma la exposición de intrincadas tramas, la temporalidad pretérita, la omnisciencia del narrador, etc. La crítica que había rechazado la técnica de las *novellas* da la bienvenida a la novela más tradicional: “Es una obra mucho más relajada y afable que las *novellas*, escrito con un estilo diferente, que permite oír una voz explicatoria y autoritaria” (Massie, 1979: 85).

Pero no es sólo un cambio en la técnica, pues en *The Takeover* y en *Territorial Rights*, Spark intensifica también su crítica indirecta contra dos realidades sociales: la corrupción moral y el terrorismo. Aunque inicialmente fueron recibidas más como novelas de entretenimiento o incluso como retrocesos en la técnica narrativa (Monterrey, 1989-90: 169), las críticas posteriores son en

general siempre favorables: “Ambas novelas son realizaciones extremadamente pulidas, claramente las creaciones de la maestría verbal” (Bold, 1986: 103).

La razón por la que también denominamos a este último grupo como novelas “autobiográficas”, no es porque las novelas de los dos anteriores grupos sean menos autobiográficas que éstas. Al tratar sobre la formación de la escritora como novelista, mencionábamos que tomaba de su experiencia personal el material para su producción. También apuntábamos, que Spark siempre pone sus pensamientos –si no es su vida– en boca de alguno de los protagonistas; sin embargo, a partir de ahora el tono autobiográfico es más evidente³⁵. Así, *Loitering with Intent* es una autobiografía ficcionalizada sobre los inicios de Muriel Spark como novelista; *The Only Problem* analiza el dolor tan esencial en las creencias religiosas de la autora; *A Far Cry from Kensington* podría ser otra forma de ficcionalizar lo que hemos resumido sobre su etapa de formación como escritora; y *Curriculum Vitae* es expresamente la primera parte de su autobiografía inacabada. En *Symposium, Reality and Dreams* y *Aiding and Abetting*, Spark parece esconderse de nuevo; su material autobiográfico no es tan manifiesto como en las

novelas anteriores, y retoma los problemas sociales de *The Takeover* o *Territorial Rights*.

The Takeover satiriza el rápido cambio de manos de las riquezas de los marqueses de Tullio-Friole, debido a los robos, chantajes, falsificaciones, matrimonios por conveniencia e incluso secuestros. En realidad, la sátira va más allá, abarca la corrupción política, moral, sexual y religiosa de la sociedad italiana de después de la crisis económica de 1973. Spark es fiel a su “desegregación del arte”, escandalizando y ridiculizando atmósferas de perversión en las que los personajes consagran su vida a las joyas, las obras de arte y las mansiones: “adorarlas es invertir en lo que es insustancial” (Page, 1990: 87).

Una vez más nos encontramos con un personaje líder con delirios de divinidad. Hubert, a diferencia de los anteriores líderes masculinos, es homosexual, y así su liderazgo adopta rasgos afeminados similares a Miss Brodie o Lady Abbess. Llega a creerse sus propias falacias sobre su descendencia de la diosa mitológica Diana, organiza ritos que copian rasgos de otras religiones, y pretende subordinar a las masas con su moralidad subjetiva que, por ejemplo, legitima el fraude, la falsificación, e incluso el abandono

en la calle de un amigo enfermo. Como los líderes anteriores, su falta de visión es comentada por la autora:

He had got into the habit of false assumptions by the imperceptible encroachment of his new cult; so ardently had he been preaching the efficacy of prayer that he now, without thinking, silently invoked the name of Diana for every desire that passed through his head, wildly believing that her will not only existed but would certainly come to pass. Thus, like ministers of any religion, he was estranged from reality in proportion as he mistook the nature of prayer³⁶.

Y también como los líderes anteriores, caerá de su posición dominante y se quedará sin el apoyo de sus seguidores.

La crítica de Hubert, como modelo psicológico afeminado, se une a otras sátiras de modelos femeninos estereotipados en la novela. Así, mediante Pauline, Spark ridiculiza la figura de la mujer maternal sometida a los deseos de un hombre. Sólo por sentirse necesitada y necesaria, Pauline invierte toda su vida y dinero introduciéndose subyugadamente en la falsa religión de Hubert. Así mismo, la aparente fortaleza e independencia de Maggie Radcliffe, la rica marquesa, es puesta en entredicho. A pesar de su fingida personalidad consolidada, sufre un *shock* histórico cada vez que le roban. Sus cartas nos demuestran que las causas de dichas crisis son los robos que rompen toda previsión de futuro y desencadenan una

exacerbada ansiedad ante lo inestable o desconocido: “she has an epistolary style which denotes an hysterical need for stability and order” (TO, 59). Por eso, afirma Judy Sproxton que “su vulnerabilidad emocional y vulnerabilidad financiera van de la mano” (Sproxton: 1992: 93). De modo que una vez más, el aparente equilibrio psicológico de estos personajes femeninos, como el de los demás personajes de Spark, depende de las circunstancias ajenas a ellos; es la realidad exterior la que determina si un personaje es cuerdo o perturbado.

La siguiente novela, *Territorial Rights*, emparejada con la anterior temáticamente y por su localización en Italia, pareció tener un éxito similar, pero aún se las catalogaba como simples ficciones de entretenimiento. Así, Frank Kermode salió una vez más en su defensa: “si la historia parece superficial o carente de finalidad, podemos estar bastante seguros de que la estamos leyendo con indolencia o ingenuidad” (1979: 584). Y es que precisamente el libro no está falto de finalidades, además de los tradicionales supuestos metafísicos y psicológicos, Spark pretendió realizar una crítica escandalizante que redefiniera el terrorismo frente a la demencia.

El representante masculino del mal de esta novela, es el prototipo de terrorista en potencia. Robert Leaver es un inteligente estudiante, con dinero para llevar una vida a su antojo por haber sido apadrinado por un rico comerciante de arte, Curran. Viaja a Venecia con la excusa de realizar una Tesis Doctoral sobre la iglesia de Santa María Formosa, y desde allí, se une a las personas adecuadas para organizar su propio secuestro y chantajear a su padrino, a la condesa de Winter, y a la amante de su padre, Mrs Miller. Después de huir con su novia a Verona y de asaltar una joyería matando a dos personas, Robert es captado por el movimiento terrorista de Oriente Medio.

Como en otras novelas de Spark, vemos que Curran, “to protect ourselves”³⁷, pretende demostrar que Robert está loco, y así, exculparse de los delitos por los que su protegido le chantajea, a pesar de que nadie piensa que Robert es un demente, sino que es una persona malévola, “he might be evil” (TR, 177). De modo que para los personajes –como para la sociedad contemporánea–, ser malvado o amar el riesgo del mal no está relacionado con la locura, sino que maldad y locura parecen dos conceptos inconexos. Así, Curran no tiene reparo en declarar que había apadrinado al que se

convertiría en terrorista, quizás para salir de su rutina aburrida, porque intuía su carácter peligroso, “it was the dangerous element that I liked” (TR, 174), ya que tal confesión de su inclinación temeraria no se asocia culturalmente con la demencia.

Al final del libro, Grace explica: “you’re mistaken if you think wrong-doers are always unhappy. The really professional evil-doers love it. They’re as happy as larks in the sky [...] the unhappy ones are only the guilty amateurs and the neurotics” (TR, 235). Lo cual nos hace pensar que Spark podría estar atacando la idea misma de terrorismo: denunciando la tajante diferenciación de la sociedad contemporánea entre por un lado, los psicóticos peligrosos y por otro, los supuestamente cuerdos terroristas o amantes del peligro y del riesgo³⁸.

En su próxima publicación, *Loitering with Intent*, se sustituye el terrorismo físico por el psicológico, pues las manipulaciones, chantajes y amenazas de sus líderes constituyen otra forma de violencia criminal. La misma escritora nos descubre que su *Loitering with Intent* es una de las novelas más específicamente autobiográficas, “que hace una especie de resumen de mi vida” (Glendinning, 1979: 48). Spark reproduce sus primeros

experimentos como novelista a través de la protagonista, Fleur Talbot. Al igual que las siniestras voces de Caroline en *The Comforters*, la novela que escribe Fleur Talbot se adelanta misteriosamente a los acontecimientos de la Asociación Autobiográfica donde trabaja. El dirigente de la asociación, Sir Quentin, es otro de los típicos personajes manipuladores de Spark, pero por primera vez la escritora, a través de la protagonista, le recrimina al líder que su comportamiento es patológico: “‘But you know,’ I said, ‘you are off your head. You had this desire to take possession of people before I came along [...] You must see a psychiatrist and break up the Association’ ”³⁹.

Spark, recordando sus inicios como escritora en los que sufrió alucinaciones por causa de la dexedrina, hace que Sir Quentin distribuya este medicamento entre los miembros de la Asociación para que, con la excusa de ayudarles en su dieta, sean fácilmente manipulables. El efecto de la droga junto con la manipulación psicológica de Sir Quentin provoca el suicidio de uno de los miembros, Lady Bernice Gilbert. Al igual que en *The Public Image*, o en *The Driver's Seat*, el motivo del suicidio vuelve a ser la soledad: Lady Bernice es convencida por Sir Quentin de que está

sola, de que no tiene amigos, y de que no merece la pena vivir. Tampoco podía faltar el prototipo de mujer que burla la etiqueta de “locura”. Lady Edwina finge padecer de demencia senil mediante comportamientos excéntricos para llevar a cabo sus fines: sabotear las manipulaciones de Sir Quentin y ayudar a Fleur Talbot.

Muchos personajes son los prototipos de novelas anteriores – el manipulador masculino representante del mal, los manipulados, la “falsa loca”, la protagonista fuerte e independiente ante una sociedad adversa–, pero además, en *Loitering with Intent*, a través de las reflexiones y conversaciones de Fleur Talbot, Spark demuestra que: a) es consciente de su evolución novelística desde la experimentación de sus primeras novelas, b) conoce a fondo las críticas adversas a su obra, y c) sabe cuáles son sus características peculiares como escritora: ambigua y siniestramente sarcástica, conduce a los personajes a situaciones límites para cuestionar categorizaciones aceptadas durante siglos. En resumen, como afirma Patrick Parrinder: “Muriel Spark creó una heroína que era capaz de mirar atrás con orgullo y satisfacción por su exitosa carrera como novelista” (Parrinder, 1983: 23).

Aunque Monterrey sólo presta atención a los artículos que juzgan esta novela como mediocre y la valora principalmente como acceso a la técnica novelística de Spark⁴⁰, Patrick Parrinder advierte que los críticos comienzan a desdecirse de sus revisiones negativas, y asevera que la causa de la diversidad de críticas favorables y hostiles se debe a que la escritora explota los límites del subgénero gótico de modo escandalizante: perturba nuestros prejuicios y convicciones sobre el mismo acto de escribir una novela y cuestiona supuestos generalmente aceptados sobre aspectos fundamentales de la vida misma (1983: 24-31). No obstante, la crítica social de *Loitering with Intent* es diferente de las anteriores. Nordhjem la definió como “una novela nostálgico-burlesca”, es decir, frente al tono malicioso o perverso de las *novellas*, Spark invita al lector a reírse de los aspectos cómicos de una civilización que lucha por una realidad arruinada, e indirectamente le reta a preguntarse si hay algún sentido detrás de la aparente locura cotidiana (1987: 125-141). Por tanto, a las tradicionales características de la crítica sparkiana (escandalizante, gótica, indirecta, deconstructora), en esta nueva etapa, le podemos sumar otras distintas: es una crítica compasiva, serena, y más trascendente que nunca.

Si en *Loitering with Intent* la burla de la sociedad nos movía a la autorreflexión, en la siguiente novela, *The Only Problem*, la crítica social nos empuja, desde un punto de vista teológico, a la comicidad. Y es que parece que para Spark, la autoparodia es la única salida cuerda ante la inevitabilidad del dolor humano. Así, los críticos literarios resumen el libro como “una comedia teológica sobre el problema del sufrimiento”⁴¹ o una “alta comedia” en la que la novelista enfocó el tema del dolor desde una lúgubre perspectiva intelectual⁴².

Pero, si “el único problema” es el ineludible dolor humano, ¿dónde está la crítica social?. Norman Page nos justifica que esta perspectiva teológica es una nueva forma de continuar las denuncias contra la sociedad. En *The Only Problem*, Spark crea una nueva ficción para explicar y adaptar la antigua historia de Job a un contexto más actualizado. De modo que es una novela en la que se evocan severamente “las nuevas circunstancias” del mundo contemporáneo (1990: 109). De hecho, se recuerdan algunas de las calamidades concretas que constituían la crítica de novelas anteriores, como por ejemplo el terrorismo, pero esta vez, la crítica social se inserta en el intento sparkiano de dar un sentido a un

mundo corrupto. Entonces, se podría pensar que las acusaciones sociales esconden un nuevo giro descomprometido, es decir, si la corrupción moral contemporánea es una manifestación de la inevitabilidad del mal, no tiene ningún sentido exasperarse por corregirla, sino que la única salida lógica es la sátira o la autoparodia.

Por otra parte, en *The Only Problem* se repite el carácter retrospectivo de *Loitering with Intent*, pues si antes se habían retomado los aspectos autobiográficos de *The Comforters*, ahora también se reanuda la preocupación teológica de la primera novela de Spark (Bold, 1985: 115). No obstante, Harvey, el protagonista de *The Only Problem*, a diferencia de Caroline en *The Comforters*, —que se siente intimidada ante el dolor—, acepta con serenidad y comicidad que la vida siempre estará llena de sufrimiento. Por este motivo, Dorothea Walker, como la mayoría de los críticos, opina que con *The Only Problem*, los escritos de Spark adquieren “una visión más optimista” (1988: 100). Por fin, con esta obra desaparece la tajante división de críticas, la mayoría de los literatos comentan al unísono, y elogian la calidad de una novela llana de subtextos⁴³.

Harvey Gotham es un millonario que busca la soledad en una humilde casa rural, para escribir una monografía sobre el libro de Job de la Biblia. Su tranquilidad es perturbada por sucesivos interrogatorios policiales que pretenden averiguar el paradero de su esposa, Effie, perteneciente al movimiento terrorista europeo FLE. Effie, lo mismo que Robert –en *Territorial Rights*– disfrutaba del peligro de la violencia, de modo que todas las personas cercanas a ella reconocieron que siempre habían advertido su tendencia al riesgo. Y si en *Loitering with Intent* Spark por fin, revelaba su diagnóstico psicológico sobre el líder, en *The Only Problem*, también pronunciará su dictamen sobre la terrorista: “you should realise that something tragic has happened to Effie. She is a fanatic –she always had that violent, reckless streak. There is nothing, Harvey, nothing at all that anyone can do for her”⁴⁴.

Aunque sólo sea al final del libro, y como de pasada, Spark no puede evitar introducirnos otro de sus personajes autoritarios y dominantes, Aunt Pet. Se nos describe como una anciana de aspecto grandioso e imponente que es temida y obedecida incluso por los policías. A modo de cuchicheo, la narradora nos descubre que su marido se separó de ella porque temía ser anulado por una

personalidad tan avasalladora. Aunt Pet, a la par que Miss Brodie, Lady Abbess o Hubert, trata de imponer su propia moralidad subjetiva y claramente errónea donde por ejemplo, el asesinato es preferible a la infidelidad conyugal. Y también como las anteriores líderes, carece de visión de la realidad: orgullosamente obcecada en sus ideas, niega la evidencia de la muerte de Effie.

El manipulador masculino de la siguiente novela, Hector Barlett, también tiene un papel secundario en el reparto de *A Far Cry from Kensington*. No consigue chantajear a la protagonista, Nancy Hawkins, pero logra que la expulsen de dos trabajos. Una vez más encontramos una protagonista autosuficiente que evoluciona y se hace más fuerte frente a un personaje masculino representante del mal, Hector Barlett. Lo mismo que Sir Quentin provocó el suicidio de Lady Bernice en *Loitering with Intent*, el nuevo dominador se cobra el suicidio de una pobre viuda polaca, Wanda Podolak. Como en todas las ficciones de esta última etapa, Spark, a través de Nancy Hawkins, no se ahorra el diagnóstico del manipulador, restringiendo la ambigüedad a un final abierto a múltiples posibilidades: “I thought of it now, and I thought of Hector Bartlett then as a psychological case and a dangerous one. A

lonely middle-aged widow, and Hector Bartlett banally insinuating himself into her life and feelings, mesmerizing and blackmailing the silly woman with the view to forcing her to work that absurd Box” (FCK, 166).

En cuanto al suicidio de Wanda Podolak, Spark nos lo presenta, una vez más, como un camino sin salida, “What chance, what protection against herself, had Wanda?” (FCK, 166). En este suicidio confluye por un lado una personalidad débil y por otro, un manipulador chantajista que la atormentó. Si Harvey en *The Only Problem* decide aceptar serenamente el sufrimiento que la vida le traiga, Nancy Hawkins nos cuenta que Ms Podolak sólo sabe vivir sufriendo, no es capaz de ver nada positivo en su vida: “in a way, I felt she wanted to embrace this suffering; she was conditioned to it” (FCK, 32). Es claramente un carácter susceptible a las maquinaciones de un manipulador patológico. No obstante, sin las torturas psicológicas de Hector Barlett, Wanda hubiera mantenido su frágil equilibrio psicológico, “someone or something turned her brain” (FCK, 159).

La mayoría de los críticos la catalogaron únicamente como una historia agradable, divertida y bien construida. Incluso

Monterrey también juzgó que Spark “se aleja de las cuestiones teológicas y metafísicas de las anteriores” (1989-90: 170). Contra esto, Page asevera que *A Far Cry from Kensington* “posee un sentido moral importante, incluso una dimensión teológica, y todos aquéllos que conocen sus trabajos anteriores, son conscientes de que esto puede coexistir con, y no ser contrarrestado por la agudeza y el humor, la observación social perspicaz y el sentido apropiado del tiempo y espacio” (1990: 112). Y es que la mayoría de las novelas de esta autora adquieren su significado completo si conocemos la trayectoria de sus anteriores publicaciones. Sólo entonces, se reconoce la relevancia de detalles que aparecen como superficiales y banales para el lector primerizo de Spark.

Por tanto, *A Far Cry from Kensington* no es sólo uno de los libros manifiestamente autobiográficas de su último periodo⁴⁵, en el que como en *Loitering with Intent*, Spark abandona la cruel frialdad con que trataba a los personajes de sus *novellas*, para volver a implicarse emocionalmente. La novela es, además, una continuación a la crítica social que se iniciaba con los matices perversos de *The Public Image*, y se prolongaba hasta *The Only Problem*, con una perspectiva globalizadora sobre la falsedad del

mundo. Sin abandonar el punto de vista teológico anterior⁴⁶, *A Far Cry from Kensington* fundamentalmente hace hincapié en la concreción de la injusticia en el día a día. Con el nuevo representante masculino de la malignidad, Hector Barlett, Spark retoma el tema que la guiaba en sus novelas de experimentación e iniciación: “el mal manifestado en la vida cotidiana” (Page, 1990: 112).

En la siguiente novela de Spark, *Symposium*, la malicia nos aparece relacionada con la fatua pretensión de controlar el futuro, ya sea mediante el espiritismo, la brujería o incluso el poder del dinero. La protagonista, Margaret Damiens, parece ser una representante del mal femenina que, con su mal de ojo, se nos muestra con propiedades de bruja. Sin embargo, Margaret es sólo la heredera de ciertos aspectos salvajes que en su tío Magnus, se llevan al máximo exponente. A pesar de sus ataques de locura, Magnus puede predecir el destino de la familia Murchie con toda lucidez y con frecuencia la narradora lo describe con adjetivos como “diabólico”, “divino” o “demoniaco”, de forma que se nos sugiere una completa posesión diabólica de la que Margaret participa de alguna forma. Magnus vendría a ser el equivalente al

maquiavélico espiritista de *The Bachelors*, Patrick Seton, pero con poder absoluto sobre los demás personajes. De hecho, algunos críticos inmediatos a la publicación del libro creyeron que el mensaje de Spark era la superioridad inevitable del mal, sobre la que ningún personaje, ni siquiera el narrador o la autora, puede hacer nada por evitarlo (Gabriele, 1990: 22-24). El tema de las fuerzas del mal ha sido sin duda, una constante en todas las novelas de Spark, sin embargo, y como demostraremos a continuación, estimamos que más que una actitud fatalista, Spark es fiel a su “desegregación del arte”, a su técnica exclusivísima de cuestionar valores generalmente aceptados, para redefinirlos.

Monterrey enumera muchos detalles que demuestran que la novela había sido planificada quince años antes de su publicación, en concreto, señala muchas semejanzas temáticas y técnicas con sus supuestas publicaciones contemporáneas: *The Takeover* y *Territorial Rights* (1991: 178). Por ello, no nos parece desmedido señalar que si en *Territorial Rights*, Spark denunciaba la disociación socialmente aceptada entre terrorismo y patología psicológica, en *Symposium* Spark vuelve a sugerir la conexión entre posesión diabólica, brujería –o cualquier forma de disfrute o

atracción por el mal en sí mismo–, con la demencia. De hecho, cuando Margaret afirma que tiene ganas de sentirse culpable por haber conseguido realmente cometer un delito, Magnus hace un comentario muy semejante al que había hecho Grace –en *Territorial Rights*– a propósito de los terroristas: “guilty people do not feel guilty. They feel exalted, triumphant, amused at themselves”⁴⁷.

La otra denuncia de *Symposium* que juzgamos relevante, está conectada con *The Takeover*, y es una crítica contra la aparente bondad y seguridad idealizada de los archimillonarios. Así, si detrás de la majestuosa elegancia de Maggie Radcliffe en *The Takeover*, se escondía una terrorista, los supuestos matrimonios románticos de *Symposium* no son más que una trampa para robar riqueza –William y Margaret Damien–, o una infantil búsqueda de seguridad –Lord y Lady Suzy–, o un mutuo acuerdo tácito para esconder la homosexualidad y las aventuras de ambos –Ernst y Ella Utzinger–. Es también una crítica contra aquellos que viven con la falaz seguridad de que pueden controlar el futuro, contra “aquellos que intentan provocar que los acontecimientos ocurran, olvidando que hay unas reglas supremas que gobiernan sus vidas” (Monterrey,

1991: 187). Y sobre todo, es un reproche contra los que creen que con el dinero pueden evitar la soledad o “el deseo insatisfecho” de ser amados (Mendelson, 1990: 5). El tema de las apariencias –casi siempre ligado a la crítica de los *mass media*–, la soledad y el problema del mal constituyen los motivos más recurrentes de Spark que, como estamos razonando en esta sección, están intrínsecamente unidos a su redefinición de la locura, como una pieza más en el puzzle incomprensible de la vida.

Después de la calurosa acogida de *Curriculum Vitae*⁴⁸, *Reality and Dreams* también gozó de una respuesta unánime e inmejorable. Los críticos se deshicieron en alabanzas para la escritora: “permanece inimitable –con toda seguridad la escritora más entusiasta y seductora que tenemos” (Kermode, 1996: 23), “a los ochenta años de edad, Muriel Spark es más brillante que nunca” (Cunningham, 1999: xviii-xx); y por supuesto, los elogios también se dirigen a su novela “ingeniosa y poéticamente estructurada” (Mackay, 1996: 22), “verdaderamente elegante y divertida” (Maitland, 1997: 3-25). En realidad, no creemos que tenga más mérito que sus publicaciones anteriores, sino que los críticos por fin

profundizan en la complejidad que se esconde detrás de los jocosos y mordaces enredos del argumento.

En esta novela, la escritora cerciora nuestras hipótesis anteriores sobre su percepción del terrorismo. La nueva terrorista, Marigold, es hija de un famoso director de cine, Tom Richards, y la multimillonaria Claire Rose. Con la excusa de realizar la investigación para su libro, decide desaparecer preocupando enormemente a sus padres, moviendo a investigadores privados e incluso a la Interpol. En realidad, su propósito es destruir la fama de sus padres, y acaparar la atención que siempre recibía su hermosa hermana, Cora. A escondidas, enfrenta a los actores contra su padre, paga a un matón para que propine una paliza al mejor amigo éste, el taxista Dave, y se propone asesinarlo manipulando la grúa desde la que hace peligrosas tomas de la película.

En *Reality and Dreams*, parece que por primera vez una mujer es el símbolo del mal, y como todos los representantes del mal de las novelas anteriores, Marigold es la causante de un nuevo suicidio: manipula y droga a Jeanne hasta que ésta se tira de la grúa de cámara. Spark nos muestra un nuevo caso en la que la suicida internaliza su imagen exterior, pero nunca este tipo de conflicto

había sido tan explicitado como hasta ahora por las figuras de novelas anteriores, así, vemos que Claire Rose intenta en vano hacerle ver a la suicida su problema: “Jeanne, you are not the Jeanne in the movie”⁴⁹.

Los personajes continúan siendo específicos cuando diagnostican el comportamiento terrorista de Marigold. En primer lugar, la policía se lo pregunta a sus padres: “is there no way you can make your daughter come out in the open? She needs help. She’s probably dangerous” (RD, 120). Más tarde es el mejor amigo de Tom, quien se lo dice claramente: “ ‘has it occurred to you,’ Dave said, ‘that Marigold has a psychological problem? Really and truly, Tom, she can’t be altogether right’ ” (RD, 126). Y al final, es el mismo Tom quien se lo hace ver a su mujer: “but she’s mad, don’t you see that?” (RD, 135).

Marigold consigue la admiración popular proporcionando la imagen adecuada a los medios de comunicación; incluso sus padres llegan a admirarla, pero no como hija, ni como mujer, ni como persona, sino por el poder de atracción que emanaba. Así, la narradora lee el pensamiento de Tom: “He admired her magnetism, so that it didn’t matter that as a woman she looked hideous –quite

deliberately so” (RD, 142). Marigold parece ejercer el poder de atracción que tiene el mal sobre sí mismo, y puesto que la desigualdad del mundo es a favor del varón, Spark siempre le otorga al mal un disfraz masculino. Por eso, a pesar de que sea una mujer la fuente del mal, sin embargo, hay que tener en cuenta que Marigold triunfa en su investigación disfrazada de hombre y que en su nuevo triunfo como actriz, también tendrá un papel masculino. Como aclara Tom: “I don’t see why a girl can’t play a boy” (RD, 140). Y es que si hemos presupuesto que el representante del mal masculino simboliza el machismo de la sociedad, seguramente para Spark, tanto los varones como las mujeres pueden encarnar el machismo o el “mal masculino”. De cualquier modo, al igual que la seducción del mal nunca lleva a la felicidad, su madre comenta que Marigold es incapaz de ser feliz: “she’d be miserable if she was happy” (RD, 147). Así, Spark quizás nos está apuntando que la supremacía masculina no establece ninguna base sólida de seguridad ni para el mismo varón.

La riqueza y vida holgada del matrimonio no puede salvarlos del terrorismo, suicidio, palizas, odio filial... un mundo que, como Tom medita repetidas veces, es como los sueños de Dios, es decir,

no hay diferencia entre la “realidad” y los “sueños” divinos. Además, en la dirección de sus películas, Tom crea argumentos que no son realidad sino tramas similares a sus propios sueños humanos; con la paradoja de que sus ficciones son más verídicas que la realidad en la que vive. Por tanto, podría ser que el título, *Reality and Dreams*, hiciera referencia a la convicción sparkiana de que la realidad supera la verosimilitud de la ficción, y que esto se debe a un mundo de interacciones inaprehensibles.

Hay que tener en cuenta que Marigold consigue llevar sus sueños criminales a la realidad, alterando el plano de la existencia de sus familiares. Tom, Clair y Cora viven una existencia que se reparte entre sus propias vidas –o los sueños divinos– y las películas de Tom –o los sueños de un artista–. Pues bien, este espacio entre sus vidas y las películas de Tom, se ve perturbado por los sueños de una demente hechos realidad; por las locuras asesinas de Marigold. Es un plano de intersecciones entre distintos tipos de realidades o sueños: “the tract of no-man’s land between dreams and reality, reality and dreams” (RD, 160).

Finalmente, *Aiding and Abetting* fue publicada el pasado septiembre de 2000. Esta vez, la escritora se desdobra entre la

narradora omnisciente y la protagonista, Hildegard Wolf, una psiquiatra que escondía un pasado fraudulento como mujer santa con estigmas milagrosos. La psiquiatra se enfrenta a dos pacientes que dicen ser Lord Lucan, un asesino buscado por la Interpol durante más de cuarenta años. Los supuestos criminales no sólo quieren asistencia psicológica, sino que también buscan chantajear a su doctora por su oscuro pasado. Hasta el capítulo trece, en el que el narrador nos revela la verdadera identidad de Lucky Lucan y de Robert Walker y el estado patológico de ambos, la protagonista se enfrenta al misterio de no saber quién es el verdadero homicida. Misterio, suspense, brujería, curaciones por sugestión, síntomas o fingimientos de sadismo y de ausencia de escrúpulos confunden al lector, pues como la protagonista declara “they are sick”⁵⁰, pero ¿quién es el loco?, ¿quién padece el consabido “repeated irrational behaviour”? (AA, 63).

Las respuestas de Spark cada vez son más explícitas, y menos ambiguas: Lucky Lucan era el ejecutor, un ludópata convencido ciegamente de que “his ‘needs’ dictated fate itself” (AA, 131), de ahí que su necesidad de liberarse de su mujer y posteriormente de Walker, le justifican para intentar matarlos; en cambio, Robert

Walker nunca tuvo personalidad propia, siempre adoptó un rol impuesto, pero no era un asesino, sino la imagen exterior de Lucky Lucan y por ello, asumió el carácter de un noble aburrido, carente de iniciativa, “Lucan’s *doppelgänger*, his other self” (AA, 127). Además en el cómico desenlace, aprendemos que Lucky Lucan es un esquizofrénico dominado por las voces de su cabeza, mientras que Robert Walker se obsesiona con “unaccountable fears” (AA, 180) de cariz paranoico.

Hemos visto que fueron innumerables los artículos críticos de revistas y periódicos que acompañaban cada publicación. Entre los más afamados críticos británicos que seguían las polémicas que suscitaban las novelas de Spark, nos hemos referido repetidas veces a los comentarios de Frank Kermode, Malcolm Bradbury, y Patricia Craig. Por razones de espacio, no hemos podido reflejar el seguimiento de David Lodge ni de Alan Kennedy, o del norteamericano John Updike, pero nos interesaremos por algunas de sus agudas interpretaciones más adelante.

La crítica también ha recorrido un largo camino desde la desorientación inicial hasta el reconocimiento concienzudo y unánime. En general, sólo los estudiosos que seguían con asiduidad

los escritos de Spark, penetraron en los profundos propósitos de la escritora. La evolución que ha sufrido el resto de la crítica responde a diversas causas. Para empezar, Spark debe su descubrimiento masivo al impulso decisivo del cine y el teatro, además, un cierto distanciamiento temporal ha permitido la consideración conjunta de la obra sparkiana, pues como hemos señalado anteriormente, es casi imposible advertir la seriedad en una de sus novelas aisladamente.

Finalmente, la opinión pública encuentra la ayuda definitiva a su interpretación en la última etapa, pues la escritora confirma redefiniciones que en sus novelas anteriores eran meras sugerencias: reincide explícitamente en el carácter enfermizo del terrorismo o la manipulación psicológica, insiste en parodiar estereotipos femeninos, nos previene persuasivamente contra el peligro de interiorizar la imagen exterior, y nos advierte de la necesidad de aceptar la incertidumbre futura o el mal inevitable con serenidad. Y es que, si la comicidad específicamente femenina define a nuestra autora, su humor cambia primero, desde la ridiculización irónica y solapada hacia la ácida parodia desesperada, y después, hacia una sátira más sosegada y serena, aunque siempre incómoda para el lector.

Notas

¹ Prácticamente hay tantas divisiones de sus obras como estudios realizados. Hemos escogido tres ejemplos distintos como representantes de los tres criterios de clasificación mencionados. A) Frank Baldanza juzga que la novela central que marca la transición es *The Bachelors*, porque es la última de una serie que trata el tema de lo oculto, y la primera de otra serie que se centra en grupos de minorías. B) Para Phyllis Grosskurth, *The Mandelbaum Gate* es la obra divisoria entre novelas similares a los relatos breves y novelas con mayor cuerpo que tratan de temas actuales. C) Según Dorothea Walker, *The Prime of Miss Jean Brodie* es la obra que marca una nueva etapa, porque Spark ya no se centra en la exploración del bien-mal sino que ridiculiza el absurdo de los supuestos problemas contemporáneos.

² La acepción de *novellas* proviene de la cultura griega clásica, donde la psicología de los personajes de novelas brevísimas eran sucintamente perfilados (Didier, 1994: 2.119).

³ Carol Ohmann explica que cada hombre representa un fragmento de la mente de la protagonista, January, o de la autora. Robinson, rígido y dogmático, reproduce el super-ego; Jimmie, reconciliador pero ineficaz, representa el ego; y Wells, totalmente primitivo e intuitivo encarna el id. El laberinto de túneles de la isla reemplaza los múltiples vericuetos de la mente humana. Así, Muriel Spark, mediante el emplazamiento aislado y confuso de sus personajes, parece describir alegóricamente el funcionamiento de la mente humana.

⁴ Spark, Muriel. *Robinson* (1964: 161). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con la sigla R, seguida del número de página entre paréntesis.

⁵ En realidad, las denominaciones “personajes eternos” (Patricia Stubbs) y “arquetipos conceptuales” (Patricia Yaeger) son equivalentes, pues ambas se refieren a caracterizaciones ingeniosas y muy sucintas que, no encarcelan a un personaje en prolijos detalles, sino que crean tipologías abiertas a distintas representaciones a lo largo de la historia, sin que por ello pierdan en individualización. Cf. 57.

⁶ Spark, Muriel. *Memento Mori* (1961a: 157). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con las siglas MM, seguidas del número de página entre paréntesis.

⁷ Updike, John. “Creatures of the air”. *The New Yorker*, 30 de Septiembre, 1961: 161-167.

⁸ Spark, Muriel. *The Ballad of the Peckham Rye* (1963a: 77). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con las siglas BPR, seguidas del número de página entre paréntesis.

⁹ Es significativo que no todos los personajes manipuladores, –como en el caso de las cimas de organizaciones contemporáneas–, tienen el carisma de liderazgo. Por ejemplo, Patrick Seaton en *The Bachelors*, o Hector Bartlett en *A Far Cry from Kensington*, en lugar de atraer a los demás, los repelen. En cambio, Dougal Douglas, Robinson, o Lister en *Not to Disturb* tienen una personalidad que, al menos en un principio, parece arrolladora. En cualquier caso, a todos ellos, con o sin carisma de liderazgo, sólo les mueve el afán de dominar y controlar a cualquiera para que sirvan sus propios intereses.

¹⁰ En realidad, ésta es una de las sentencias de la propia autora que se confirma a través de los personajes de cualquiera de sus novelas. Por ejemplo, dicha visión y el reconocimiento de un entorno manipulador son los que motivan que las heroínas de las novelas anteriores –Caroline en *The Comforters*, January en *Robinson*, o Miss Taylor en *Memento Mori*– se crezcan ante la adversidad y mantengan la cordura. Veremos que no es la única sentencia que Spark formula acerca de la “visión” o comprensión del mundo contingente. Cf. pag. 91-92, 95-96 y 119-120.

¹¹ Ésta es la opinión en que reinciden varios críticos: Updike (1961: 161); Malkoff (1968: 30); y Stubbs (1973: 16).

¹² Nancy A. J. Potter comenta sobre los personajes de *Robinson*: “having been saved from death, they still make a purgatory of their sanctuary” (1965: 117).

¹³ Cf. sección 6.1. “Emulación divina y embriaguez de poder”.

¹⁴ A) Compton-Burnett declaró: “I enjoyed as a joke until it stopped being a joke”, probando una vez más que no llega a entender la ambigüedad ni el propósito de la obra de Muriel Spark en general. (1963: 18). B) Patricia Stubbs aún realiza una crítica más dura en la que exige de la autora lo que ella no se propone: “It is a far less satisfactory piece than its predecessor; here the fiction is autotelic in a non-fruitful and even irritating sense. It explores none of the experience which it presents, merely rests upon it in a dazzling maner” (1973: 25). En un artículo posterior, demuestra que no retiene la profundidad de la sátira, pues desaprueba la inclusión de aspectos ridículos de la vida de las chicas (1974: 110).

¹⁵ Veremos más adelante, en el capítulo dedicado a *The Prime of Miss Jean Brodie*, que la protagonista, Sandy Stranger, también se convierte al catolicismo, escribe un libro de psicología titulado *La transfiguración del lugar*

cotidiano, y finalmente, se hace monja de clausura bajo el nombre de “la hermana Elena de la Transfiguración”.

¹⁶ Spark, Muriel. *The Mandelbaum Gate* (1967: 23). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con las siglas MG, seguidas del número de página entre paréntesis.

¹⁷ Cf. pag 85 y nota nº 3.

¹⁸ Cf. capítulo 5, pag. 229-230 y capítulo 6, pag. 248-250.

¹⁹ Entendemos que el neologismo “desegregation” proviene de *segregate* y significa “no-separar”. Suponemos que Spark pretendía enfatizar la diferencia entre su estilo y el de la tragedia tradicional, de ahí que no utilizara palabras admitidas como “unir”, sino que invente una nueva. Intentando ser lo más fieles posibles a este significado, a partir de ahora, traduciremos el neologismo por “desegragación”, de *des-segregar*.

²⁰ Recuérdese la entrevista de Elizabeth Jane Howard (1961: 137), en la que Spark revelaba el esfuerzo que le supone mantenerse constante al tono de la novela. Cf. pag. 79.

²¹ Maddock, Melvin. “The Spark Flair for Well-bred Demonology”. *Life*, 11 de Octubre, 1968: 10.

²² No fue sólo el joven impulso aventurero el que le llevó a ver mundo, también esta vida en el anonimato es la que provocó algunos de los “exilios” de la escritora. En 1962 declaró: “I prefer a hidden identity, and that is what South London gives me. The one other place I could work in is New York. That’s anonymous too.” Wilson, Conrad. “Mixed Feelings for Edinburgh” *The Scotman*, 20 de Agosto, 1962: 4.

²³ Por ejemplo, Edward Thomas le critica que la novela sólo adquiere intensidad en el clímax final. Review of *The Driver’s Seat*. *London Magazine*, 20 de Octubre, 1970: 96. Tampoco Patricia Stubbs aprueba la sátira ambigua y descomprometida de la escritora, porque, en su opinión, resta tensión a la novela (1973: 32-33). Finalmente, Monterrey contrastando otras muchas críticas también concluye que su acogida fue muy fría (1989-90: 167).

²⁴ Cf. capítulo 7.

²⁵ Cf. pag. 79.

²⁶ *Nouveau Roman* es la novela francesa de los años cincuenta que rompe con la novela clásica en cuanto que presenta las cosas y los seres en su desnuda

realidad, privando al autor de todo intento de interpretación o profundización. Esta tendencia revolucionaria alcanza su objetivo más extremado en la “Escuela de la mirada” (*École du regard*), fundada por Alain Robbe-Grillet, en la que se pretende convertir a la novela en un esqueleto y describir el mundo con el criterio y método de un geómetra (Didier, 1994: 2.594). Los críticos coinciden en aplicar este término a las novelas de la segunda fase sparkiana, porque aunque algunas novelas iniciales o recientes son tan cortas como las *novellas*, sólo en lo que consideramos la segunda etapa de Spark, se produce la ausencia total de la autora, que junto con la frialdad narrativa, origina un estilo tan semejante al de las mencionadas novelas francesas.

²⁷ Ni siquiera Frank Kermode, que siempre había defendido las novelas de Spark de todas las críticas adversas, tiene palabras de elogio para la novela (1971: 657).

²⁸ Raban, Jonathan. “Vague Scriptures”. *New Stateman*, 12 de Noviembre, 1971: 658.

²⁹ Feinstein, Elaine. “Loneliness is Cold”. *London Magazine*, Febrero y Marzo, 1972: 177.

³⁰ Frakes, J. R. “Mock-Mod-Gothic”. *Washington Post*, Book World, 16 de Abril, 1972: 4.

³¹ Recordamos que comentando *The Ballad of the Peckham Rye*, ya habíamos hecho referencia a “la forma elusiva y escandalizante de persuadir”. También, en *The Girls of Slender Means*, habíamos señalado que la escritora revelaba su técnica en la frase de Nicholas: “la visión del mal es más efectiva que la del bien”. Por último, el original estilo persuasivo de Spark quedó explicitado en su manifiesto “Desegregation of Art”, en el que rechazaba la catarsis de la tragedia como método para provocar al lector.

³² Entre las múltiples críticas favorables a la novela, desde mediados de los ochenta, señalaremos como ejemplo sólo tres: a) Alan Bold explica que la novela dibuja un mundo infernal de protagonistas que anulan la libertad humana, así como la propia vida de los barones (1986: 9); b) Joseph Hynes dedica más de veinte páginas a la relación de la ausencia de escritora en la novela con la compatibilidad entre libertad humana y destino en esta novela (1988:155-175); c) Para Norman Page, el mayordomo se propone encasillar el argumento en rígidos esquemas geométricos y deterministas mostrando un rechazo a la vida humana y en concreto a la libertad humana para crear el propio destino (1990: 86).

³³ Cf. pag. 91-92.

³⁴ Spark, Muriel. *The Prime of Miss Jean Brodie* (1965: 7). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con las siglas PMJB, seguidas del número de página entre paréntesis.

³⁵ Page asevera que, con *Loitering with Intent*, la escritora inicia un periodo de recuerdo autobiográfico que continuará con *A Far Cry from Kensington* (1990: 9).

³⁶ Spark, Muriel. *The Takeover* (1978: 145). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con las siglas TO, seguidas del número de página entre paréntesis.

³⁷ Spark, Muriel. *Territorial Rights* (1991a: 178). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con las siglas TR, seguidas del número de página entre paréntesis.

³⁸ En el próximo capítulo reservado a *The Comforters*, demostraremos que para Spark la neurosis no es considerada como una forma de locura sino que es un componente psicológico de mayor o menor intensidad, pero que es propio de todas las personas cuerdas. De modo que, en la cita anterior, Spark está contraponiendo los neuróticos o los sanos frente a los terroristas o dementes. Además, si como decíamos en la introducción, el concepto sparkiano de locura se atribuye a los que desconocen la propia realidad y la de los demás, los terroristas o amantes del riesgo asesino, desconocen ignoran la realidad de la dignidad humana.

³⁹ Spark, Muriel. *Loitering with Intent* (1991b: 137). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con las siglas LI, seguidas del número de página entre paréntesis.

⁴⁰ Monterrey (1989-90: 169-70). Un año antes, Monterrey escribió un artículo sobre esta novela, "Muriel Spark sobre Muriel Spark: *Loitering with Intent*" (1988: 212-224). Se concentra en el proceso creativo y la actividad artística que la propia autora nos revela a través de la protagonista novelista, Fleur Talbot. Pero Fleur Talbot además de revelarnos la técnica novelística de Spark, nos acerca a la escritora personal y emocionalmente: orgullosa de su carrera literaria, mira confiada a su pasado, y nostálgica, recuerda sus difíciles comienzos en una sociedad adversa con muy pocos buenos amigos. También debemos mencionar los obsesivos temas universales que nunca faltan en sus novelas: libertad humana frente a destino, división de los personajes en manipuladores y manipulados, atmósfera determinista para el suicida, etc.

⁴¹ Shakespeare, Nicholas. "Suffering and the vital Spark". *The Times*, 21 de Noviembre, 1983: 8.

⁴² Guiliat, Penelope. “The Dashing Novellas of Muriel Spark”. *Grand Street*, nº 8 (4), 1989: 144.

⁴³ Monterrey (1989-90: 170). En la correspondencia que hemos mantenido con Dr. Tomás Monterrey nos apuntaba que las novelas de Spark se podían resumir como un conjunto de citas de otros libros. Es cierto que dichas obras incluyen múltiples citas escondidas entre los diálogos de los personajes o en las narraciones, pero la labor investigadora de Harvey sobre el libro de Job se presta especialmente a ello. Si sus obras se pueden considerar como un conjunto de citas, ésta con mucho más motivo.

⁴⁴ Spark, Muriel. *The Only Problem* (1995: 178). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con las siglas OP, seguidas del número de página entre paréntesis.

⁴⁵ Habría que matizar que Spark en una entrevista confiesa que en las novelas en primera persona, en concreto en *A Far Cry from Kensington*, no sólo se sirve de sus experiencias sino también de las de otras personas, “En primera persona, siento que estoy llevando una máscara de otra persona.” (Devoize, Jeane; Valette, Pamela, 1989: 20).

⁴⁶ Patricia Craig justifica que, tanto en *The Only Problem*, como en *Loitering with Intent* y *A Far Cry from Kensington*, el tema sigue siendo la proposición esencial sparkiana: “we can’t expect to receive good at the hand of God, and not (also) evil”. Y es que, como explica Craig, aunque la última novela no haga referencia directa a otras biografías o al Antiguo Testamento, es una escritora fiel a su técnica narrativa “cómic-seria” (1988: 301).

⁴⁷ Spark, Muriel. *Symposium* (1991c: 160). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con la sigla S, seguida del número de página entre paréntesis.

⁴⁸ Muchos críticos esperaban que en su *Curriculum Vitae*, Spark detallara su proceso de conversión, en lugar de un sucinto párrafo con referencias al Cardenal Newman, y es que Spark, como Annabel Christopher en *The Public Image*, es muy celosa de su intimidad, y con todo derecho guarda sus reflexiones íntimas o emotivas sobre los escritos del cardenal. Así, secundamos a Leon Litvack cuando recalca que la inmensa influencia de los escritos del Cardenal Newman en su vida y en su carrera literaria no es un asunto público ni un tema apropiado para la documentación de su evolución literaria (1994: 287). Por eso, nos parece sensata la aserción de Spark a través de uno de los personajes, “I guess we all have something to hide” (TR; 176). Lo que queda claro, es que a pesar de los muchos interrogantes que Spark deja sin revelar en su *Curriculum Vitae*, la crítica unánimemente aplaudió el recuerdo de atmósferas por medio de la exposición minuciosa de pormenores que saben a

añoranza, y Spark logró despertar la curiosidad del lector para que espere con anhelo el siguiente volumen de su historia profesional. Sirvan de ejemplo estas dos críticas que, aunque esperasen unas líneas más intencionadas y directas, se suman a la totalidad de reseñas positivas que dan la bienvenida a la primera parte de su autobiografía: a) Roger Kimball ironiza sin acidez: “She recounts the menu but doesn’t attempt to describe the meal” (1993: 16); b) Patricia Craig comentó: “we might have looked for something more pointed or playful” (1992: 38).

⁴⁹ Spark, Muriel. *Reality and Dreams* (1996: 111). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con las siglas RD, seguidas del número de página entre paréntesis.

⁵⁰ Spark, Muriel. *Aiding and Abetting* (2000: 49). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán dentro del texto con las siglas AA, seguidas del número de página entre paréntesis.

CAPÍTULO 4:
LOCURA, LITERATURA DE MUJER
Y PSICOANÁLISIS

4.1. La mujer loca en Gran Bretaña

The past is male. But it is all the past we have. We must use it, in order that the future will speak of womanhood, a condition full of risk, and variety, and discovery: in short, human.

CAROLYN HEILBRUN (1993: 212)

Tradicionalmente la locura ha sido asociada a la mujer, ya que ésta era considerada psicológicamente más débil que el hombre. Elaine Showalter, en *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, estudia la historia del contexto cultural, social y científico de la psiquiatría en Inglaterra durante los siglos XIX y XX, historia que define la locura como mal propio de la mujer. Divide su libro en tres épocas, victoriana, darwiniana y modernista, cada una con diversas teorías acerca de este fenómeno.

Son siempre teorías ideadas por hombres, en un mundo de supremacía masculina en el que ellas únicamente pueden asumir el veredicto de sus psiquiatras, o revelarse ante él, fomentando, en cualquiera de los casos, la ecuación histórica entre mujer y locura. Muy brevemente pincelaremos la tradición psiquiátrica que ha atrapado a la mujer en tales ecuaciones teóricas, pues es la historia que nuestra autora hereda y pesa sobre sus heroínas como una carga que, según los casos, las aniquila o las fortalece.

Iniciamos el recuento histórico a finales del s. XVIII, durante la primera revolución industrial, cuando los lunáticos dejan de ser considerados como animales feroces a los que se les imponen cadenas, grilletes y camisas de fuerza¹. Por fin, los abusos cometidos contra la mujer en los asilos (incluso la violación u homicidio) se hacen públicos. Se produce un cambio de consciencia popular que da lugar a modificaciones legislativas y prácticas. Así, la fuerza física es sustituida por la constante vigilancia paterna, pues se creía que la rutina de las actividades diarias les devolvería a las “locas” su racionalidad y las amansaría para devolverlas a su naturaleza doméstica. No obstante, este cambio no ha sido celebrado por algunos críticos. Concretamente, Michael Foucault

lamenta que a finales del siglo XVIII, en la Edad de la Razón, se empezara a construir hospitales mentales por toda Europa que diferenciaran entre experiencias locas y sanas (1997: xi); y también Irving I. Gottesman desaprueba que la primera revolución industrial se convirtiera en “la edad de los manicomios”, donde se encerraba a las mujeres para imponerles comportamientos al uso (1991: 2).

Las especulaciones de esta incipiente psiquiatría, que Showalter bautiza como victoriana, se apoyaban en tres pilares: locura moral, procedimiento moral y arquitectura moral. El primer pilar, la locura moral, no era la pérdida de razón o juicio sino la desviación del comportamiento socialmente aceptado; es decir, la perversión mórbida de sentimientos naturales². En cuanto al procedimiento moral fue teorizado por John Conolly, el icono de la psiquiatría victoriana. El psiquiatra forzaba en los pacientes hábitos de tranquilidad, moderación, autodisciplina, autocontrol, perseverancia, laboriosidad..., es decir, la imagen socialmente aceptada de buen ciudadano. Por último, la arquitectura también debía ser “moral”: los manicomios debían reunir una decoración interior adecuada propia de un ambiente familiar, guardando un

equilibrio entre el lujo y el confort. Igualmente, hay que tener en cuenta que el sentido de benevolencia de las teorías de Conolly, estaba unido al de la autoridad patriarcal: el manicomio debía imitar a una familia gobernada por el director como padre, y asistida por los enfermeros como hermanos. Nos resulta aún más angustiosa la certeza de que Conolly imponía a sus pacientes lo que personalmente consideraba como valores naturalmente femeninos: silencio, decoro, gusto, capacidad de servicio, piedad y gratitud. Con tal suerte que, aunque Conolly consiguió eliminar la violencia física de la psiquiatría victoriana, los castigos con que torturaban a las pacientes, no eran más benignos:

Las desviaciones de las mujeres de un comportamiento sumiso eran severamente castigadas. En Bethlem, por ejemplo, a las pacientes se las encerraban en reclusión solitaria en el sótano “por ser violentas, traviesas, sucias y utilizar lenguaje grosero”. En Colney Hatch, eran sedadas, se las bañaba con agua fría, y se las recluía en celdas de aislamiento, cinco veces más frecuentemente que a los pacientes varones (1985: 81).

Showalter nos detalla aún más el canon victoriano de normas sociales a las que la mujer se tenía que atener si no quería ser calificada como demente: se esperaba que la mujer se preocupara de su apariencia mucho más que el hombre, pero una preocupación excesiva por el vestido y la apariencia también eran signos de

locura. Así, en último término, era el psiquiatra quien decidía incluso cómo debía vestir la mujer juiciosa: “El vestido cuerdo obviamente debía de coincidir con el punto de vista del superintendente sobre la idoneidad para la clase social y la edad” (1985: 86).

Al menos, en la psiquiatría victoriana se pensaba que el procedimiento moral podía conseguir que la paciente recobrar su juicio, sin embargo, con la posterior aceptación de la teoría darwiniana del evolucionismo, la demencia pasa a ser considerada como un defecto orgánico causado por una herencia hereditaria pobre y determinista, de la cual es imposible escapar. A la sociedad la protegían los psiquiatras que, al igual que los policías, impedían las infiltraciones peligrosas de aquellos que estaban genéticamente contaminados por el origen de su clase y su debilidad moral. Henry Maudsley, el máximo representante de esta psiquiatría darwiniana, fue el primero en destruir cualquier tipo de esperanza para las dementes.

En *The Descent of Man*, Darwin explica que el hombre es superior a la mujer en valor, energía, inteligencia, genio, arte, ciencia y filosofía (1981: 43). Por supuesto, Maudsley incorporó

estas ideas a su psiquiatría presentando una rígida división de roles. Es más, todos los psiquiatras darwinistas estaban de acuerdo en que la mujer transmitía sus genes de demencia principalmente a sus hijas, razonando así la predominancia de enfermedades mentales entre mujeres. En consecuencia, la mujer “loca” de la época darwiniana se encontraba doblemente condenada a un callejón sin salida: por una herencia genética determinista, y por su condición de mujer.

Esta segunda etapa de la psiquiatría que Showalter data entre 1870 y 1920, comenzó a ofrecer nuevas oportunidades de realización a las mujeres mediante la educación y el trabajo. A pesar de ello, tenían que superar la intimidación de los doctores que relacionaban estas posibilidades laborales con las tres “epidemias” nerviosas de la época: anorexia, histeria y neurastenia. Se debe recordar que, según Maudsley, estas tres patologías son típicas de la mujer porque la menstruación les resta energía para otras funciones. Showalter, sin embargo, encuentra otros justificantes que razonan la fácil catalogación de la mujer bajo estos tres estigmas.

Para empezar, explica el ayuno de tantas mujeres como una forma femenina de protesta cultural, intentando llamar la atención sobre la abstinencia que paralelamente sufrían sus facultades

mentales y morales. En cuanto a la segunda etiqueta, la histeria, ocupó el lugar central del discurso de la psiquiatría darwiniana. Maudsley la entendía como la influencia excesiva de los órganos sexuales femeninos sobre el cerebro: la menstruación conllevaba cíclicas perturbaciones mentales que rozaban lo patológico en algunos casos. Si para los psiquiatras la histeria expresaba el deseo “antinatural” de privacidad, independencia, e individualismo, Showalter replica que la histeria era otro modelo de rebelión contra la constante supervisión social y la falta de preparación intelectual con la que la mujer, además, conseguía violar las expectativas del rol femenino de sumisión y autosacrificio.

El tratamiento para la tercera patología, la neurastenia, tenía el mismo propósito de reconducir a la mujer hacia su natural dependencia infantil: el aislamiento absoluto dirigía a la paciente a la subordinación total ante la autoridad del psiquiatra. No obstante, Showalter ejemplifica con dos casos de la literatura basados en experiencias reales, *The Yellow Wallpaper* y *Cassandra*, que el aislamiento no sólo es una terapia ineficaz, sino que precisamente lleva a la mujer a la locura o al suicidio como única salida³. Además añade que, independientemente de que el diagnóstico fuera

anorexia, histeria o neurastenia, los tratamientos de la psiquiatría inglesa eran despiadados: “un microcosmos de guerra de sexos que intentaba establecer la autoridad total de un doctor varón” (1985: 137).

Por fin, con el surgimiento del psicoanálisis, por primera vez se le concede a la mujer el permiso de hablar. Siempre se les había impuesto actitudes de silencio, escucha y obediencia, hasta que Josef Breuer y Sigmund Freud, convencidos de que la histeria tenía un origen psicológico, comienzan a introducir el tratamiento de la escucha, elaborando la teoría psicoanalítica del inconsciente que constituye la segunda revolución psiquiátrica. Aunque lamentablemente, al igual que los doctores de la época victoriana, Freud impone su autoridad sobre la paciente, utiliza los diálogos sólo para demostrar su poder de devolver la razón a la enferma y desvelar los misterios de su patología, desconfiando de los relatos de la paciente e imponiendo interpretaciones que ratificaban la condición patológica de la mujer. Por consiguiente, tales cambios siguen sin ser beneficiosos para la mujer hasta el advenimiento del psicoanálisis feminista, que concede a la paciente la veracidad que se merece. Karen Horney fue la primera líder psicoanalista que

hacia 1930 retó el androcentrismo del psicoanálisis freudiano. Pero lamentablemente, el feminismo psicoanalista fue marginado desde la comunidad freudiana, hasta que en 1970 Nancy Chodorow, Margaret Mahler y Carol Gilligan reabrieron el campo.

Muchas mujeres fueron atraídas por las nuevas teorías psicoanalíticas, ya que no encontraron tanta oposición para introducirse en el campo laboral como en la psiquiatría tradicional. No obstante, nos señala Showalter, las primeras analistas no cuestionan la teorías freudianas sobre la diferencia de identidades masculina y femenina, en que la psicología femenina es descrita desde las diferencias con respecto al el hombre. Es decir, estas primeras mujeres psicoanalistas renuevan el conservadurismo sobre los roles sexuales que existía antes de la guerra. Probablemente, porque como indica Betty Friedan en *La mística de la feminidad*, las mujeres nacidas después de 1920 se vieron sometidas a una fuerte propaganda política y estatal en contra de las reivindicaciones del movimiento feminista. La palabra feminismo en sí estaba ensuciada con múltiples connotaciones negativas: “solteronas, hambrientas sexuales, amargadas, llenas de odio hacia los hombres, mujeres castradas o asexuales consumidas por tal

ansia del miembro viril que se lo querían arrancar a todos los hombres, o destruirlos y reclamaban sus derechos sólo porque carecían del don de amar como mujeres” (1965: 99). Hasta los mencionados estudios de los años setenta, las psicoanalistas de postguerra tenían fe ciega en el mito freudiano de la envidia del pene, no concedían importancia a la relación pre-edípica entre el bebé y la madre, ni a las desventajas socioculturales de las mujeres en una sociedad patriarcal, como tampoco a la similitud de comportamientos entre hijas y madres, factores todos ellos que influían decisivamente en la construcción de su identidad femenina⁴.

Durante la primera guerra mundial surge la necesidad de tratar numerosos casos de neurosis de guerra –entonces llamada histeria masculina–, al tiempo que los psiquiatras se dan cuenta de la inutilidad de los métodos y teorías darwinistas. Se reconoce la necesidad de experimentar con nuevas terapias, incluyendo el psicoanálisis, lo que hace que Showalter marque la entrada en la etapa del llamado modernismo (1920-1980). Dr. Charles S. Myer demostró que las patologías de los soldados de guerra no tenían conexión ni con una herencia definitoria ni con causas orgánicas, –

como podían ser el contacto con misiles o bombas—. Gradualmente, los psiquiatras de guerra y el personal médico se dieron cuenta de que la neurosis de guerra era una perturbación emocional producida por condiciones crónicas de miedo, tensión, horror o repugnancia, esto es, lo que el Dr. Thomas W. Salmon definió como “un escape a una situación intolerable” (1985: 170).

Si a la mujer victoriana se le había impuesto una naturaleza femenina de maternidad y decoro, las expectativas del rol masculino incluían la represión del miedo o cualquier otra emoción, el autocontrol y el coraje para defender los ideales de patriotismo y honor. Hasta tal punto que, cualquier forma de histeria en el varón llegó a ser despreciada como característica de hombres cobardes, débiles, afeminados u homosexuales. Las mujeres novelistas reconocieron que la neurosis de guerra tenía la misma explicación dentro de la vida militar que la histeria femenina dentro de la sociedad civil; así, aunque apenas aparecen memorias masculinas, la mayoría de las revisiones sobre la neurosis de guerra la escribieron las mujeres: Rebecca West en *The Return of the Soldier*, Dorothy Sayers en *The Unpleasantness at the Bellona Club*, o en *Busman's Honeymoon*, y Virginia Woolf en *Mrs. Dalloway*.

Durante el periodo de posguerra, el mal de la mujer deja de asociarse a la histeria, y recibe una nueva denominación clínica: la esquizofrenia. Y mientras que el psicoanálisis rara vez trata la esquizofrenia, centrándose sólo en la neurosis, la psiquiatría tradicional secunda los estudios de Eugen Bleuer sobre la esquizofrenia. La mayoría de tales estudios estadísticos confirmaban que la incidencia de la esquizofrenia era igual en hombres que en mujeres, sin embargo, los tratamientos tortuosos e irreversibles de la época –dosis de insulina hasta provocar el coma, *electroshocks* de 80 vatios, y lobotomías– se practicaban principalmente en mujeres. Showalter recoge varios ejemplos de literatura femenina que exponen la supervivencia de las mujeres a inhumanos tratamientos en terroríficos manicomios, llenos de dementes donde las recluían con reglas ilógicas que si no trastornaban totalmente a la mujer, aumentaban considerablemente su ansiedad⁵.

Estos dramáticos argumentos pesaron sobre el nuevo representante de la psiquiatría modernista, R. D. Laing, hasta llevarle a fundar la teoría de la “antipsiquiatría”, de acuerdo con la cual la enfermedad mental debía de ser examinada en términos de

contextualización social: la dinámica emocional de la familia e incluso la misma institución psiquiátrica. A pesar de ello, Laing no desarrolla teorías de género, ni tiene una visión crítica ante la división patriarcal de roles. Rechaza la psicocirugía, los tratamientos de *shock*, y las camisas de fuerza, pero las sustituye por tranquilizantes y drogas que consiguen silenciar a la mujer de forma más efectiva⁶.

También Showalter censura que todavía en la práctica contemporánea, el procedimiento médico ha sustituido completamente al moral, de modo que se oculta el sufrimiento femenino mediante fármacos, sin enfrentarnos a las causas. Phyllis Chesler, en su libro *Women and Madness*, también denuncia el hecho de que la medicación nunca es por sí sola suficiente, y propone el acceso y apoyo de las terapeutas feministas que disponen de la información, bibliografía y literatura que las mujeres necesitan (1989: xxiv).

El propósito de Elaine Showalter al escribir *Female Malady* es el de unirse a lo que ella denomina la tercera revolución psiquiátrica, dirigida por las psicólogas feministas que persiguen tres objetivos: dismantelar la conexión entre locura y mujer,

redefinir la feminidad sin partir de comparaciones con la masculinidad, e introducir a la mujer en la psiquiatría y el psicoanálisis de modo que no sea un discurso eminentemente masculino, ni una relación de control o poder sobre la paciente.

Podemos incorporar a Muriel Spark en la tercera revolución psiquiátrica, y en la tradición de literatura de mujeres que denuncian el ejercicio de poder masculino en los procedimientos psiquiátricos y psicoanalistas. Sus protagonistas cargan con la historia de una psiquiatría que ha considerado la locura como una semilla inherente en la naturaleza de la mujer. Sólo desde la perspectiva de esta herencia psiquiátrica y sociedad patriarcal se pueden entender las “salidas” que buscan las protagonistas. Son mujeres etiquetadas como “locas” en una sociedad donde ellas son, quizás, las únicas equilibradas; son las víctimas que sufren la inadaptación a una sociedad demencial que les impone exigencias contradictorias, las deshumaniza e instrumentaliza. Otras veces, las protagonistas son triunfadoras aparentes que, asimiladas en la sociedad patriarcal, pretenden forzar en otras los dictados machistas de los que se han apropiado. No obstante, a diferencia de la literatura femenina tradicional, que a menudo muestra a sus

protagonistas sufriendo subyugadamente en una búsqueda inútil por su identidad, atrapadas en un camino sin salida hacia el suicidio, nuestra autora también presenta mujeres autónomas que burlan la psiquiatría masculina con autosuficiencia o que, adquiriendo un rol masculino acostumbrado, actúan con seguridad desplegando sus patologías en el transcurso de sus vidas. El resultado de la querrela de las protagonistas de Spark no siempre es victorioso, de hecho, Judy Sproxton diferencia tres tipos de mujeres en los libros de Spark: las que adquieren madurez y seguridad en el proceso de búsqueda de su individualidad –Caroline Rose, January Marlow, Sandy, Barbara Vaughan, Fleur Talbot, y Nancy Hawkins–; las que alcanzan una posición del poder típicamente masculino –Jean Brodie, Alexandra, Selina Redwood, Maggie Radcliffe, y Margaret Murchie–; y finalmente las que son víctimas de una sociedad que ha anulado la búsqueda de su autoconfianza –Dame Lettie Colston, Alice Dawes, Annabel Christopher y Lise.

En cualquier caso, y a pesar de que algunas de sus protagonistas se nos muestren en un progreso fallido hacia el autorreconocimiento, Muriel Spark tiene fe en la identidad individualizada de la mujer que no se conforma con la identidad

relacional característica de las protagonistas “locas” de la tradición de la escritura femenina⁷. Y es que Spark se da cuenta de la difícil situación de sus protagonistas pero, como afirma Isabel Durán, no duda de su valía:

Suelen ser mujeres intelectual y físicamente cualificadas para enfrentarse a su búsqueda espiritual, y para destacar en la vida pública. Pero estas cualidades se dan por sentadas en la mujer, es decir: no se reclaman, ni se discuten, ni se halagan, ni se presentan como polémicas. Simplemente, son. Y en eso radica el feminismo de Spark (1999: 12).

Lamentablemente, esta seguridad en los valores femeninos no es aún la tónica general de la sociedad contemporánea. Jane Ussher, en *Women's Madness: Misogyny or Mental Illness?*, afirma que si la mujer todavía hoy es etiquetada como loca es porque el problema de antaño no ha cambiado:

En la historia del análisis de la locura de la mujer, hemos visto cómo categorías nosológicas se atribuyen a mujeres que eran de hecho arquetípicamente femeninas. La doncella victoriana consumida en su oscuro tocador, la histérica, la neurasténica, la anoréxica –todas aspiraban a las cumbres de la feminidad dentro de los estrechos límites que el patriarcado dicta. La mujer loca del siglo XX no es diferente. Puesto que locura es en sí misma sinónima de feminidad, aquellas mujeres que abrazan de todo corazón el rol que su género les ha asignado, o aquellas que lo rechazan, corren un riesgo alto de ser diagnosticadas como locas (1992: 167).

Queremos insistir en el hecho de que la ecuación mujer-locura no es en absoluto obsoleta, sino que sigue vigente hoy en día, por ello, las novelas de Spark que analizaremos en los capítulos sucesivos corroboran este hecho: las voces sobrenaturales de Caroline Rose, la encarnación del fanatismo del fascismo en Miss Brodie, la búsqueda del maníaco sexual que “suicide” a Lise, y las conversaciones de Elsa Hazlett con el río son sin duda para Spark, el camino sin salida de mujeres que sufren una sociedad que ni comprende ni satisface sus necesidades psicológicas.

Si como nos indica Ussher, el concepto de feminidad sigue aún atado al de locura, entonces, parece que la única solución posible es la deconstrucción de las imágenes patriarcales de locura y feminidad. Según Susan C. G. Rowland, las teorías junguianas que parecen esconderse detrás de las novelas, proporcionan una base para interrogar estas imágenes patriarcales de la feminidad (1999: 36). Veremos que Muriel Spark, aunque parte de presupuestos junguianos, propone una reconstrucción de la identidad femenina distinta a la de Jung⁸. A través de las protagonistas, Spark muestra el arduo camino que la mujer debe recorrer para llegar a la individualidad en una sociedad que la educa

con mil contradicciones que tambalean su seguridad. Son mujeres que abordan su reedificación rescatando como propios algunos valores indistintos a la identidad sexual, pero que las disciplinas médicas o psicológicas tradicionales definían como únicamente masculinos: racionalidad, capacidad intelectual, independencia, confianza en uno mismo, autoestima, y la construcción consciente de la propia individualidad.

4.2. Justificación del enfoque psicoanalítico

A rejection of psychoanalysis and of Freud's works is fatal for feminism. However it may have been used, psychoanalysis is not a recommendation *for* a patriarchal society, but an analysis *of* one. If we are interested in understanding and challenging the oppression of women, we cannot afford to neglect it (...) I am interested not in what Freud did, but in what we can get from him, a political rather than an academic exploration.

JULIET MITCHELL (1974: xv-xx)

Ríos de tinta se han escrito sobre la relación entre Psicoanálisis y Literatura, o entre Psicoanálisis y Feminismo,

relaciones altamente debatidas y polémicas. Corremos el peligro de ofender a las partes concernientes: a las feministas que no estén de acuerdo con la visión sparkiana de la mujer; a los psicoanalistas que busquen un detallado análisis de los personajes o de la autora; a los analistas y psiquiatras criticados mordazmente por la autora; e incluso a las mujeres con alguna patología psiquiátrica que sientan su sufrimiento ridiculizado por las protagonistas dementes de Spark.

Ciertamente, literatura de mujer y psicoanálisis guían esta tesis, sin embargo, hay que tener en cuenta que, por una lado, hay prácticamente tantos tipos de feminismos como personas feministas, como muy bien apunta Susan Stanford Friedman:

Estoy hablando más directamente sobre y para la colectividad de críticos feministas que conforman los feminismos divergentes y polífonos, en la escuela de estudios literarios. Pero también pretendo incluir por implicación a una colectividad mayor de progresistas concienciados cuyos proyectos intelectuales y compromisos sociales son paralelos y se entremezclan con aquellos de la escuela feminista (1996: 13).

Y por otro lado, dentro del movimiento feminista en general, encontramos tendencias pro y antipsicoanalíticas. Por ejemplo, Rachel Bowlby, en *Still Crazy After all these Years* (1992: 131-

156), sugiere que quizás el problema de la mutua denuncia entre psicoanálisis y feminismo es la traducción desde el alemán al inglés, del “repudio de la feminidad” freudiano como base para la formación de las identidades masculina y femenina. También aborda este tema Nancy Chodorow, en *Feminism and Psychoanalytic Theory*, (1989: 178-80). Chodorow centra la disputa entre feministas psicoanalistas profesionales y feministas intelectuales del psicoanálisis. Las primeras, basadas en la realidad empírica, se creen en posesión de la verdad y consideran la teoría o literatura feminista irrelevantes para su práctica. Las segundas, con un postmodernismo escéptico sobre la verdad, prestan escasa atención a las investigaciones clínicas⁹.

No es nuestro propósito discutir si el psicoanálisis puede ser considerado como ciencia, ni la validez de su método, ni si el psicoanálisis debería limitarse al ámbito literario o a enseñar al paciente a sobrellevar el dolor humano ordinario¹⁰. De momento, valga decir que nos servimos de la crítica psicoanalítica para explicar el comportamiento de los personajes o el propósito de la autora, sin olvidar nunca que consideramos los textos médicos o psicoanalíticos en su totalidad, como partes narrativas del conjunto

de imágenes culturales. Tampoco es nuestro proyecto analizar clínicamente los síndromes, sino justificar el fenómeno de las patologías femeninas como una construcción cultural¹¹. Así mismo, nos proponemos seleccionar algunas observaciones de las relaciones entre psicoanálisis y literatura de mujer, las cuales nos permitirán profundizar en la creación o recepción de las novelas de Muriel Spark y en lo que creemos que son sus posibles versiones sobre el comportamiento femenino.

El principal motivo que justifica la crítica de orientación psicoanalítica es que ésta da razón del génesis de la literatura. Trataremos de aclarar el tema del origen de la literatura más adelante mediante el estudio de Peter Brooks, aunque por el momento, sólo apuntaremos la explicación tan acertada de Isabel Paraíso: “la Teoría y Crítica de orientación psicoanalítica muestra la obra literaria como producto humano: religado con necesidad teleológica a un *inconsciente humano individual* –el del escritor–, o *al inconsciente humano colectivo*, expresando “arquetipos” (1995: 57).

También el enfoque psicoanalítico se acredita a sí mismo por otras dos razones. En primer lugar, se debe tener en cuenta que el

objeto o materia de la literatura y del psicoanálisis es común; y en segundo lugar, no se debe descartar la complementariedad que ofrecen las disciplinas extrínsecas a la literatura para explicar la obra literaria e interpretarla. Y es que la materia sobre la que el escritor ejercita su arte es la misma que la que explora el psicoanálisis: la naturaleza humana. Por ello, si el propósito de este trabajo es explorar los personajes femeninos en las novelas de Muriel Spark, limitarnos a un enfoque puramente literario o formalista es más que nunca un reduccionismo.

No solamente la mera crítica literaria o el formalismo son incapaces de ofrecer por sí solos una solución efectiva para romper la relación ineludible entre locura y mujer, sino que cualquier disciplina aislada nos daría una visión demasiado restringida. De hecho, las respuestas de la psiquiatría, psicología, psicoanálisis, por sí solas no han resuelto el problema:

Las mujeres no somos locas meramente por nuestras hormonas, o nuestros genes, o nuestro aprendizaje defectuoso, o nuestra cognición, o nuestros deseos inconscientes. Nuestra locura no es una enfermedad, sino que es disfrazada como tal por clasificaciones legalísticamente ordenadas e impuestas a las mujeres (Ussher, 1992: 6).

La antipsiquiatría, la literatura femenina y la crítica literaria psicoanalítica son el conjunto de las disciplinas que, hasta la actualidad, parecen haberse unido para enfocar la ecuación locura-mujer y establecer una nueva ecuación: locura-familia-sociedad. Debemos romper los límites de todas las disciplinas tradicionales, para que el debate entre la mujer y la locura no sea nunca más una prerrogativa de alguna disciplina aislada pues, por ejemplo, la perspectiva histórica no da una visión más completa que la antropológica, la psiquiátrica o la psicoanalítica. Si no se admite la necesidad de una solución interdisciplinaria, reivindica Ussher, y los que están subidos en la retórica de su disciplina académica no salen de su estrechez de miras, se osifica el progreso, se detiene el desarrollo de cualquier solución positiva que saque a las mujeres de su angustia, e impide la reconstrucción del discurso de la locura como algo que no marque a la mujer como el Otro (1992: 297).

En cuanto a la explicación psicoanalítica del origen de la literatura, nos apoyamos en un ensayo de Peter Brooks titulado “The idea of Psychoanalytic literary criticism”, en el que analiza la interacción entre la psicología y la literatura de forma muy original, incluyendo la dimensión humana en los estudios estructuralistas y

postestructuralistas. Brooks parte de la explicación freudiana en “Creative writers and daydreaming” de que el presente, el pasado y el futuro se ensartan conjuntamente en el deseo humano: un estímulo presente reaviva el recuerdo de un motivo placentero que se anhela para el futuro. También explica que tal estructura dinámica de las relaciones temporales del deseo es el modelo de organización, según el cual, se coordinan las relaciones intertextuales de la ficción. Para Brooks, si somos humanos es, en parte, a través de nuestras fantasías, y por ello, tanto el estudio de los procesos psíquicos del deseo, como el del proceso de creación de ficción, son actividades convergentes cuyos análisis se superponen. Así, presupone que la raíz remota de la obra literaria es el inconsciente del autor, y nos permite alcanzar cierta comprensión de la interacción entre el deseo y la estructura del texto: el despliegue de la forma literaria es el reflejo de la dinámica del inconsciente (1987: 5-7).

Peter Kemp estudia las novelas de Muriel Spark dividiéndolas entre las que están narradas en presente, en pasado y en futuro condicional. Ciertamente, nuestra escritora explora distintas técnicas de narración, pero en todas ellas, la concepción

temporal es la misma. La autora parece advertir que la percepción humana del tiempo es ilusoria, por lo que se sitúa fuera de ella. De hecho, pone esta idea en boca del mayordomo protagonista de *Not to Disturb*: “ ‘Let us not split hairs’, says Lister, ‘between the past, present and future tenses’ ” (ND, 6). Esto es, no hay diferencia entre el pasado, el presente y el futuro, como si todo estuviera ocurriendo al mismo tiempo y sin cesar desde toda la eternidad. Si el tiempo de la novela sparkiana es el de la simultaneidad, es porque refleja la atemporalidad del inconsciente de la escritora. Esta idea, en el caso de Muriel Spark, además de conllevar una redefinición temporal propia de su consciente metaficción postmodernista, apunta a una filosofía de vida que negocia entre el catolicismo y el psicoanálisis de Jung. Hay que tener en cuenta que tanto el catolicismo como las teorías junguianas coinciden en la inmortalidad del alma. En concreto, Jung explica que el inconsciente se da en “espacio-tiempo-relatividad”, es decir, cuanto más nos alejamos de la consciencia nos adentramos en una parte de nuestra propia existencia psíquica que se caracteriza por “absoluta carencia de espacio y tiempo” (1986: 310-321). Entonces, al hablar del origen de la obra literaria de Spark, ya no nos bastaría con

referirnos al desdoblamiento del inconsciente individual de la escritora –como nos enseña Peter Brooks–, sino que tendríamos que aludir a la manifestación de los arquetipos del inconsciente colectivo de Jung.

Dentro del tema del inconsciente como origen de la literatura, aún se debe debatir si es el proceso de identificación o el de transferencia el que hace posible la transmisión de los significados del autor. En “El poeta y la fantasía”, Freud explica que el inconsciente del escritor comunica con el inconsciente del receptor, es decir, si la obra literaria gusta al lector es porque reconoce inconscientemente sus propias fantasías en las expresadas por el autor o algún personaje. El lector tiene la oportunidad de identificarse con el protagonista, pero con la ventaja de que la ficción dramática le ahorra “sufrimientos y terrores espantosos que le malograrían su placer implícito” si en realidad él tuviera que pasar por las pruebas del protagonista (1981: 1345). Sin embargo, Peter Brooks no presta tanta atención al concepto freudiano de “identificación”, sino que examina la “transferencia” que yace en la base de la práctica analítica. La transferencia, para Freud, pertenece a una zona intermedia entre el paciente y el analista, al reino del

“como si”. Es además zona intermedia entre lo artificial y la vida real: no es la enfermedad misma, sino su comunicación, la versión de cómo el paciente la sufre. El paciente cuenta sus síntomas y su transferencia nos trasmite lo que Freud llama “una edición revisada”, “nuevas impresiones o salidas”. Brooks descubre un gran paralelo entre la transferencia y el texto literario, entre el analista y el lector. Tanto en la transmisión de significados en la lectura, como en la sesión psicoanalítica, el lector-analista debe captar no sólo lo que el texto –o el paciente– dice, sino lo que éste intenta decir: las implicaciones y el efecto de tal información sobre su capacidad analítica o interpretativa. De modo que, tanto el psicoanalista como el lector están atrapados en este proceso de la transferencia mediante la interpretación, reinterpretación, reordenamiento de hechos, reflexiones, etc. El significado no se descubre solamente en el escrito –o versión del paciente–, ni siquiera en una interpretación particular del lector –o el analista–, sino en la tensión dialógica y la colaboración de ambas partes, en la activación de posibilidades significativas en los procesos de lectura (1987: 9-15). Entonces, parece que, como en el caso de Toril Moi, Peter Brooks desconfía de que la obra literaria pueda reproducir significados anteriores a sí

misma, y el texto sería únicamente productor de significados en tanto que los lectores lo reinterpretan una y mil veces¹².

Detrás de las aventuras y actividades de los personajes de Muriel Spark –escribir una novela a golpe de alucinación, sobrevivir en una isla perdida en el océano, manipular la vida de unas estudiantes, impedir que la imagen pública de la fama se vuelva contra una misma, hablar con las sombras del río en Nueva York, perder el exceso de peso...–, detrás de los argumentos de crimen, misterio o suspense, hay toda una filosofía de vida sobre la libertad humana frente al destino, la ficción del tiempo, la muerte y el lado espiritual de cada persona, la locura y la dignidad de la mujer. En cuanto a la repercusión de sus libros, ni que decir tiene que ha conseguido su propósito de provocar a los lectores de forma efectiva¹³. Aunque la obra sparkiana no fue realmente comprendida en toda su dimensión hasta los años setenta, la crítica no se quedó nunca indiferente, pues se debatían entre alabanzas y censuras, hasta que los estudios literarios reconocieron el valor del conjunto de su producción y empezaron a dedicarle merecidos elogios. Reúne una amplia colección de premios y honores¹⁴; ha inspirado la escritura de más de treinta monografías sobre su obra, además de

más de treinta tesis doctorales que analizan distintos aspectos de sus novelas, y continúa congregando a académicos y estudiantes allí donde va. Si el efecto de su obra literaria es tan masivo, ¿no será porque Muriel Spark trata de expresar arquetipos que parten de su inconsciente pero que se repiten a lo largo de la historia en mitos, leyendas, fábulas, folklore e imágenes que evolucionan como las ideologías literarias?

Estamos de acuerdo con Peter Brooks cuando afirma que el psicoanálisis confirma nuestra comprensión de cómo la mente reformula lo real, y cómo construye las ficciones necesarias mediante sueños, deseos e interpretaciones que nos constituyen como seres humanos. Lamentamos, sin embargo, que encierre el proceso de la transferencia sobre sí mismo, y creemos que hay que conceder más relevancia al papel del creador del texto o, de lo contrario, llegaremos a secundar a Roland Barthes en su muerte del autor, con el agravante de que si trasladamos esta sentencia literaria al campo del psicoanálisis, y afirmamos que el texto transferido o el discurso del paciente no pueden reproducir experiencias humanas, desacreditamos al paciente. Precisamente, Phyllis Chesler nos recuerda que ésta fue la actitud de prepotente desconfianza que

mantuvieron la psiquiatría tradicional y el psicoanálisis freudiano. En la actualidad, la solución puede que se encuentre en manos de las analistas feministas:

¿Qué hace una terapeuta feminista que es diferente? Una terapeuta feminista intenta crear lo que una mujer dice. Dada la historia de la psiquiatría y el psicoanálisis, esto es un acto radical. Cuando una mujer empieza por recordar que ha sufrido abusos sexuales de pequeña, una feminista no concluye que sus “retrospecciones” o su “histeria” demuestra que está mintiendo o está “loca” (1981: xxi).

El origen literario en la transferencia del inconsciente individual o colectivo, el objeto común entre psicoanálisis y literatura, y la necesidad interdisciplinaria de reinterpretar los textos son los tres puntos que nos han servido para acreditar la perspectiva psicoanalítica en la literatura. Sin embargo, estos tres motivos sólo adquieren un carácter feminista si los relacionamos con un tipo de literatura de mujer como la de Spark. Nancy Chodorow nos indica la competencia definitiva del psicoanálisis en dicho ámbito:

El psicoanálisis demuestra la existencia de mecanismos internos de organización sociocultural sobre género y sexualidad, y confirma la temprana afirmación feminista de que “lo personal es político”. Aboga por la radicación y fundamentación de las formas psicológicas de desigualdad y opresión (1989: 177).

Entonces, el psicoanálisis parece el ámbito más apropiado para razonar, por ejemplo, por qué en las obras de Spark, el patriarcado aparece generalmente como algo institucionalizado y naturalizado, ya que la propia escritora no se molesta en teorizar acerca de la internalización de la discriminación sexual. Spark ni si quiera recoge las reivindicaciones políticas del movimiento feminista, y si lo hace, como en *The Driver's Seat*, es para burlarse satíricamente de la actitud de protesta. Y es que, como ya hemos dicho, Muriel Spark no demanda la valoración de la mujer, sino que la da por sentada. Su método particular para avalar la labor del psicoanálisis feminista consiste en crear personajes que verifiquen dichas teorías. Por este motivo, veremos cómo algunas protagonistas tratan de ignorar la supremacía masculina. Viven como si no existiera la supuesta superioridad psicológica del hombre, de modo que con su comportamiento y actitud cambian la realidad adversa que les rodea: o no les afecta la discriminación de género, o si les afecta, la eliminan.

4.3. Metaficción y sueños en el espíritu junguiano de Muriel

Spark

We should read Freud's great book on dream interpretation not only as his contribution to the "science" of psychoanalysis but as a contribution with a distinctive literary interest, since it is –like Robinson Crusoe– also the novel of its narrator's own "life and adventures".

RONALD R. THOMAS (1990: 17-18)

Una vez justificado el enfoque psicoanalítico en la literatura en general, y en la corriente feminista en particular, trataremos de establecer una relación entre la metaficción e interpretación psicoanalítica de los sueños como procesos significativos que, según la ideología de la escritora, partirían del inconsciente colectivo.

Sobre la interpretación de los sueños freudiana, Elizabeth Bronfen comenta:

Mientras que la propia aventura de Freud hacia su autodescubrimiento se alimenta de un código semántico particular que su interpretación produce, en la actualidad, la apuesta por el acento del psicoanálisis no está en lo que un sueño en particular significa, sino más bien en que significa algo, y por ello, exhibe una estructura universal (1998: 68).

Es decir, Bronfen le reprocha a Freud que busque un significado detallado del inconsciente mediante una descodificación mecánica a partir de los sueños. Igualmente, rechazamos la búsqueda de una reproducción de significados extraliterarios precisos en la metaficción de Muriel Spark, sobre todo, porque la autora escribe voluntaria y conscientemente novelas ambiguas con un amplio margen de interpretación. Sin duda, la propia Spark desaprobaba la rigidez interpretativa tan contraria a su definición de ficción: una mentira de la que surge un tipo de verdad¹⁵. Esta explicación se podría aplicar tanto a una interpretación flexible de los sueños –los sueños son un tipo de verdad–, como a las dos formas de metaficción que Patricia Waugh situaba en el centro y al final del espectro, es decir, la metaficción del “nuevo realismo”, y la que se distancia totalmente de la realidad porque adopta significados que sólo son comprensibles para el lector coetáneo. A pesar de que en el capítulo segundo posicionamos a Spark como escritora del nuevo realismo, ahora, a la luz del carácter de ensoñación de las novelas y de algunas teorías junguianas, pretendemos matizar dicha afirmación. Así, advertimos que de acuerdo con la teoría psicoanalítica del inconsciente colectivo de Jung, podríamos

afirmar que “las verdades de ficción” –tanto las verdades ficticias soñadas, como las del nuevo realismo y las separada del mundo material–, no son más que expresiones de arquetipos que el inconsciente del lector se apropia como suyos.

En realidad, aunque Spark nunca ha proclamado explícitamente su ideología junguiana, aporta interpretaciones que no nos dejan lugar a dudas. En una ocasión, en la que ni siquiera se refería al psicoanálisis, comenta: “el inconsciente es completamente ilimitado” (Kermode, 1963:81). Así vemos que, al igual que Jung, la escritora concede primacía al inconsciente sobre el ego y la consciencia¹⁶. En otra entrevista, su ideología junguiana resulta mucho más específica:

Incluso si un personaje concreto ha estimulado mi imaginación, una persona que me he encontrado, nunca reproduzco ese personaje en el libro. Siempre está ahí mi experiencia de cientos de personajes, y también un tipo de memoria que no puedo explicar, casi como si recordase el pasado antes de que yo naciera (Whittaker, 1982: 26).

Parece que, indirectamente, está aludiendo a un plano atemporal que es común a los sueños y a la ficción, es decir, al Inconsciente Colectivo: una estructura de arquetipos heredados que representan un estrato filogenético¹⁷. Y, como siempre, también descubrimos el

discurso de sus pensamientos junguianos en boca de la protagonista de una de sus novelas, *Robinson*:

I ramble on, for I am still a little intoxicated with the memory of my *sudden wanting to worship the moon* among the tall blue gums and sleeping bougainvillea, with the sea at my ears. I was the only woman on the island, and it is said the pagan mind runs strong in women *at any time*, let alone on an island, and such an island. It is not only the moon, the incident, that I am thinking of. I consider now how my perceptions during that whole period were touched with *a pre-ancestral quality*, how there was an enchantment, *a primitive blood-force which probably moved us all* (R, 9; énfasis añadido).

Está claro que January, la protagonista, siente el impulso de adorar lo que Jung, en *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, denomina una “imagen divina arcaica que difiere muchísimo del concepto que de Dios se forma la consciencia” (1990: 63). Sabemos que mientras Freud reduce las fantasías a las proporciones de acontecimiento individual, Jung incluye el inconsciente freudiano, que él llama individual, en otro que recoge potenciales de significados que desbordan lo meramente personal: el Inconsciente Colectivo. Se observa en el ejemplo anterior que del inconsciente de una persona contemporánea como el personaje January, o mejor, del de la escritora, surge una imagen primitiva de la divinidad que

sólo puede corresponder a una estructura primitiva o arquetipo. Para Jung, los arquetipos no son sólo imágenes heredadas, sino cauces heredados relativamente cambiantes, porque un mismo arquetipo o “categoría heredada” inspira distintas visiones a los hombres a lo largo de la historia (1990: 67). Por eso, January aclara que “no es solamente la luna”, porque las imágenes o contenidos de los arquetipos no se heredan, sino que dependen del autor inmerso en una cultura concreta. Esto es, los arquetipos heredados sólo son estructuras potenciales de imágenes o significados, pero siempre vacíos del contenido que adquirirán en cada contexto determinado.

Los anteriores ejemplos sobre el concepto sparkiano de inconsciente tratan de demostrar que la influencia psicoanalítica en las novelas de Muriel Spark es mucho más junguiana que freudiana. Pues también la noción de libido de las novelas nos acerca más a la ideología de Jung que a la de Freud. Mientras que la libido freudiana se dirige exclusivamente a objetos sexuales, la libido de Jung aspira a la comprensión y se orienta a objetivos espirituales, como la religión o “aquellos mitos elevados mediante los cuales el hombre intenta darse cuenta de cuál es su misión en el seno de cosmos y de cómo debe realizarla” (1990: 18). De hecho, vemos

que las protagonistas de nuestra autora se centran no solamente en la consecución de sus instintos sexuales, sino en la búsqueda de su identidad, un *modus operandi* que llene de sentido sus vidas. Los personajes cuerdos, esquizofrénicos, o en el umbral de lo patológico, buscan la comprensión de sí mismos en relación con el mundo y con los demás, así como la realización de objetivos vitales generalmente espirituales, de acuerdo con la propuesta del psicoanálisis junguiano.

No obstante, Spark también crea figuras con objetivos vitales no espirituales, tan diversos como el dinero, la fama, el dominio sobre otros, o el esconderse de una sociedad dañina. A esto se le suma el que la ambigüedad e imprecisión de ciertas novelas –sobre todo en *The Hothouse by the East River*–, parece engendrar la ausencia de cualquier significado vital. En el sucesivo análisis de las cuatro lecturas observaremos que, incluso en esta variedad de metaficción tan ambigua, existen coincidencias manifiestas entre la psique de los personajes y el espíritu del psicoanálisis junguiano, y que tales coincidencias nos insinuarán algunas redefiniciones. Spark no es quien propiamente resuelve interrogantes ni realiza la “naturalización”, sino que, abandona sus presupuestos junguianos

en manos de su público para sugerirle un tipo de reconstrucción¹⁸. Entonces, quizás tendríamos que hablar de una nueva categoría de metaficción a medio camino entre “el nuevo realismo” y la metaficción desconectada del mundo material: una metaficción “sugereante” que abre diversas posibilidades de reconstrucción y que, al igual que los sueños, apunta hacia múltiples mensajes del inconsciente colectivo (Jung, 1982: 93-98).

Notas

¹ Irving I. Gottesman corrobora este tipo de crueldades en el análisis que hace de la historia de la esquizofrenia y de la locura en general en Europa: “Patients who were institutionalized were restrained, often by chains; whipped; ill fed; unwashed; and treated with bloodletting, purgatives, and the other ‘curative’ tortures. Those who were not hospitalized wandered countryside unattended, scorned, beaten” (1991: 2).

² El rol femenino socialmente aceptado es claramente uno de los motivos de burla sparkiana. Por ejemplo, la escritora ridiculiza la actitud tradicionalmente femenina de Kathleen en “The Portobello Road” (1994: 1-22), o de Désirée en “Bang-Bang You’re Dead” (1994: 58-85). Entre sus novelas, quizás el estereotipo de mujer tradicional más parodiado sería el de Ruth Gardner, en *The Mandelbaum Gate*.

³ Aunque no por prescripción médica, Spark también explora el peligro de la reclusión en *The Mandelbaum Gate*, cuando la protagonista, Barbara Vaughan, debido a su situación ilegal, se ve forzada a esconderse durante varias semanas en una habitación. A pesar de que Barbara no sufre el aislamiento total, –pues es visitada por Suzi Ramdez y Ruth Gardner–, después de dos semanas de reclusión, muestra claros síntomas de hiperactividad mental y es consciente de que la prolongación de tal situación la llevaría inevitablemente a la locura (MG, 275).

⁴ En realidad, antes de los años setenta, Melaine Klein se había especializado en el psicoanálisis de los bebés, en las relaciones pre-edípicas entre el niño y su madre, pero ignoró la cuestión de cómo tales relaciones afectan a la mujer. En este sentido, asumió el rol femenino diseñado por Freud, y no aportó ninguna contribución para el entendimiento de la psicología femenina (Showalter, 1985: 201).

⁵ La crueldad de dichos tratamientos conduce a Michael Foucault a considerar los locos como otros “cristos”, pues sufren las torturas de una psiquiatría que sacrifica su verdadera esencia y los reduce a la “co-esencialidad de ausencias abstractas” (1967: vii).

⁶ Foucault proclama que todas las anteriores teorías psiquiátricas o psicoanalíticas no son más que “un monólogo de la razón frente al silencio”, que abre una brecha insalvable entre razón y locura, o discurso y silencio. Por eso afirma: “no he intentado escribir una historia sobre el lenguaje, sino la antropología del silencio” (1997: xiii). Spark, a diferencia de Foucault, no celebra la locura, sin embargo, como veremos en el análisis de las cuatro novelas, sí rechaza la razón como única vía de conocimiento, pues sus definiciones sobre el fenómeno patológico deben ser revisadas. Por eso, Spark

apuesta por un conocimiento intuitivo o espiritual, aunque en la actualidad sea considerado como demencial y silenciado mediante drogas.

⁷ A pesar de que se da por hecho en la literatura femenina que todas las mujeres tienen una identidad relacional, como veremos en el capítulo dedicado a *The Comforters*, la mujer de Spark lucha por evolucionar desde una identidad relacional, –donde para definirse negocia entre las mimesis de comportamientos dispares de las distintas mujeres-modelo–, hasta una singularidad propia. Para no resultar reiterativos, no hemos analizado el mismo fenómeno en el capítulo dedicado a *The Prime of Miss Jean Brodie*, pero en realidad, Sandy sufre una clara evolución desde la identidad relacional a la individual: en su infancia intenta conjugar la hiperprotección materna con su admiración a Miss Brodie, para adquirir paulatinamente una visión crítica e independiente de sus modelos.

⁸ Cf. pag. 248-250.

⁹ Queremos mencionar un último ejemplo de dicha polémica: “Psychoanalysis and Feminism: Current Controversies” en *Journal of Woman in Culture and Society*. Es un artículo que recoge dos ensayos, en el primero, “Psychoanalysis and Feminism: An American Humanist’s View”, Judith Kegan Gardiner apunta los temas de intersección entre las distintas tendencias del psicoanálisis feminista, centrándose principalmente en un ataque común al complejo de Edipo. En el segundo ensayo, “Psychoanalysis and Feminism: A British Sociologist’s View”, Michèle Barret también recoge las dos grandes tendencias del psicoanálisis feminista (Mitchell y Chodorow) centradas en cuestiones de identidad y género, y sugiere la aplicación del psicoanálisis a las preocupaciones sociológicas del feminismo: raza, etnia, religión, clase...etc.

¹⁰ Esta última perspectiva es la propuesta de Alan A. Stone, en “Where will psychoanalysis survive?” (1997: 2-5).

¹¹ No es que pretendamos desposeer a los textos de su autor, sino que entendemos que la tradicional unión entre locura y feminidad se debe a las construcciones culturales patriarcales. Como afirma Alice Jardine en *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*: “They have elaborated at length how that ideology is based on reified and naturalized categories, or concepts like 'experience' and the 'natural'” (1985: 24).

¹² Cf. pag. 63.

¹³ En “The Desegregation of Art” confiesa que su ficción tiene un propósito político, pues pretende mover al lector a la acción (1971: 27).

¹⁴ Cf. www.Encyclopedia.com/articles/12186.html

¹⁵ Cf. pag. 60-61, 68-69, 250.

¹⁶ Sobre la relevancia del Inconsciente en la teoría junguiana véase Susan Rowland, en *C. G. Jung and Literary Theory* (1999: 10).

¹⁷ Ésta es la interpretación de Inconsciente Colectivo de Rowland (1999: 11).

¹⁸ Cf. capítulo 6, pag. 248-250; capítulo 7, pag. 315-318; y capítulo 8, pag. 334.

III. COMPORTAMIENTOS DE PERSONAJES

FEMENINOS

CAPÍTULO 5:

THE COMFORTERS: LA AUTOCONFIANZA

FRENTE A LA CATEGORIZACIÓN SOCIAL

Feminist psychoanalysis helps us understand that madness, or insanity, is defined by culture not by biology.

MAGGIE HUMM (1995: 156)

Caroline Rose es una escritora recién convertida al catolicismo que tiene el propósito de escribir un libro, *Form in the Modern Novel*, a pesar de estar atravesando una fase de estrés nervioso. Aconsejada por la madre de su novio, decide ir a una casa de ejercicios espirituales para descansar, pero el enrarecido ambiente de los católicos empeora aún más su condición, de tal modo que incluso llega a obsesionarse con la repulsión que siente hacia Mrs. Hogg, la encargada del comedor, por lo que regresa a su apartamento. Allí, es atemorizada por el ruido de una máquina de escribir que oye constantemente, acompañado de una serie de voces que repiten sus pensamientos. Desasosegada, decide pasar

la noche en casa de su amigo Willi Stock, alias “el barón”, pero junto a él, el coro de voces no remite sino que le persigue. Insegura de su salud mental, escribe un telegrama a su novio, Laurence Manders, pidiendo ayuda: “come immediately something *mysterious* going on. love Caroline” (énfasis añadido, C, 59).

Mientras tanto, Laurence pasaba unos días en casa de su abuela, Louisa Jepp, cuando intuye que la divertida anciana dirige una banda de contrabando de diamantes en la que se involucran el panadero, Mr. Webster, y sus amigos, Mervyn Hogarth, y su hijo Andrew. Así que envía otro telegrama a Caroline que, *misteriosamente*, coincide con el recibido en todo, menos en la firma. Laurence, al ver que Caroline tiene problemas mayores a los suyos, acude a su apartamento y le instala una grabadora con el fin de recoger las supuestas voces. Pero la grabación demuestra que éstas no tienen “objective existence” (C, 64), y sólo se graba la contestación de Caroline al *misterioso* coro.

Surge el típico ambiente de sospecha y desconfianza propio de las intrincadas novelas de Spark: Caroline no cree que

la historia del contrabando sea posible; Laurence piensa que Caroline es una enferma mental; el barón corre la voz entre todos sus amigos de la “histeria” de Caroline; y Mrs. Hogg chantajea a la madre de Laurence, Helena Manders, después de leer una carta en la que Laurence describe a Carolina el contrabando de su abuela. A partir de ahora, las voces no sólo repiten los más íntimos pensamientos de la protagonista, sino que además, revelan su condición presente y su destino. Por más que Caroline intenta contrariar las predicciones de su futuro, todas se cumplen.

En la segunda parte del libro el clímax llega a su punto álgido para que, enseguida, todos los conflictos se solucionen con un redondo final feliz, infrecuente en las novelas de Spark: Laurence continúa tan enamorado como desconcertado por las particularidades de su novia, y Caroline, tras haber acabado su libro sobre la novela del siglo XX, escribe la novela que tenemos en nuestras manos.

Termina el argumento con buena estrella, dejando al lector muchos interrogantes para reflexionar: ¿es Caroline realmente una histérica, o tienen las voces una existencia sobrenatural?, ¿qué significado tienen el coro de voces para la escritora?,

¿cuándo se puede verificar que una persona está enferma mentalmente si todos los personajes muestran síntomas de una obsesión neurótica?, ¿es la locura un mero consenso social sobre ciertos comportamientos o actitudes?. Para tratar de intuir las respuestas a las que la autora parece empujarnos, nos centraremos en la explicación de teóricos del psicoanálisis sobre el comportamiento de Caroline, y en otras lecturas reveladoras de Spark.

Al principio de la novela, la narradora relata detalladamente los hábitos de pensamiento neurótico que la misma Caroline reconoce. Se nos descubre una intensa tensión en el discurso mental de la protagonista; Caroline está bajo demasiada presión psicológica, necesita descansar y por eso, va a una casa de peregrinos para “retirarse”. Pero como Peter Kemp indica, el ambiente es contrario a lo que ella buscaba: en St. Philumena hay una carencia total de intimidad, los católicos se dedican a contar sus experiencias dramáticas e intentan inmiscuirse en la vida de los demás. “La carencia de privacidad, y el limitado ámbito individual la oprimen” (1974: 22). Evidentemente, el centro de peregrinos no alivia a Caroline sino

que aumenta su tensión emocional, ya que no consigue soportar a sus compañeros de retiro, en especial a Mrs Hogg, y sin embargo, se esfuerza crispadamente por aguantar su arrogante charla en lo que la narradora llama “her private neurotic amusement” (C, 32).

Lo último que Caroline necesitaba era una batalla desquiciante por reprimir su repulsión visceral hacia Mrs Hogg en una conversación caritativa: “my nerves are starting up again. The next few eternal minutes are important. I must mind what I say. Keep aloof. Watch my manners at all costs” (C, 33). El resultado de este conflicto entre principios morales y emociones, —entre el super-yo y el ello—, es la confusión de la hiperactividad mental. Caroline no consigue aclarar sus contradicciones, y carece de concentración incluso para realizar una simple operación rutinaria. Hacer la maleta se convierte en una terapia manual de relajación mental para esquivar el caos emocional sobre St. Philumena:

She excelled at packing suitcase. She told herself ‘I’m good at packing a suitcase’, forming these words in her mind to keep other words, other thoughts, from crowding in. [...] ideas cracking off

in all directions, dark idiot-figures jumping round a fiery junk-heap in the centre (C, 36).

Y puesto que no logra poner orden en sus ideas, intenta ordenar el aspecto físico de lo exterior. Con extremado perfeccionismo coloca la maleta justo en el centro de la alfombra, cuyo reflejo en el espejo queda centrado con precisión, y se sienta completamente inmóvil en su silla, como para acallar el ajetreado discurso mental. No obstante, la apariencia de armonía externa no consigue silenciar su angustiada división interna y, como ajena a su propio conflicto, observa qué parte de sí misma logra controlarla: “Every now and then a cynical lucidity would overtake part of her mind, forcing her to comment on the fury on the other half. That was painful. She observed, ‘The mocker is taking over’” (C, 36).

Además, Caroline se encuentra desconcertada entre dos mujeres paradójicamente opuestas: Louisa Jepp y Mrs Hogg, la humana amoralidad frente al inhumano catolicismo. Mrs Hogg, Massie observa (1979: 24), es la semilla de los próximos personajes manipuladores y dominantes de Spark; especialmente de la autosuficiencia moral de Miss Brodie. Veremos que Miss

Brodie impondrá su particular código moral sobre sus alumnas¹, al igual que Mrs Hogg chantajea a todo aquel que no sigue su deformación particular de la doctrina católica. De hecho, su exmarido le acusa del desquiciamiento de su moralidad:

‘You don’t know what evil is,’ he said defensively, ‘nor the difference between right and wrong... confuse God with the Inland Revenue and God knows what.’ And he recalled at that moment several instances of Georgina’s muddled morals (C, 147).

Caroline tiene que negociar discursos de identidad unificando aspectos de estas dos mujeres opuestas. Intenta aunar el catolicismo de una con el humanismo de la otra, en un proceso de confusión que se desenreda cuando Caroline alcanza la suficiente seguridad en sí misma como para conceder un sentido vital a las voces que oye, independientemente del significado que tengan para los demás. Nos referiremos a algunas hipótesis psicoanalíticas para clarificar que el intento de imitar a estas dos mujeres constituye el inicio del proceso de identificación de la protagonista.

Nancy Chodorow sostiene que la diferencia entre los comportamientos pre-edípicos del niño y de la niña determinan

las diferencias de género. La identificación y simbiosis madre-hija durante la etapa pre-edípica, puesto que son del mismo sexo, es más prolongada y más fuerte que la de madre-hijo. De modo que la separación e individuación femenina son más problemáticas: “hay una tendencia de las mujeres hacia la confusión de límites y la falta de separación desde el mundo” (1978: 110).

Por otro lado, mientras que el proceso de identificación femenina es relacional, el proceso de identificación masculina se construye por oposición, diferenciación, negación. Así, el niño tiende a identificarse con estereotipos culturales y socialmente aceptados del rol masculino, mientras que la niña tiende a identificarse con aspectos específicos del rol de su madre. A su vez, esta delimitación identificativa de la mujer encierra una contradicción pues, aunque la niña mantiene su primera identificación con la madre, debe también adquirir su identidad individualizada. En palabras de Chodorow:

La feminidad y el rol femenino permanecen demasiado concretos y reales para una niña. Las demandas que caen sobre la mujer son con frecuencia contradictorias [...] Una niña se identifica, y se espera que se identifique, con su

madre para lograr su identificación femenina adulta y aprender su rol como mujer adulta. Al mismo tiempo, debe de estar suficientemente diferenciada para crecer y experimentarse a sí misma como individuo independiente –debe superar la identificación primaria mientras que mantiene y construye una identificación secundaria (1978: 177).

Además, debemos tener en cuenta que las pautas concretas que la niña imita –y de las que debe desligarse– no son únicamente las de su progenitora. Tania Modleski, analizando la psicología de las heroínas en la ficción gótica, puntualiza que la figura de la madre en la ficción femenina encuentra fácil sustitución en otros modelos –tías, abuelas, amigas, etc. Si aceptamos estas teorías psicoanalíticas, afirmaremos que la hiperactividad mental o dificultad de Caroline para unificar discursos enfrentados es, sin duda, un conflicto de la propia identidad para reconciliar estos dos modelos de mujer tan contradictorios. Es decir, en cierto modo, podemos equiparar la confrontación entre super-yo y ello con la de Mrs Hogg y Mrs Jepp respectivamente.

Moldeski (1982: 68-81) también asevera que la mujer debe descubrir quiénes son sus enemigos, en una búsqueda que siempre es peligrosa, llena de desconfianzas y corazonadas paranoides, pero en la que siempre encuentra fuerza para luchar.

Entonces, según Modleski, las voces que escriben a máquina no serían más que la expresión paranoide de esta lucha. El diagnóstico de Modleski con toda seguridad coincide con el de la sociedad contemporánea ante las escucha de voces misteriosas. No obstante, observaremos que Caroline –en su proceso por adquirir una identidad independiente–, terminará por conceder a las voces otro significado, a pesar de que para ello tenga que desafiar la opinión mayoritaria.

La protagonista no sólo debe sufrir sus conflictos internos sino que además, tiene que soportar su etiqueta social de “loca”. El barón cotillea con todos sus amigos sobre “las alucinaciones de Caroline”, y aconseja a su novio que la encierre en un manicomio; evidentemente, la noticia sensacionalista se propaga a cualquier conocido como la pólvora, se distorsiona y se exagera. Su reputación social ya está minada para siempre. ¿Y qué hay de los personajes realmente cercanos a ella?

Laurence, aunque enamorado de Caroline, es extremadamente escéptico, racionalista, e internamente juzga que es una enferma sin remedio hasta que, justo antes del final del libro se da cuenta de su error. Con ella, sin embargo, utiliza

sutiles eufemismos: “you must get mental treatment” (C, 95) o, “you have a mild nervous disorder” (C; 96). Pero su tajante convicción le pesa como una carga:

Laurence thought in his misery, ‘She really is mad, after all. There’s no help for it, Caroline is mad.’ And he thought of the possibility of the long months and perhaps years ahead in which he might have to endure the sight of Caroline, his love, a mental chaos, perhaps in an asylum for months, years (C, 105-6).

Si Spark rechazaba el fanatismo del barón como vía de interpretación de la realidad, también veremos que rechaza el racionalismo como exclusiva forma de entender el fenómeno de las voces. En esta actitud de recurrir a lo emocional para interpretar su experiencia, Spark nuevamente coincide con Jung:

Todas las imágenes religiosas se apoyan en “arquetipos numinosos”, es decir, una base emocional, la cual es inexpugnable a la razón crítica. Puesto que tengo que hablar de factores numinosos, no sólo necesito usar de mi entendimiento, sino también de mi sentimiento. No puedo servirme únicamente de una objetividad fría, sino que, para poder expresar lo que siento [...] tengo que dejar hablar a mi subjetividad emocional (1998: 9-11).

Así, el fenómeno de lo numinoso que Jung explica desde el sentimiento, se corresponde con la experiencia religiosa que Spark –a través de Caroline– también entiende desde la

subjetividad. Por esta razón, seguramente el único personaje de la novela que concede valor a lo subjetivo como vía válida de conocimiento es un sacerdote: Father Jerome. A este presbítero podríamos situarlo en el punto medio entre fanatismo del barón y racionalismo de Laurence; representa la misma actitud cognitivo-emocional de la autora y sus respuestas son tan reveladoras que nos parecen obtenidas de las conversaciones que Spark mantuvo con Father O'Malley después de sus alucinaciones². Incluso si esta última sospecha no es acertada, es innegable que las respuestas de Jerome constituyen una auténtica reconstrucción de ciertas etiquetas sociales como “locura”, “neurosis”, o “enfermedad mental”:

‘Do you think I’m *mad*?’
 ‘No. But you’re *ill*.’
 ‘That’s true. D’you think I’m a *neurotic*?’
 ‘Of course. That goes without saying.’
 [...]
 ‘If I’m not mad,’ she said, ‘I soon will be, if this goes on much longer.’
 ‘*Neurotics* never go *mad*’, he said (énfasis añadido; C, 62).

Estimamos que para Spark, “loca” es sólo la persona que carece de la percepción de la realidad de su propia vida o la de otros³,

mientras que “enferma” es la persona que es consciente de sus síntomas patológicos como tales. Está claro que, para Spark, todo ser humano padece de rasgos neuróticos, de hecho, todos los personajes de la novela son víctimas de alguna obsesión particular que, extrapolada, malogra todo intento de comunicación⁴. Hasta cuatro veces a lo largo de la novela, los personajes de Spark formulan la idea de que todos estamos “un poco locos”, haciendo concesiones a las neurosis privadas de cada uno⁵.

De modo que las redefiniciones del padre Jerome ayudan a Caroline para que no interiorice su etiqueta exterior de loca, pero tampoco es un verdadero amparo, porque crea en ella la inseguridad de no saber si verdaderamente está enferma o con un grado de neurosis comparable al de cualquier otro personaje. Como en el caso de Job, todos los supuestos “consoladores” de Caroline, las personas cercanas que deberían apoyarla para superar su condición extrema, “the comforters” del título, son incapaces de imputar el mal a un agente externo distinto del sufridor: el destino, la suerte, o Dios.

Peter Kemp nos advierte que el mismo año en el que Spark escribía este libro, publicó un artículo, “The Mystery of Job’s Suffering”, en el que relataba que el mayor sufrimiento de Job no fue su mal físico ni el desastre económico; estos males causados por Satanás eran triviales en comparación con su incomunicación, “rodeado por una conspiración de mediocridad, obsesionado por una necesidad furiosa de impactarles y comunicarles sus sentimientos al mismo tiempo”. Spark afirma que los consoladores estaban aislados en discursos de pensamiento muy alejados, “el diálogo no podía progresar racionalmente [...] los personajes no se entendían unos a otros” (1955: 7). Al igual que Job, Caroline sufre no tanto a causa de las voces, como del problema de la incomunicación con aquéllos a quienes quiere: la soledad frente a una etiqueta exterior. Los únicos que podrían asistirle para afrontar la mala fama, “están encerrados tras las barreras de un mundo mental completamente solipsista” (Kemp, 1974: 17-18).

Aunque Spark rechaza otras consideraciones de Jung en su libro *Respuesta a Job*, coincide en esta reflexión sobre los

consoladores, si bien, la crítica junguiana es mucho más injuriosa:

Para su tormento, los amigos de Job hacen todo lo posible por procurarle toda clase de penas morales; en vez de consolar a Job, infielmente abandonado por Dios, al menos con un poco de cariño, moralizan sobre él de una manera demasiado humana, es decir, estúpida, y le quitan hasta el último consuelo de la compasión y la comprensión humanas (1998: 25).

Malkoff penetra de forma reveladora en la visión sparkiana –y junguiana– de las obsesiones solipsistas que determinan las mentes de casi todos los personajes. Considera el fanatismo del barón y el frío racionalismo pragmático de Laurence, como dos actitudes para aproximarse a la realidad exterior que Spark rechaza totalmente, puesto que son demasiado extremadas. En realidad, observa Malkoff, el problema que Spark muestra no es tanto ontológico como epistemológico, esto es, la auténtica causa de la incomunicación no está en la naturaleza de lo que se conoce, sino en los distintos procesos de conocimiento (1968: 7-9).

Así, un mismo hecho objetivo obtiene muy diversas interpretaciones de los personajes. Por ejemplo, las figuras de escayola rotas, según el barón, son la prueba de ceremonias

sacrílegas; para Laurence, son la clave del contrabandismo de su abuela; y Caroline cree que son la evidencia de un argumento impuesto y organizado por un escritor *misterioso*. Así mismo, la recuperación de Andrew Hogarth de su parálisis es interpretada de modos completamente dispares: Helena Manders promulga que es una curación milagrosa, el barón está convencido de que se debe a una intervención diabólica, y Louisa Jepp no duda de la causa psicológica de su restablecimiento.

Ni que decir tiene que Spark, a través de las dudas y reflexiones de Caroline, denuncia una sociedad compuesta por “obsesiones privadas”: “is the world a lunatic asylum then? Are we all courteous maniacs discreetly making allowances for everyone else’s derangements?” (C, 179). En un mundo en el que cada individuo está inmerso en su mundo particular –fanatismo, racionalismo, o cualquier sistema “demasiado humano”–, Caroline debe seguir sus propias convicciones, incluso ignorando la opinión de los que más la quieren. Mantener la autoconfianza, contrariando la imagen exterior de sí misma, requiere una fuerza interior inusitada que forjará el carácter independiente de la

protagonista. Y esta fuerza interna, no cabe duda, proviene de sus convicciones religiosas.

Entendemos que Spark posiciona todos los elementos de la novela para que el lector, junto con la protagonista, concluyan que hay un ser superior y manipulador que gobierna las vidas de todos. La firmeza en esta convicción es el motor que ayuda a Caroline, –y quizás en su día a la autora–, a ignorar cualquier opinión exterior sobre su salud mental y, en contra de toda racionalidad, confíe que algún día el destino será comprensible.

La narración está dispuesta de tal modo que, aún para el lector no creyente, las voces nunca podrían significar un síntoma de locura, sino que en todo caso, constituirían un designio metafictivo –sobrenatural– con el cual Spark le otorgaría la seguridad psicológica que Caroline necesita en su proceso de individuación. Ya sean las voces una maquinación divina, ya sean una ficción fatídica, la consecuencia irrefutable es que constituyen una prueba crítica que la protagonista supera satisfactoriamente para la consolidación de su autoconfianza: “the reader accepts that Caroline is not mad and accepts the

existence of the voices, even though they are beyond normal experience” (Walker, 1988: 10).

5.1. El fenómeno de lo “numinoso”

A través del fenómeno de lo numinoso en las novelas, pretendemos arrojar luz sobre el propósito de Spark cuando crea personajes femeninos supuestamente dementes. Demostraremos que distintas teorías sobre lo numinoso –estudios sobre la literatura gótica y teorías junguianas sobre la religión–, confluyen complementariamente para clarificar el conflicto de identificación de Caroline.

Christopher MacLahan, en un artículo que recoge numerosos estudios de lo gótico en la literatura escocesa, se adhiere a las mejores explicaciones de lo “numinoso” para iluminar la ficción de Spark. Nos resume que lo numinoso es “la fuente del miedo, admiración y gusto por lo sobrenatural,

imposible de ser totalmente comprendido racionalmente, un sentimiento que tiene una innata conexión con el intelecto” (1996: 134). Este sentimiento es esencial en la intención de cualquier escritor de literatura gótica, y por supuesto, como acabamos de ver, es una vía de interpretación consciente por parte de la autora.

Después de detallar los múltiples elementos numinosos en las novelas de Spark, MacLahan concluye que la escritora “sugiere la existencia real de significados e ideas sobrenaturales más allá del racionalismo”, es decir, Spark a lo largo de todas sus novelas, nos insinúa otro plano de existencia diferente al de la superficialidad de lo empírico. Según Spark, el sentimiento de lo numinoso no estaría únicamente conectado al intelecto de forma innata, sino que respondería a una realidad exterior al sujeto. ¿Quiere decir esto que las voces que escucha Caroline no son producto de su imaginación neurótica sino que son causadas por un agente *misterioso*? Spark no ha sido tan explícita en su novela como para imponer esta conclusión, probablemente, porque esquivaba el estilo predicador y prefiere mover al lector mediante el escándalo, pero a todas luces, nos parece que ésta es su versión⁶.

Continúa MacLachlan en su esfuerzo por delimitar la ficción sparkiana dentro de la literatura gótica, recogiendo una trayectoria de la evolución histórica del fenómeno de lo numinoso en la novela gótica, y nos advierte que Spark es especialmente hábil al diseñar un mundo sobre el que se cierne la amenaza de que lo numinoso tome el control. Por otro lado, y al igual que el gótico del siglo XVIII, lo numinoso en Spark parte de los valores ortodoxos del cristianismo para reformar un mundo “carente de nobleza, intensidad o riqueza espiritual” (1996: 134-143).

Efectivamente, vemos que las voces se imponen en la vida de Caroline, ella ni las elige ni las desea, pues desconoce que, a largo plazo, las voces determinarán favorablemente su futuro profesional y su relación con Laurence. Bien al contrario, las voces, en un principio, son la principal fuente de sufrimiento, pues conllevan la soledad de no saberse comprendida por absolutamente nadie: “the normal opinion is bound to distress me because it’s a fact of the author and the facts of the Faith. They are all painful to me in different ways” (C, 96). Después de estas lamentaciones, Caroline acude a misa, donde casualmente

escucha las lecturas del libro de Job, y por supuesto, se identifica con él, comprendiendo que su sufrimiento es una prueba divina: “she remembered more acutely than ever her isolation by ordeal” (C, 100). Desde entonces, al igual que Job, Caroline resuelve aceptar con paciencia indefinida su dolor. En cuanto a la crítica social del fenómeno numinoso de Spark, las voces de Caroline evidencian el solipsismo infranqueable de las personas que incluso se quieren e intentan comprenderse, fundamentalmente creemos que Spark denuncia el frío racionalismo –de Laurence– y el fanatismo sensacionalista –del barón– como vías de aprehender la existencia humana.

Aunque para Jung la religión no es sólo un fenómeno filosófico o teórico, sino principalmente empírico –recuérdese que su madre era espiritista–, coincide con los estudiosos de la literatura gótica al considerar que la influencia de lo numinoso es impuesta: “es una existencia o efectos dinámicos no causados por un acto arbitrario, sino que, por el contrario, el efecto se apodera y domina al sujeto humano que siempre, más que su creador, es su víctima” (1987: 22). Además, afirma Jung, la experiencia de lo numinoso transforma la consciencia humana. Por ello, a pesar

de las críticas de Spark a la interpretación junguiana del libro de Job, la influencia decisiva de la perspectiva de Jung en *The Comforters*, es cristalina pues, aunque las voces tomen el control de la vida de Caroline, cuando ella las integra en su experiencia con un significado vital –la incesante manipulación de un Dios al que no comprende–, adquiere una nueva consciencia de su vida y termina con el conflicto de su identificación.

En resumen, el fenómeno gótico-junguiano de lo numinoso en la ficción de Spark, es la experiencia religiosa de los personajes que sienten que algo misterioso o sobrenatural se impone en sus destinos, cambiando, como en el caso de Caroline, la percepción de su sentido vital. A pesar de la carencia de comunicación y su situación hostil entre individuos absorbidos por obsesiones particulares, probaremos cómo las voces misteriosas la convertirán en una mujer independiente y segura de sí misma.

5.2. La conquista de la autoconfianza

We speak of isolated people as being “cut off”, but in fact something is cut off from them; as artists, deprived of audience and cultural tradition, they are mutilated. If your arm or leg has been cut off you are a cripple, if your tongue has been cut off you are a mute, if part of your brain has been removed you are an idiot or an amnesiac, if your balls have been cut off you are a eunuch or a castrato....Artists have suffered emotional and artistic death at the hands of an indifferent or hostile audience.

MARGARET ATWOOD (1972: 184-85)

Parece ser que Spark no es la única que revierte en sus personajes el problema de la incomunicación sino que, por el contrario, es una queja generalizada de la escritura femenina. Al igual que Margaret Atwood en la anterior cita, hemos visto que Spark también denuncia por boca de su protagonista una sociedad de neuróticos solipsistas. Pero, ¿no hay ni un ápice de esperanza para una posible comunicación?. En el capítulo segundo justificamos que Spark tiene confianza en el lenguaje como vehículo de expresión extrínseco al inconsciente y capaz de reconstruir su nuevo realismo, esto es, las estrategias emancipadoras de su escritura femenina no constituyen un

proceso epistemológico aislado. Precisamente, Spark comenta en una entrevista las quejas de su protagonista, Caroline Rose, y afirma:

Es posible que uno se haga artista debido a una necesidad absolutamente personal de comunicar. Yo me puedo comunicar mucho mejor con una página que escribo, que, por ejemplo, en un cóctel; me siento más feliz comunicándome de esa manera (Frankel, 1987: 457).

Entonces, ¿cuál es el principal mensaje que Spark trata de comunicarnos en su novela a través de Caroline Rose? Creemos que lo que fundamentalmente la escritora pretende transmitirnos es el mismo pensamiento que conduce a Caroline –y quizás en su día a ella misma– a su autoconfianza: la admisión de la manipulación divina de su vida, o en palabras de Bent Nordhjem, “la tesis cómico-seria de esta novela es que la así llamada realidad consiste en novelas, aquellas que nosotros inventamos, y quizás las que poderes superiores componen sobre nosotros” (1987: 132-3). En realidad, es un mensaje acerca del alcance –o la limitación– de la libertad humana. Lo numinoso es un aspecto más impuesto en la vida de una persona pero, a través de él, Caroline se percata de que su papel en la vida no consiste tanto

en crear su destino, como en negociar con unas circunstancias dadas, es decir, ella no es la única responsable de su vida, hay otra fuerza superior que le marca los límites de sus decisiones. Si detallamos el proceso evolutivo por el que llega a esta convicción pseudoreligiosa, vislumbraremos la conquista de autoconfianza en todo su contexto.

Después de la conversación con el padre Jerome, Caroline no sabe si está enferma, ni si las voces que escucha son producto de su imaginación. Siempre había somatizado sus dudas internas, hasta que una decisión le había sacado de su enfermedad y, esta vez, se repite la circunstancia:

She would sit up and talk. Her temperature would drop to normal. It was almost as though she was under a decision, as if her body, at such times, were only awaiting her word, and she herself submissively waiting for some secret go-ahead within her (C, 66).

A pesar de la exasperación de Laurence, Caroline había decidido que las voces no eran producidas por una perturbación mental: estaba dispuesta a enfrentarse a ellas y a averiguar su procedencia, grabándolas y anotándolas. Evidentemente, el mensaje no queda grabado, y sin embargo, Caroline no pierde la

convicción de que dicha información es real y exterior a su mente. La novedad de la séptima ocasión en la que Caroline oye las voces es que Laurence está presente, aunque por supuesto, él no las escucha. Además, por primera vez el coro le narra su futuro. Indiferente ante el hecho de que nadie más puede oír los mensajes y de que éstos apuntan al destino, la protagonista reafirma su teoría y se convence de que las voces proceden del narrador que cuenta la novela de sus propias vidas: “the author obviously exists in a different dimension from ours. That will make the investigation difficult” (C, 95).

La fuente del miedo ahora no era el hecho de la existencia de esas voces, sino la naturaleza del autor de dichos mensajes. Caroline estaba aterrada por la posibilidad de que el autor misterioso pudiera estar ligado a la espiritualidad tan repulsiva de Mrs. Hogg. Aún así, hasta este momento, Caroline sólo había concluido que el autor que “inventaba” la vida de Laurence y la suya propia, era un “irresponsable”⁷. Por esta razón, Caroline trata por una parte, de comprender cuál es el argumento que el autor misterioso está tejiendo para ellos, “subject him to reason” (C, 103); y por otra parte, se afana en vano por desafiar las

predicciones de las voces: “I won’t be involved in this fictional plot if I can help it. In fact, I’d like to spoil it. If I had my way I’d hold up the action of the novel. It’s my duty” (C, 105).

Pronto Caroline advierte que su resistencia a ser manipulada por el autor misterioso es inútil. Todo se cumple según las voces: viajan en coche y no en tren, tienen un accidente... Así, el autor del coro que narra su vida, se convierte, principalmente, en una limitación a su libertad, en un designio aplastante que no puede contrariar. Y al igual que Job, Caroline sufre este designio superior con resignación e impaciencia, anhelando que llegue el final de la novela para poder comprender la coherencia del argumento:

Her sense of being written into the novel was painful. Of her constant influence on its course she remained unaware and now she was impatient for the story to come to an end, knowing that the narrative could never become coherent to her until she was at last outside it, and at the same time consummately inside it (C, 181).

Según Malkoff, este párrafo nos manifiesta la opinión sparkiana de que la relación entre el hombre y Dios sólo puede ser expresada en términos paradójicos, y comprendida en términos místicos (1968: 10). Esta interpretación nos parece que tiene una

aceptación meramente temporal y no definitiva, pues la antinomia –que también es parte esencial de la concepción junguiana de Dios (1998: 16-20)–, es sólo usada por Spark de forma pasajera. Según Spark, el argumento dispuesto por Dios en nuestras vidas, los vericuetos extraños o los sinsentidos desconcertantes, son como piezas de un “puzzle” que adquieren su significado una vez que éste haya sido terminado⁸. En realidad, creemos que la información más relevante de Spark en *The Comforters*, es la aceptación, por parte de Caroline, de la limitación y manipulación divina de su libertad, puesto que este reconocimiento supone el final de su conquista por la autoconfianza.

Después de muchos requiebros de cabeza, indecisiones entre su imagen exterior de loca y sus dudas internas, llega a estar firmemente convencida de su cordura. Se percata de que la anormalidad de sus alucinaciones se debe a un artificio de ficción del novelista misterioso, para revelarles el alcance de su libertad y para que sufra la soledad de la incompreensión. Parece que Spark promulga que la angustia ante el conocimiento de la limitación de la libertad humana y, la jocosa resignación ante esta idea, no

son un síntoma de demencia sino de inteligencia. Caroline ha adquirido seguridad en sus propios principios y convicciones, ha evolucionado hacia una identidad independiente de su imagen exterior, de Mrs Hogg y de Mrs Jepp. Es decir, a partir de ahora, se ha alejado de su identidad relacional, para adquirir otra más individualizada y autónoma. Ciertamente, la conquista de su autoconfianza es la base para una búsqueda serena de su identidad, pero entendemos que Caroline inserta el reto de su perpetua evolución en su proceso de identificación. De hecho, al final de la novela, la protagonista anuncia que va a hacer otro viaje para escribir una nueva novela.

La mayoría de las protagonistas con las que la escritora se identifica en distintas novelas, progresan. Y es que Spark podría perfectamente apropiarse del concepto de identidad del que habla Isabel Durán al definir el Yo postmoderno:

Asumimos que no existe una personalidad única e inviolable que acompañe al hombre durante toda su vida, y que no hay una ley operativa evolutiva en el desarrollo de la personalidad, sino que ésta es discontinua en miles de transformaciones imprevisibles, abruptas e irregulares, y, lejos de existir una sola personalidad para cada hombre, ésta tiene múltiples caracteres y posibilidades (1991: 77).

No hay reglas fijas que marquen la pauta de la evolución, pero sí hemos visto que según Spark, la voluntad divina es un condicionante inevitable en este proceso evolutivo. Además, como veremos a continuación, en las protagonistas de Spark, como en muchas otras heroínas nacidas de plumas de mujer, dicha evolución está condicionada a la superación de las imposiciones de una sociedad machista.

5.3. ¿Quiénes deberían soportar la etiqueta de locura?

How shall we rid ourselves of our ignorance and paranoia about scientific skills? How shall we create a climate in which neither Prometheus nor Christ is punished for his gifts of knowledge –a climate in which many female givers of knowledge can flourish?
PHYLLIS CHESLER (1989: 305)

Ya hemos dicho anteriormente que Caroline es una más entre las muchas mujeres libres e independientes de Spark, que son etiquetadas como locas. En el capítulo tercero, mencionamos

a Miss Taylor en *Memento Mori*, a Barbara Vaughan en *The Mandelbaum Gate*, a Nancy Hawkins en *A Far Cry from Kensington*, y en el último capítulo analizaremos el caso de Elsa Hazlett en *The Hothouse by the East River*. Son siempre mujeres que han superado etapas de crisis personal y se han fortalecido con una independencia completa y entereza admirable.

Por otra parte, el mal en las novelas de Spark muchas veces se identifica con la sociedad machista: o está encarnado por un hombre patológicamente autoritario, o el machismo hiere de forma impersonal a la mujer. Esta actitud ante la sociedad, nos sitúa a Spark dentro de la tradición de la escritura femenina. Pues bien, también dentro de esta tradición, Barbara Hill Rigney percibe una progresión en la identificación del machismo, desde Bronte hasta Lessing, en la que Spark ocuparía el último lugar: para Bronte el enemigo era un “él” concreto, para Woolf era un “El” más universalizado que representaba toda la negatividad de lo masculino, y finalmente, para Lessing, el responsable del machismo es aún más ominoso y menos concreto, un “Ellos”, física y moralmente enfermo y en última instancia, destructor de sí mismo por ser portador de germen de la guerra (1980: 69).

Creemos que Spark ocuparía el final de esta progresión junto con Lessing, pues aunque en su primer libro aún no alude al problema de la guerra, el machismo adquiere la forma de una sociedad de neurosis masculinas infranqueables para la comunicación humana.

Vimos en el capítulo cuarto que R. D. Laing, el fundador de la antipsiquiatría, fue el primer psiquiatra que definió la locura en términos de contextualización. También Doris Lessing, basándose en *The Politics of Experience* de Laing, considera lo socialmente aceptado por “normalidad” como un estado negativo o incluso como un verdadero estado de demencia, porque implica la atadura a certezas que son inciertas y la dependencia de una realidad que, de hecho, es irreal⁹. Así, volverse loco, según Laing y Lessing, también tiene un sentido positivo: romper con la distinción socialmente establecida entre lo real y lo no-real, entre el yo mismo y los demás.

Curiosamente estas teorías sobre la cordura y la locura concuerdan con la visión junguiana de Spark. La aceptación de lo numinoso –que es generalmente considerado ficticio–, como parte de la realidad, y el reconocimiento de unas estructuras

potenciales heredadas –los arquetipos–, que nos igualan a todos psicológicamente, ha sido rechazado por los cánones contemporáneos que lo diagnosticaban como patológico. Por esta razón, muchas de las protagonistas catalogadas como “locas” en las novelas y relatos breves de Spark, son las únicas que alcanzan una “cordura superior” en medio de una sociedad trastornada.

Con respecto a estas facultades extraordinarias de las protagonistas de mucha literatura femenina, Barbara Hill Rigney (1980: 82-3) se apoya nuevamente en los escritos de Doris Lessing para afirmar que las mujeres consideradas actualmente como locas, eran las que en siglos anteriores se denominaban brujas, porque tenían aptitudes superiores. Hill Rigney nos recuerda que también Virginia Woolf había relacionado a las actuales mujeres sabias o las víctimas de alguna patología mental, con las consabidas brujas de la historia. Y si las protagonistas de Charlotte Brontë tenían expresa afinidad al mundo sobrenatural, las mujeres de Lessing que experimentaban la locura, adquirirían igualmente “una nueva forma de conocimiento”. De modo que Spark no es original al presentarnos a las mujeres con un lado espiritual¹⁰ más

desarrollado de lo que “el sentido común de la sociedad” acepta, pero sí es, quizás, más atrevida que sus predecesoras o colegas escritoras, al dar por sentado dicha cualidad –que las mujeres contemporáneas han aprendido a desarrollar– con un convencimiento orgulloso y cómico a la vez.

Se debe añadir que el primer libro de Spark nos da un rayo de esperanza: el racionalismo de tinte machista, la auténtica demencia de la sociedad, está cambiando. La transformación de Laurence en su interpretación de la realidad, parece ser un indicio de esta hipótesis. Laurence parece en un principio incapacitado para superar las barreras de su extremado racionalismo, y sin embargo, al final del libro, acepta la existencia de sucesos misteriosos en su vida. En una carta a su novia le escribe: “I love you. I think you are hopelessly selfish” (C, 203). Por su parte, Caroline también le ama, pero no consentirá depender de él ni emocional ni económicamente; no sacrificará su trabajo por la necesidad de ser querida, y mantendrá sus creencias religiosas con independencia de las de Laurence, estableciendo un vínculo de respeto mutuo, frente al tradicional de sumisión o de supeditación.

Si para los psiquiatras de la época darwiniana la histeria expresaba el deseo “antinatural” de privacidad, independencia, e individualismo¹¹, a finales de los cincuenta ya no era considerado un síntoma histérico, sino un síntoma de egoísmo. La mujer empieza a librarse de las etiquetas de locura, aunque su deseo de independencia continúa siendo considerado antinatural. Probablemente, a finales de los cincuenta, una mujer fuerte e independiente era considerada “egoísta”, pero también son, precisamente, esas características las que Laurence más admira en Caroline. Así se explica que las dos frases “te quiero” y “pienso que eres inevitablemente egoísta”, sean sucesivas porque constituyen una sola idea en las reflexiones de Laurence. En realidad, en el contenido latente de estas dos frases parece incluirse una relación de causalidad: “te quiero *porque* pienso que eres inevitablemente independiente”.

Cuarenta años después de la publicación de *The Comforters*, el derecho a la independencia profesional y económica de la mujer ha dejado de ser considerado como un tipo de “egoísmo”. Sin embargo, perviven aún ciertos rígidos esquemas del racionalismo solipsista que no aceptan otras vías de

conocimiento diferentes al entendimiento, sin asociarlas a comportamientos demenciales, en vez de valorarlas como una nueva forma de concienciación personal. En el siguiente capítulo, Spark, a través de la protagonista, denuncia el caso de una mujer víctima de otro de los muchos modelos infranqueables de solipsismos masculinos de su época: el fanatismo nazi. Miss Brodie, al interiorizar los rígidos principios fascistas, se convertirá en el supuesto nuevo caso patológico.

Notas

¹ Cf. pag. 236, 245, 258-260.

² Cf. capítulo 1: “La formación de una escritora”, pag. 32-33.

³ Creemos que Spark incluiría en esta categoría a sus personajes terroristas o a los patológicamente manipuladores de otras vidas.

⁴ Spark pone en boca de su heroína esta idea: “ ‘I can see,’ said Caroline, ‘we’ve reached the stage where each one discourses upon his private obsession, regardless—’ ” (C, 91).

⁵ Las dos primeras declaraciones son hechas por el Barón: la primera formulación no es más que un fingimiento para reparar su reacción primaria (C, 54) pero, la segunda está llena de convencimiento (C, 162). Para Mervyn Hogarth, las neurosis de cada uno producen la agradable variedad de la sociedad (C, 167). Y por último, Spark, nuevamente por boca de su heroína, se pregunta si el mundo no es más que un manicomio (C, 179).

⁶ Insistimos en que Spark dispone todos los elementos narrativos y formales para que el lector, independientemente de sus creencias o teorías filosóficas particulares, conceda a las voces existencia externa a una sufridora que, en absoluto, es una demente. No obstante, la ambigüedad permanece: las voces podrían ser de orden sobrenatural, misterioso, o metafictional, dependiendo del tipo de reconstrucción que el lector realice.

⁷ En “The Mystery of Job’s Suffering” Spark desapruueba la “irracional unión de opuestos” en la naturaleza divina propuesta por Jung por ser “demasiado antropomórfica”, “dogmática, y presentada como si fuera un hecho”, porque para Spark, a diferencia de Jung, la realidad psíquica no coincide necesariamente con la realidad “real” (1955. 7). Sin embargo, cuando Spark llama a Dios “irresponsable”, coincide con la imagen antropomórfica que Jung diseña sobre Dios. Cf. Jung, 1998: 17-20. Al igual que la idea junguiana de un Dios antinómico que se contradice a sí mismo, Caroline Rose no entiende al autor misterioso de las voces, pues el diseño de su novela parece arbitrario y caprichoso.

⁸ Cf. capítulo 1, pag. 11; y capítulo 2, pag. 61, 63 y 68.

⁹ Lessing traslada esta perspectiva a su novela *The Four-Gated City*, donde la supuesta “normalidad” coincide con la visión sparkiana de la neurosis

solipsista e infranqueable: “They were essentially isolated, shut in, enclosed inside their hideously defective bodies, inside a net of wants and needs that made impossible for them to think of anything else” (Lessing, 1969: 481).

¹⁰ Por “espiritual” no nos estamos refiriendo necesariamente a “lo religioso”; a pesar de que la escritora se convierte al catolicismo, no creemos que incluya el aspecto religioso en su redefinición de la feminidad, sino que Spark sugiere un campo mucho más amplio: intuiciones, sueños premonitorios, presentimientos, corazonadas, fenómenos telepáticos o incluso explícitas experiencias paranormales.

¹¹ Cf. 162.

CAPÍTULO 6:**THE PRIME OF MISS JEAN BRODIE:****EL LIDERAZGO PATOLÓGICO EN LAS
ESTRUCTURAS MASCULINAS DE PODER**

It is the figure of a man; some say, others deny, that he is Man himself, the quintessence of virility, the perfect type of which all others are imperfect adumbrations. He is a man certainly. His eyes are glazed; his eyes glare. His body, which is braced in an unnatural position, is tightly cased in a uniform. Upon the breast of that uniform are sewn several medals and other mystic symbols. His hand is upon the sword. He is called in German and Italian Fuhrer or Duce; in our own language Tyrant or Dictator. And behind him lie ruined houses and dead bodies—men, women and children.

VIRGINIA WOOLF (1938: 216-217)

Un grupo de niñas de diez años es elegido por la profesora entre sus alumnas de la clase. A la formación de este grupo, Miss Brodie dedica toda sus energías, como si fuera más que una vocación profesional, una vocación espiritual y vitalicia. Organiza actividades extra-escolares, les inculca datos culturales y morales desde un subjetivismo endiosado, las enfrenta a la autoridad del colegio, les hace partícipes de sus confidencias profesionales y sexuales, hasta tal punto que las niñas centran las fantasías de sus

juegos en Miss Brodie. Pronto adquieren consciencia de grupo, diferente del resto de las alumnas del colegio. No en vano, ellas son “la crème de la crème”. La formación extra-académica que reciben de su líder, las convierte en niñas precoces intelectual y sexualmente, separatistas, racistas, e incluso fascistas.

A los doce años, el conjunto pasa al “Senior School” y, a pesar de que no reciben más clases de Miss Brodie, siguen bajo su influencia manipuladora. A través de una de las jovencitas, Sandy Stranger, se nos describen las distintas trayectorias que siguen los miembros del “grupo de Miss Brodie” para adquirir personalidad propia. Sin embargo, no todas consiguen librarse de la dominación de su líder, pues algunas de las maquinaciones de Miss Brodie sobre sus chicas llegan a convertirse en realidad: la profesora lleva a término sus fantasías sexuales con Teddy Lloyd a través de sus alumnas, y lo que es peor, es responsable de la muerte de Joyce Emily, por inducirla a combatir en la guerra civil española. Espantada por la muerte de su compañera, Sandy Stranger decide poner fin al sometimiento vital que la líder consigue de sus adolescentes. Por ello, revela su ideología fascista a la dirección del

colegio que, desde siempre, buscaba la excusa para expulsar a Miss Brodie.

Una vez más en las novelas de Spark, la visión del mal resulta un catalizador de reacciones contrarias¹, pues Sandy Stranger se convierte al catolicismo como la propia escritora, escribe un libro de psicología titulado *La transfiguración del lugar cotidiano* y, finalmente, se hace monja de clausura bajo el nombre de “la hermana Elena de la Transfiguración”. Es precisamente la palabra “transfiguración”, la que nos dará luz en la interpretación del libro y en la respuesta de algunos interrogantes: ¿qué impulsa a Miss Brodie a convertir un grupo de alumnas en el sentido de su vida?; ¿por qué la escritora “transfigura” los recuerdos de su profesora de infancia en una líder fascista y romántica?.

6.1. Emulación divina y embriaguez de poder

We are inextricably bound to the plot, and wearily God forces us, here and there, according to his intention, characters without poetry, without free will, whose only importance is that somewhere, at some time we help to furnish the scene in which a living character moves and speaks...

GRAHAM GREEN (1968:181-2)

Es bien sabido por todos los críticos de Spark, que la escritora juega a ser Dios con sus personajes, entonces, ¿por qué Spark ridiculiza a los personajes líderes o déspotas si ella misma adquiere esa actitud narradora?

En las primeras novelas, como en *The Comforters*, la presencia de un Dios manipulador del destino es evidente. En otras, como veremos en *The Driver's Seat*, los protagonistas no pueden dar sentido a su destino ni con el azar, ni con la clásica providencia divina, de modo que Spark simplemente deja abierta la posibilidad de una fuerza superior ininteligible (Hynes, 1988: 83-87). Y es que, como afirma Edgecombe, “a medida que el tono de las novelas se oscurece, la secularidad se separa del firme substrato doctrinal de la primera etapa” (1990: 151). Es decir, desde la primera novela hasta

la etapa de las *novellas*, la escritora se apodera paulatinamente del papel de diosa artífice del argumento.

Si en *The Comforters*, la autora se muestra ambigua sobre la adopción de la omnisciencia divina por parte de la narradora, en *The Driver's Seat*, la autora lleva la idea de novelista-como-dios a su límite, la fuerza sobrenatural está presente por su ensordecedora ausencia. En cualquiera de los casos, siempre se mantiene un denominador común a dicha evolución: la autora satiriza aquellos personajes que como Mrs Hogg, Miss Brodie o Lise pretenden asumir el papel de Dios o de autor de su destino.

De hecho, en sus más recientes novelas, *Reality and Dreams* y *Aiding and Abetting* –en las que la escritora descubre sin tapujos sus perspectivas, creencias, ideología, actitud ante la vida, etc.–, Spark da por sentado un compromiso con el lector: la escritora sí puede manipular las circunstancias de los personajes, al igual que la vida humana está terriblemente condicionada por la voluntad divina, por eso, los únicos personajes que triunfan son aquellos que adquieren una flexibilidad de carácter tal, que los prepara ante cualquier imprevisto, mientras que los que vanamente se afanan por gobernar el destino propio o el ajeno están abocados al fracaso. Está

claro que para Spark, solamente la artista puede jugar a ser Dios, porque tiene el control absoluto sobre su obra, pero ni el personaje de la novela, ni ninguna persona de la vida real puede constituirse en dueño de su futuro.

The Prime of Miss Jean Brodie es, sin duda, la novela más famosa de Spark y por esta razón, hemos escogido a Miss Brodie como la representante de las mujeres líderes de Spark que se creen con el derecho divino de determinar la vida de otros personajes a su antojo. De acuerdo con Dorothea Walker, Spark creó a Miss Brodie como “una egotista autoritaria cuya descontrolada búsqueda de sí destruye lo que podría haber sido una fuerza para el bien” (1988: 102), no en vano, Miss Brodie tiene una aparente seguridad en sí misma que arrastra a otros personajes, al igual que la escritora conquista la atención del lector. Miss Brodie consigue hipnotizar a sus alumnas adolescentes, del mismo modo que Spark transmite una perspectiva de la realidad “transfigurada” que es impasible, “una visión de lo cotidiano que se revela a través de la manipulación, como si fuera la anestesia de aspectos profundamente emotivos de la realidad” (Parrinder, 1983: 26).

Existen innumerables razones que explican la emulación divina de la escritora. La más obvia es el traslado de sus convicciones religiosas a la novela, es decir, en sus novelas Spark reproduce metafóricamente el ordenamiento divino del universo (Whittaker, 1982: 91). En realidad, cada crítico justifica la divinización de la escritora con aspectos diversos de sus novelas² y, sin embargo, ningún crítico intuye la posibilidad de que la escritora juegue a ser dios porque le fascina la mera organización creativa de argumentos y personajes. Prueba de ello es que Spark transporta su propia diversión maquinadora a los personajes líderes; así, la narradora omnisciente nos descubre que “Miss Brodie liked to take her leisure over the unfolding of her plans, most of her joy deriving from the preparation” (PMJB, 109). Esto no quiere decir que Spark no denuncie la megalomanía de Miss Brodie y de todas las demás mujeres manipuladoras de sus novelas –más adelante demostraremos que el carácter de la líder constituye una más de sus múltiples y sutiles acusaciones contra la organización social³–, sino que la autora esconde una conspiradora admiración por la vitalidad y la arrogancia de sus líderes egocéntricos, por su poder de maquinación (Walker, 1988: 49).

A pesar de la admiración, envidia, o entusiasmo que la escritora muestra hacia sus líderes, hay un matiz diferenciador en la relación que ambas, escritora y protagonista, sostienen frente al poder. En la siguiente sección demostraremos que Miss Brodie goza del diseño de sus planes subyugadores, por ser una demostración que fortalece su autoestima, ya que cree haber sido iluminada por Dios para la dominación. En cambio, la escritora es consciente de que su disfrute en la creación de la obra de arte se debe a que fantasea con pretensiones divinas. Así, la escritora se identificaría más con Tom Richards, en *Reality and Dreams*, cuando éste comenta: “yes, I did feel like God up on that crane. It was wonderful to shout orders through the amplifier and like God watch the team down there group and re-group as bidden. Especially those two top stars and the upstart minor stars, with far too much money, thinking they could direct the film better themselves” (RD, 14).

Este cariz diferencial –la emulación o posesión ilusoria del poder divino–, corresponde a una toma de posiciones: el catolicismo de Sandy frente al calvinismo de Miss Brodie –que informaba la infancia de Spark. El cardenal Newman en *Apología Pro Vita Sua*⁴, expone que el calvinismo separa tajantemente a los

hombres elegidos o predestinados de los condenados, mientras que el catolicismo, aunque también diferencia entre el bien y el mal, suaviza la oposición mediante diferentes grados de maldad o bondad y, sobre todo, jamás concede al hombre la seguridad de saberse en estado de gracia permanente. Cairns Craig observa que esta distinción da razón de la existencia de heroínas sparkianas que buscan el bien, frente a las líderes que se saben poseedoras de la infalibilidad divina (1987: 281).

La satisfacción por el poder o la lucha por mantener el status adquirido parece ser característica común de la escritora y sus personajes líderes, masculinos y femeninos. Sin embargo, dicha satisfacción adquiere rasgos genéricos distintos en las novelas de Spark, pues la novelista no enfatiza tanto la ilusión de divinización en el hombre, sino la acción de poder, un ansia sin límite por gobernar, manipular, conquistar o poseer. En efecto, si hemos afirmado con anterioridad que las mujeres dominantes de Spark internalizan la imagen de diosas, mientras que los hombres sólo buscan el poder y la acción de poder por sí misma⁵, será porque consciente o inconscientemente, Spark está realizando una diferenciación genérica con respecto a la relación de poder.

Miss Brodie encarna un compromiso entre el calvinismo extrapolado y el fanatismo fascista de carácter sectario; el resultado de esta amalgama patológica es la presuntuosidad de su endiosamiento. En la próxima sección, nos centraremos en las características sectarias del grupo de Miss Brodie pero, de momento, analizaremos la posición privilegiada que le otorgan sus creencias religiosas, una posición que salvaguarda su autoestima.

A través de Sandy conocemos que Miss Brodie se esforzaba por comunicar constantemente a su grupo que “God was on her side whatever her course” (PMJB, 85), así, carecía de todo sentido de culpa y vivía una constante hipocresía o dualidad moral. Lo que es más, conseguía que sus chicas se sintieran partícipes de esa absolución constante: “all the time they were under her influence, she and her actions were outside the context of right and wrong” (PMJB, 86), y con esta contagiosa incapacidad de autocrítica, Miss Brodie lograba que las chicas actuaran bajo su directriz. Sandy, en su proceso de autodefinición, en el despertar a su identidad propia, nos ayuda a comprender que el comportamiento de Miss Brodie se deriva de las lecturas de John Calvin. El Calvinismo predica “God’s pleasure to implant in certain people an erroneous sense of joy and

salvation, so that their surprise at the end might be the nastier” (PMJB, 109). De modo que Miss Brodie se había elegido a sí misma como predestinada, independientemente de que acertara o fracasara en su autoelección.

Por fin, casi al final del libro, Sandy se escandaliza por la falta de escrúpulos en la manipulación de Miss Brodie, y advierte que ha extrapolado su estado de gracia: “she thinks she is providence [...] she thinks she is the God of Calvin, she sees the beginning and the end” (PMJB, 120). Por tanto, Miss Brodie no persigue ni la dominación de sus chicas, ni la subyugación de sus acciones, ni la consciencia del mando en sí mismas, sino que busca la seguridad psicológica de su estatus divino. Su autoestima no reside en el poder por la acción de poder –como veíamos en los líderes masculinos–, sino que la presencia o la esencia de su poder y el reconocimiento exterior –que reafirma su convencimiento de superioridad–, son el fundamento de su autorrealización. Así mismo, si como hemos presupuesto, Spark aprovecha el diseño de argumentos y el manejo de personajes para emular el poder divino, ella misma se sitúa dentro de la diferenciación genérica de la relación con el poder.

Por supuesto, no es la diferencia propiamente femenina la que nos lleva a considerar la relación de Miss Brodie con el poder como demencial. El anhelo de afianzarse en una posición de poder como vía para consolidar la autoconfianza y el deseo del merecido reconocimiento, sólo adquieren carácter de “locura”, cuando Miss Brodie los une a su supuesto poder divino. En “Muriel Spark and *The Prime of Miss Jean Brodie*”, Anthony Paul contrasta la “sana” actitud mental de Sandy con su imaginación diurna frente a la incapacidad de Miss Brodie de diferenciar la realidad de la ficción. Sandy, en sus fantasías diurnas, es secuestrada para liberarse inconscientemente de la presión psicológica que Miss Brodie ejerce sobre ella; además, la jovencita es capaz de saltar desde sus romances fantasiosos hasta la realidad velozmente cuando la situación lo requiere, y abandona sus sueños cuando éstos le han servido para superar las incógnitas de la adolescencia. En cambio, Miss Brodie es incapaz de distinguir entre la realidad de su autoridad frente a las alumnas y sus sueños de diosa (1977: 180-1).

Es necesario observar que, a pesar de la diferencia genérica en la relación con el poder, dentro la sociedad patriarcal –donde el poder está mayoritariamente en manos del hombre–, la mujer tiene

que introducirse en jerarquías hasta ahora masculinas, y emular la relación masculina con el poder. De hecho, Miss Brodie traslada la ideología fascista de Musolini a su grupo de chicas con una simetría tal, que es reconocida por una niña de diez años⁶:

They were dark as anything and all marching in the straightest of files, with their hands raised at the same angle, while Mussolini stood on a platform like a gym teacher or a Guides mistress and watched them. It occurred to Sandy, there at the end of the Middle Meadow Walk that the Brodie set was Miss Brodie's fascisti, not to the naked eye, marching along, but all knit together for her need and in another way, marching along (PMJB, 31).

La interpretación de Christine Downing en *Espejos del Yo* sobre la teoría junguiana de los arquetipos *anima/animus*, concierta con estas imágenes de Spark. El *animus*, o la imagen de lo masculino en la psique femenina, aproxima más a las mujeres a un sentido de su propia autoridad, pero las implicaciones socioculturales de esta imagen masculina, refuerzan aún más el desvalimiento de las mujeres en la sociedad. La solución que Downing propone es la desontologización del *animus*, es decir, exhorta a la mujer a que examine sus propias imágenes masculinas analizando de qué modo ha internalizado definiciones de la

sociedad –como por ejemplo, las relaciones de poder–, en su propio detrimento o provecho. Downing alienta a las mujeres a que dialoguen con las imágenes masculinas de sus sueños y fantasías del modo que sugieren los junguianos, para que puedan reconocer qué se ha esperado hasta ahora del poder masculino, qué aspectos quieren conservar, y qué capacidades femeninas desean proyectar (1994: 61-80).

Creemos que el propósito persuasivo de Downing es el mismo que el de la “transfiguración” sparkiana de la realidad, pues aunque la novelista no se sirva de un ensayo sobre la interpretación de las teorías junguianas sino de una ficción inverosímil o “transfigurada”, sus heroínas –al igual que la mujer que Downing nos sugiere–, responden a una redefinición de la psicología femenina junguiana. De este modo, Spark se incluye en la tónica feminista más generalizada: en lugar de enfrentarse frontalmente a las estructuras de poder como proponía el feminismo francés de Luce Irigaray o Hélène Cixous, prefiere introducirse en las jerarquías patriarcales, para desde allí, desarrollar las capacidades propiamente femeninas. Al igual que Toril Moi, rechazaría la postura de Irigaray de derrocar el poder masculino y, en cambio,

sugiere transformar las estructuras vigentes y con ello, transformar el concepto mismo de poder (1985: 147-8). El método sparkiano para llevar a cabo dicha transformación de lo existente es el de la “transfiguración” metafictiva, con la que obtenemos, las denominadas “verdades ficticias”, que no son otra cosa que sugerentes redefiniciones⁷.

También Phyllis Chesler elogia a la mujer que logra puestos de poder “dentro del reinado del patriarcado”, porque sólo un acto “tan psicológicamente radical” hará posible que la mujer resuelva conflictos injustos originados por su raza, clase, edad, etc., y que se toleren y desarrollen sus diferencias individuales sin que dichas diferencias sean tratadas como patológicas (1989: 300). Estas críticas feministas nos llevan a concluir que las mujeres líderes de Spark fracasan en su relación de poder, entre otras muchas razones, porque no son críticas ni analizan la relación de poder masculino en la que se infiltran. Son meramente absorbidas por un sistema en el que se vuelven incapaces de desarrollar sus cualidades específicas femeninas, y prefieren el poder del sistema que ratifica sus presunciones de endiosamiento. En cambio, las mujeres fuertes e independientes de Spark –Louisa Jepp en *The Comforters* o Suzi

Ramdez en *The Mandelbaum Gate*, Annabel Christopher en *The Public Image*, Milly en *A Far Cry from Kensington*, Dr. Hildegard Wolf en *Aiding and Abetting*–, se sirven del poder sólo en tanto que les ayuda a desarrollar su personalidad, de modo que en su estado de poder, no adoptan un comportamiento despótico y maquiavélico, sino individualista y humanista.

Con la “transfiguración” de su infancia en *The Prime of Miss Jean Brodie*, Spark no sólo pretende redefinir los arquetipos de género junguianos y, de paso, su relación con el poder –ya que Miss Brodie no personifica únicamente las características femeninas junguianas que la autora pretende reconstruir–, sino que dicha “transfiguración” primordialmente denuncia una actitud xenófoba y machista que Miss Brodie encarna y de la que Jung era más que sospechoso. Susan Rowland, en *C. G. Jung and Literary Theory*, nos demuestra que Jung, con el fin de otorgar a su psicología una supremacía cultural, se enroló en asociaciones nazis, y redactó discursos que evidencian la exaltación de un poder eminentemente masculino que controla las desigualdades de sexo o cualquier otra forma de manipulación racial (1999b:49-59).

En consecuencia, podríamos concluir que las creencias calvinistas que Miss Brodie extrapola son un cómodo refugio que aseguran el sentido de su existencia, la confianza en sí misma y su autoestima dentro de una sociedad masculina que minusvalora, si no ignora, sus capacidades individuales. Si la presunción de diosa, que lleva a Miss Brodie a su fracaso, es la punta de un iceberg que esconde las carencias de su personalidad, ¿qué esconde el deseo de mando masculino, de poder por el poder?; es una de las muchas preguntas que Spark deja abiertas en sus novelas. Su resolución abarcaría otra tesis que contraste unos líderes masculinos con otros y que hipotetice sobre las diferencias psicológicas de género en las novelas de Spark. El propósito de esta sección es únicamente señalar que para Spark, la concepción y respuesta hacia el poder es diferente para ambos géneros, y que las estructuras completamente patriarcales, a las que la mujer se puede sumar, se deslizan fácilmente hacia el fanatismo sectario. Por el momento, sirva apuntar que hay algunos personajes masculinos dominantes (Robinson, Patrick Seaton, Hector Barlett) que efectivamente, necesitan de la autoridad para afirmar su autoestima, mientras que otros (Dougal Douglas, Lister, Sir Quentin) se mueven por pura

avaricia o ambición de poder, y en ambos casos, parece que para los personajes masculinos de Spark, el poder es un reto o un desafío que se siente empujados a conquistar. Es precisamente esa actitud de conquista o adueñamiento la que Spark no incluye en sus líderes femeninos, a excepción de Miss Brodie: la ideología fascista de Musolini contemporánea a la profesora constituye la atmósfera hostil idónea que la empuja a protegerse en ese cómodo refugio del endiosamiento, pues Miss Brodie es incapaz de distanciarse y reprobar el sometimiento fascista; por el contrario, se ampara en la estructura separatista del fascismo que no sólo consolida su situación privilegiada en el grupo de chicas a modo de líder sectario, sino que además reafirma la definición masculina de poder⁸.

6.2. Características sectarias del “grupo de Miss Brodie”

I believe all mass movements –religious, political– are a kind of mass hysteria.

DORIS LESSING (1998: 53)

Miss Brodie no es el único caso de las novelas de Spark, en el que la religiosidad se convierte en una forma de fanatismo patológico⁹, sin embargo, las particularidades sectarias del líder y sus miembros no son tan pródigas en ninguna de sus novelas como en *The Prime of Miss Jean Brodie*, pues es la única vez en la que Spark, a través de Sandy, adquiere el punto de vista de un miembro damnificado. En este apartado especificaremos el cumplimiento de las características sectarias en el grupo de Miss Brodie, para que más adelante, podamos observar el fenómeno sectario a la luz de justificaciones psicológicas del fascismo.

Isabel Gómez-Acebo en *Mujer y ¿sectas?. Ayer y hoy*, recoge estudios de distintas psicólogas y antropólogas que coinciden al delinear los factores que definen a los grupos sectarios. Exactamente igual que en los movimientos sectarios que analizan, la cabeza, Miss Brodie, es el origen, la cima de la estructura de la

secta, y la toma de decisiones se centra en ella. En realidad, éste es el primer rasgo patológico de una larga lista que Miss Brodie comparte con los fundadores de sectas.

“Los líderes de sectas son personas autodesignadas y persuadidas de tener una misión especial en la vida o poseer un conocimiento especial” (2000: 165); así, Miss Brodie crea el grupo para dar un sentido vital a su existencia: “you girls are my vocation. If I were to receive a proposal of marriage tomorrow from the Lord Lyon King-of-Arms I would decline it. I am dedicated to you in my prime” (PMJB, 23). Y al final del libro, cuando Miss Brodie ya ha muerto, Sandy y Mónica reflexionan que, aunque nunca se creyeron del todo estas palabras de Miss Brodie, la dedicación de su profesora fue una “renuncia real” a cualquier propuesta de vida que no fuera ser el líder de las chicas (PMJB, 121).

Otro rasgo que define a los líderes sectarios es que “suelen ser decididos y dominantes, y a menudo son descritos como carismáticos. Poseen un alto poder de seducción que va desde lo místico a lo puramente sexual” (Gómez-Acebo, 2000: 165). Ya hemos mencionado que Spark ejerce un poder de seducción sobre el lector similar al que Miss Brodie ejercita sobre las niñas, capta sus

mentes y voluntades hasta el punto que la misma narradora la admira. Pero es que además, Miss Brodie enamora a todos los profesores varones del colegio: obsesiona a Teddy Lloyd, el profesor de arte, y mantiene relaciones sexuales con Gordon Lowther, el profesor de música. Su carácter carismático le permite manejar la voluntad de adultos y niñas.

Por otro lado, la actitud definitiva que incluye a Miss Brodie dentro de los líderes sectarios es que “centran la veneración en sí mismos. Son personas narcisistas, egocéntricas, y despojadas en la mayoría de los casos de cualquier tipo de escrúpulo o culpabilidad” (Gómez-Acebo, 2000: 165). En el apartado anterior mencionamos la absolución divina que Miss Brodie expande a todo su grupo, eximiéndoles de cualquier responsabilidad, y es que en su endiosamiento, Miss Brodie “dedica sus lecciones exclusivamente al culto de su propia personalidad” (Baldanza, 1965: 201), ensalzando los rasgos de su carácter como para convertir a las niñas en clones de su personalidad.

En cuanto a la estructura de poder que el líder ejerce sobre sus seguidores, “casi todas las sectas afirman que sus miembros son elegidos, selectos, especiales, mientras que los que no son

miembros son considerados seres inferiores” (Gómez-Acebo, 2000: 165). Por esta razón, Miss Brodie no permite que se incluya en su grupo ninguna niña nueva, y a pesar de los intentos de Joyce Emily por entrar en el mundo exclusivista de Miss Brodie, la narradora nos comenta que las niñas la ignoraban: “the Brodie set was left to their secret life as it had been six years ago in their childhood” (PMJB, 8). Miss Brodie crea un separatismo de grupo fundado en la formación de un reducido séquito bajo sus principios subjetivistas y logra que las niñas sean, desde muy pequeñas, conscientes de su supuesto privilegio, repitiéndoles constantemente: “little girls, you are going to be the crème de la crème”, hasta el punto que esta frase se convierte en la muletilla de las niñas para imitar a su profesora (PMJB, 16). Es más, Miss Brodie concede a su grupo importancia y trascendencia histórica: “you are all heroines in the making. Britain must be a fit country for heroines to live in. The League of Nations ...”, con tal suerte que Sandy llega a sentirse identificada con la misión divina y vitalicia que Miss Brodie había elegido para sí misma, “in unified compliance to the destiny of Miss Brodie, as if God had willed them to birth for that purpose” (PMJB, 30).

Incluso cuando las niñas acceden al Senior School con nuevas profesoras y comienzan a adquirir vida propia diferente a la del grupo, a los ojos de todo el colegio, siempre pertenecerían al grupo de la señorita Brodie: “it was impossible for them to escape from the Brodie set because they were the Brodie set in the eyes of the school” (PMJB, 111). Y es que entre sus muchas determinaciones, Miss Brodie había conseguido que sus chicas no se implicaran en el espíritu deportivo de los equipos que enfrentaban a miembros de su grupo personal. Era bien sabido que el espíritu de la pandilla de Miss Brodie se superponía a cualquier amistad o agrupación que el colegio fomentara, por ello, la pertenencia al grupo constituyó efectivamente una distinción vitalicia.

Otra de las peculiaridades de la estructura de poder sectaria es su doble moralidad:

Se les alienta a engañar y manipular a los que no son miembros. La filosofía dominante en las sectas es que los fines justifican los medios, una visión que les permite establecer su propio estilo de moralidad, fuera de los límites sociales morales (Gómez-Acebo, 2000: 116).

Ciertamente, Miss Brodie enfrenta a sus alumnas contra la dirección del colegio, y les enseña a fingir que siguen el programa prescrito cuando en realidad, las clases consistían en escuchar las aventuras culturales o amorosas de su profesora. Una y otra vez, Miss Brodie les repite que abran los libros para simular que obedecen el programa encomendado:

‘Hold up your books,’ said Miss Brodie quite often that autumn, ‘prop them up in your hands, in case of intruders. If there are any intruders, we are doing our history lesson... our poetry... English grammar.’ [...] ‘Meantime I will tell you about my last summer holiday in Egypt...I will tell you about care of the skin, and of the hands, about the Frenchman I met in the train to Biarritz...and I must tell you about the Italian paintings I saw (PMJB, 10-11).

Otras veces, escribe sumas de largas divisiones que mantiene en la pizarra “in case of intrusions from outside during any arithmetic periods when Miss Brodie should happen not to be teaching arithmetic” (PMJB, 45). Aunque aún mucho más dramático es el hecho de que enfrente a algunas alumnas con otras, o que, sin ningún escrúpulo, ridiculice a las alumnas delante de sus compañeras, o las insulte por no saber contestar una pregunta (PMJB, 30).

Es lícito mentir, fingir, insultar, criticar cualquier rasgo que no fuera físico, incitar a las alumnas a que tengan relaciones sexuales, enviarlas a la guerra por ideales románticos, ...y sin embargo, para Miss Brodie, las apariencias son sagradas. La narradora convierte este aspecto en uno de los motivos más cómicos del libro, describiendo con ironía aguda las reprimendas que las niñas se llevaban por sus comentarios inocentes. No hay ningún problema en decir públicamente que la capacidad de razonar de la directora es deficiente, en cambio, les riñe severamente cuando comentan: “Miss Mackay has an awful red face, with the veins all showing” (PMJB, 39). Los modales particulares de Miss Brodie –a los que ella denomina “expression of composure” (PMJB, 22)–, constituyen sus verdaderas normas morales, y su incumplimiento la irritan desmedidamente: hay que andar con la cabeza muy alta, las mangas nunca se pueden remangar a pesar del calor, las ventanas no pueden estar ni muy abiertas ni muy cerradas, sino en su punto medio, para no caer en la vulgaridad, etc.

Por último, lo que caracteriza el programa de persuasión de una secta es que “maximiza todos los elementos emotivos y afectivos que aportan seguridad a niveles muy primarios e

irracionales. No se trata de comprender, de pensar, sino sólo de sentir” (Gómez-Acebo, 2000: 166). En realidad, el proceso de conocimiento o el enfoque de la realidad es otro de los temas recurrentes de Spark. Si en el capítulo anterior nos referimos a la preocupación epistemológica de Spark, cuando enfrentaba el fanatismo extremado del barón frente al frío racionalismo pragmático de Laurence, en la próxima sección, retomaremos el tema, reincidiremos en el desprecio de Spark por el racionalismo y el idealismo como formas de enfocar la realidad; de momento sólo pretendemos señalar el tipo de irracionalismo tan racionalizado y peculiar de Miss Brodie.

Desde luego, el romanticismo que guía el comportamiento de Miss Brodie –y que trata de reproducir en sus chicas–, es totalmente fantástico e irracional y, sobre todo, paradójico, ya que dogmatiza y predica su romanticismo como si fuera un frío código racional. Así, teoriza sobre la relevancia de la belleza, sobre la seguridad en contra de la consigna del colegio, desprecia el estudio de las ciencias frente al arte o la filosofía, con tanta insistencia, que las chicas de su grupo no tienen posibilidad de elegir asignaturas en el Senior School, declama pasionalmente poesía romántica antes de

salir de clase para convertir a sus chicas en heroínas, les embota la cabeza de leyendas fantásticas sobre las vidas de Florence Nightingales y Madame Pavlova, plenamente dedicadas a su vocación, y se regodea en su sacrificada renuncia de cualquier hombre para entregarse plenamente a la formación de su grupo, pretendiendo que sus chicas sigan su ejemplo, pues “it was intolerable to Miss Brodie that any of her girls should grow up not largely dedicated to some vocation” (PMJB, 62).

Y si la voluntad e inteligencia de las niñas quedan anuladas frente a los ideales fantásticamente románticos, es porque la educación alienante de Miss Brodie resuelve la búsqueda de identidad de cualquier adolescente, es decir, otorga confianza y seguridad a las incógnitas e inseguridades de las adolescentes con un proyecto de vida romántico y atractivo (Enroth, 1980: 148-152). Por esta razón, las jóvenes y adolescentes son las mejores candidatas para una “persuasión coercitiva”, comúnmente denominada “lavado de cerebro”.

Evidentemente, es costoso para las adolescentes librarse del dominio psicológico que Miss Brodie ejerce sobre ellas. En algunas, la influencia llega hasta la madurez y no todas consiguen

alcanzar identidad propia. Por ejemplo, Eunice Gardiner, le guarda admiración y veneración, llevando flores a su tumba, incluso muchos años después de que su vida tome otro camino al marcado por Miss Brodie; y Joyce Emily pierde la vida siguiendo los consejos de Miss Brodie de ir a luchar a la guerra civil española. En cambio, Rose Stanley borra completamente de su vida el peso de la profesora, en cuanto sale del colegio: “she shook off Miss Brodie’s influence as a dog shakes pond-water from its coat” (PMJB, 119); y Sandy va adquiriendo una visión crítica contra Miss Brodie mucho antes de terminar el colegio. Curiosamente, Sandy y Rose son las que parecen tener mayor estabilidad familiar, mientras que Joyce Emily, una niña problemática expulsada de varios colegios, buscaba en el grupo de Miss Brodie la individualidad que no obtenía en su adinerada familia. Y es que son las personas con problemas personales o emocionales crónicos, las que acaban de pasar por un experiencia penosa o traumática, o se encuentran en estado de ansiedad, las que son más susceptibles del “secuestro psicológico o persuasión coercitiva” (Enroth, 156-162).

La posición privilegiada en el grupo comienza por cubrir una necesidad de identidad y termina por ser una cárcel de la que no se

sienten capaces de salir; hasta que a partir de los dieciocho años, aproximadamente, las chicas comienzan a adquirir una visión de la vida, independiente de la de Miss Brodie. Cómodamente habían adquirido la absolución de cualquier responsabilidad, la precocidad a la que les incitaba Miss Brodie y, sobre todo, un destino vital que daba sentido a sus vidas. Sandy era la única lo suficientemente autocrítica como para advertir que la separación del grupo suponía soledad, vacío de sentido vital, y el aterrador desprecio del grupo. De hecho, cuando Sandy siente que debería ser agradable con Mary Macgregor, en lugar de menospreciarla como hacía Miss Brodie, se asusta “by her temptation to be nice to Mary Macgregor, since by this action she would separate herself, and be lonely, and blameable in a more dreadful way than Mary” (PMJB, 30). En otra ocasión, Sandy advierte que la crítica racista de Miss Brodie contra las “Brownies and Girl Guides” carece de toda razón, y en su búsqueda de identidad siente el impulso de unirse a las Brownies, pero “the group-fright seized her again, and it was necessary to put the idea aside, because she loved Miss Brodie” (PMJB, 32).

Así se demuestra que el temor al desprecio del grupo, al líder del grupo, a la falta de identidad colectiva, a la carencia de sentido

vital y a la soledad es lo que refuerza la permanencia de las adolescentes en el grupo de Miss Brodie. De modo que la labor de Miss Brodie sobre estas chicas supone un grave freno en el desarrollo de su personalidad individualizada, pues satisfaciendo las inquietudes psicológicas propias de la adolescencia, actúa como un narcótico que impide que las chicas se enfrenten con su propia realidad.

En resumen, hemos visto que, por el origen del grupo y el rol del líder, por la estructura de poder o la relación entre el líder y sus seguidores, por el tipo de ideología persuasiva, y finalmente, por las características psicológicas de los miembros que constituyen el grupo, la influencia de Miss Brodie sobre sus chicas responde a la definición de secta. Es bien sabido que las personas generalmente necesitan ayuda psicológica especializada para desarraigarse de las sectas, para deshacer su programación mental y reiniciar la incorporación en la sociedad con una identidad propia. Sin embargo, la organización jerárquica de muchas instituciones, movimientos políticos y religiosos son aceptados comúnmente por la sociedad, con una tolerancia pasiva, que ignora las nefastas consecuencias que provoca un líder patológico.

De hecho, la narradora nos muestra que Miss Brodie nunca fue sospechosa de liderazgo patológico, sino que sólo se advirtieron sus tendencias educativas reaccionarias enfrentadas al estilo propio del colegio. Aparentemente, Miss Brodie era una solterona más como muchas en su época, totalmente integrada en su sociedad, aunque no se integra entre el personal del colegio:

there were legions of her kind during the nineteen-thirties, women from the age of thirty and upward, who crowded their war-bereaved spinsterhood with voyages of discovery into new ideas and energetic practices in art or social welfare, education or religion. The progressive spinsters of Edinburgh did not teach in schools, especially in schools of traditional character like Marcia Blaine's School for Girls. It was in this that Miss Brodie was, as the rest of the staff spinsterhood put it, a trifle out of place (PMJB, 42).

En la introducción afirmábamos que el propósito de Spark es el de redefinir el canon de lo socialmente considerado patológico mediante los comportamientos de sus protagonistas. Si Caroline era tachada de loca en contra de la opinión de la escritora, ahora Miss Brodie sólo es interpretada como excéntrica o peculiar en su ambiente. En el resto de sus novelas, Spark continúa demostrando que dicho canon es, con frecuencia, erróneo.

A continuación observaremos que en realidad, la inocente Miss Brodie ha trasladado sus estructuras mentales a sus métodos educativos, ya que el fascismo reproduce muchas de las características de los movimientos sectarios; demostraremos que la misma Miss Brodie es una sufridora crónica del mal que ejerce sobre sus chicas. La profesora no es más que una “transfiguración” ficticia de carácter contestatario, esto es, Miss Brodie es el chivo expiatorio de la denuncia sparkiana contra una sociedad cuyas jerarquías patriarcales se deslizan inconscientemente hacia el secuestro psicológico de masas.

6.3. El sometimiento patriarcal del fascismo

The major and recurrent myths, the allegories of the soul's progress, the heroic monomyth, all testify to this inequity in the distribution, culturally, of “quest” roles among men and women.

JUDY LITTLE (1983: 14)

La creencia en la religión calvinista justifica el hecho de que Miss Brodie se considere elegida para un destino de predilección. Por otra parte, la encarnación de los principios fascistas introduce a Miss Brodie en una jerarquía de poder idealizada que reproduce sobre sus alumnas, tratándolas como un ejército a sus órdenes absolutistas; pero ¿por qué calvinismo y fascismo confluyen en el endiosamiento propio de un líder sectario?

El fascismo y nazismo actuaron como hipnotizadores multitudinarios que anularon el entendimiento y la capacidad crítica de las masas. Sus líderes, jerarquías, propaganda y espíritu de los miembros comparten casi todas las características de los movimientos sectarios, de tal modo que sus resultantes genocidios y barbaries sólo se explican mediante los mismos procesos psicológicos que mueven a los miembros de una secta. Miss Brodie nos parece una candidata tan receptiva y potencial al sectarismo como sus inseguras adolescentes; ella asumió el fascismo con la misma necesidad psicológica que se aceptan los principios de una secta. Es esta necesidad la que explica el breve lapso que existe entre su particular fascismo calvinista y el endiosamiento.

Empero, si Miss Brodie suspende la capacidad de autocrítica no es meramente por el sentido de su predestinación favorable, sino que, fundamentalmente, hay que sumar el hecho de que la ideología fascista construye un significado colectivo de libertad que, en último término, diluye la responsabilidad del individuo en el grupo, y le incapacita para actuar en su propio nombre, en favor de la libertad del grupo (Reich, 1980: 61). Es cierto que Spark siempre conduce a sus personajes a situaciones límites o “liminales”, pero en medio de la ficción, sus personajes son verosímiles, tan reales que sobrecogen al lector. Por este motivo, la personalidad excéntrica, endiosada y paranoica de Miss Brodie es prácticamente inevitable en un contexto social y político del que Spark era buena conocedora y paciente sufridora. Dicho contexto justifica que Miss Brodie carezca de sentido crítico consigo misma, con los arquetipos masculinos y femeninos, con una ideología racista y que, animosamente, se adhiera a principios fascistas que le imponen una falsa identidad. En realidad, Spark vuelve al tema recurrente de todas sus novelas: libertad humana frente a destino. En este caso, el destino es el contexto político-social que empuja (¿o determina?) a

Miss Brodie hacia el endiosamiento, la paranoia y el liderazgo patológico.

En *International Fascism*, Roger Griffin expone que las personas estamos continuamente necesitadas de dar significado a nuestras vidas, ávidas de dar sentido a las actividades y situaciones, interpretando las condiciones en las que tales actividades ocurren, y juzgando nuestros sentimientos como significativos. Así, un hombre puede explicar su experiencia en el mundo en términos de religión, clase, autoritarismo, incluso pro o antinazismo (1998: 207-9). Entonces, el fascismo triunfa por una crisis de identidad social, de falta de sentido, amparando a personas como Miss Brodie, del mismo modo que las chicas del grupo se adhieren a las normas de Miss Brodie en busca de identidad, sentido vital. A pesar de que las niñas se dejan embaucar por la personalidad arrolladora de Miss Brodie, y a pesar de que los profesores sucumben a su encanto sexual, el lector advierte la identidad defectuosa e inmadura de Miss Brodie y sus repetidas muestras de inseguridad personal.

Miss Brodie enmascara tanto o más miedo que las mismas adolescentes, porque su educación en la universidad es inferior a la de la dirección del colegio, porque no quiere trabajar en un colegio

de inferior calidad, porque las Girl Guides eran rivales del fascismo y posibles rivales en su liderazgo de las chicas y, sobre todo, porque no quiere perder su situación privilegiada de diosa, líder del grupo; tal derrocamiento eliminaría el sentido de su existencia.

Judy Little se refiere a los discursos de Miss Brodie tranquilizando a las niñas por las convocatorias de la directora, como a un intento de autoconvencimiento:

Miss Brodie defensively asserts, 'But her reasoning power is deficient, and so I have no fears for Monday'. No fears? Then why talk about one's lack of fear at such length, and to a specially chosen group of very young people, chosen because they are to be reflectors of herself? (1983: 132).

Por tanto, Little concluye, Miss Brodie está tan asustada como Sandy; la necesidad de seguridad en ambas las mueve a poner su fe en algo inraicionable: Miss Brodie se refugia en Musolini y Sandy en Miss Brodie, ambas eligen una figura absolutista que esté fuera del contexto del bien y del mal (1983: 133).

Además, Griffin nos convence en *International Fascism*, de que las personas con esta carencia de identidad, de pertenencia a una comunidad, de autoestima, seguridad personal, etc., son fácilmente atraídas por movimientos idealistas que apelan con

sentimentalismos a su desorientada afectividad (1998: 208). Acabamos de señalar que la captación por vía de la emotividad es una característica de los movimientos sectarios que se verificaba en el grupo de Miss Brodie, y es que como afirma David Lodge, “la simpatía de Miss Brodie por el fascismo no es una actitud racional, sino una extensión de su egotismo y sensibilidad romántica” (1970: 245). Paradójicamente, el idealismo de Miss Brodie es racionalizado, o más bien, estructurado y dogmatizado como en el movimiento fascista: “art and religion first; then philosophy; lastly science. That is the order of the great subjects of life, that’s their order of importance” (PMJB, 25). En un sistema idealista, la religión y el arte, por supuesto, están antepuestas a lo pragmático, y el porqué de tal aseveración no es cuestionable: Miss Brodie emite afirmaciones con el carácter dictatorial del fascismo, pues sus enseñanzas divinas y su idealismo son infalibles.

Caroline en *The Comforters*, rechazaba racionalismo y el fanatismo para, instintivamente, acogerse al hecho numinoso, a la posibilidad de lo sobrenatural. Pues bien, ahora Sandy también se guía de su instinto adolescente e independiente, para desplazar el romanticismo exaltado de Miss Brodie. Tanto Caroline como Sandy

son las personificaciones de la escritora, en cuyos procesos de identificación, desconfían de la imagen externa de sí mismas y construyen su propio yo al margen de la opinión común. A todas luces, nos parece que Spark defiende el conocimiento instintivo como el único modo de interiorizar la propia imagen –y no la externa– en el proceso de identificación, puesto que en varias novelas, Spark demuestra que el instinto es un método cognitivo más válido que los racionalismos, logicismos, intelectualismos..., o los fanatismos, romanticismos, sensacionalismos idénticamente racionalizados¹⁰. De hecho, si Miss Brodie fracasa es porque, entre otras muchas razones, construye su autoestima sobre una imagen fosilizada de sí misma, una imagen que interioriza y la esclaviza. Miss Brodie no se sorprende de su éxito, da por sentado que es el modelo de sus alumnas, pero esta gratuita presunción está cimentada en un temor paranoico a perder su estatus.

Según Lodge, el mensaje de este libro es que “todos los grupos, comunidades e instituciones son falsas y están más o menos corruptas, excepto las que están fundadas en la verdades de la ortodoxia cristiana” (1970: 249). En realidad, creemos que más que las asociaciones diversas, Spark denuncia el enfoque

epistemológico de la sociedad patriarcal que jerarquiza tiránica e inhumanamente cualquier organización contemporánea. Así, Spark se inserta en una corriente de mujeres escritoras que también denuncian la racionalización lógica, el cientifismo, el frío realismo como método incompleto o inadecuado –cuando no inhumano– para interpretar la realidad exterior. La denuncia social de muchas escritoras es la misma, todas ellas señalan el carácter demencial de la supuesta “normalidad psicológica” del realismo reclamado por el racionalismo, y advierten que la violación de los rígidos encasillamientos racionalizados es, sin embargo, considerada como patológica. Por ejemplo, Doris Lessing escribe en *Walking in the Shade*:

On one side realism –the truth. On another, in another box, imagination –fantasy... When in the realistic novel that other dimension forces its way in, because it has to come in somewhere, then often it is admitted in the shape of madness (1958: 307).

Isabel Durán nos explica que llega un momento crucial en la vida de Lessing, en el que se da cuenta de que las rígidas categorías no son apropiadas para expresar sus prioridades personales, sociales y literarias; Lessing tiene que romper con los compartimentos estancos para “entrar en esa ‘locura’ que se aparta del realismo”

(2000: 98-99). Esta queja que Lessing siente en el ámbito personal y literario, la había formulado anteriormente Virginia Woolf pero referida al campo de la psiquiatría. En *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf satiriza el mordaz y cruel racionalismo que, personificado en Sir William Bradshaw, deconstruye los significados fosilizados de la psiquiatría, como por ejemplo, “el sentido de lo proporcional”:

Worshipping proportion, Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalised despair, made it impossible for the unfit to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion... [...] Sir William with his thirty years' experience of these kinds of cases, and his infallible instinct, this is madness, this sense; in fact, his sense of proportion. (1992: 109).

Y es que para Woolf, como para Spark, la verdadera locura es el frío racionalismo que resulta en una deshumanizada incapacidad para comprender la sensibilidad humana y somete o destruye la libertad del hombre. Barbara Hill Rigney, en *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel*, nos aclara que Woolf en *Mrs Dalloway* y, sobre todo, en sus posteriores novelas, dibuja una visión universalizada de la virilidad que se manifiesta en última instancia, como fascismo. Sus víctimas son aquellos miembros de la

humanidad privados de poder: los hombres “femeninos” y todas las mujeres (1980: 42). Por tanto, Miss Brodie, más que una heroína, es una víctima de su sociedad fascista, “Miss Brodie es la víctima de la opresión masculina, conducida por las expectativas de una sociedad dominada por hombres hacia la paranoia que al final, la reduce a su autocompasión y muerte” (MacLachlan, 1982: 133).

Si el supuesto realismo, la objetividad, el frío racionalismo, logicismo, cientifismo, ... traicionan la experiencia humana, será porque se integran inconscientemente en una sociedad masculina, en estructuras de poder que, a fin de cuentas, carecen de una dimensión humana completa, hasta el punto de convertirse en fanatismos idealistas o fascismos. Con el propósito de ejemplificar este engaño conceptual, Spark “transfigura” su infancia, “el lugar común”, ridiculizando un sistema organizativo que impregna todos los niveles –político, religioso, económico, educativo...–, de acuerdo con la “racionalizada” relación masculina de poder. Creemos que esta técnica metafictiva es una vía de reconstrucción altamente eficaz, pues Spark hiperboliza la situación de un aula o de una profesora concreta, para irritar y despertar a una sociedad impertérrita ante las hecatombes de una política patriarcal. En este

sentido, Miss Brodie es sólo el personaje femenino inmolado en la denuncia sparkiana contra una sociedad cuyas jerarquías, cuya relación con el poder, y cuya frialdad racionalizada se deslizan sobre vías engrasadas hacia el secuestro psicológico de masas.

Notas

¹ Ya hemos mencionado que los escritos de Nicholas en *The Girls of Slender Means* revelan el método persuasivo de los escritos de Spark: “la visión del mal puede ser tan efectiva para la conversión como la visión del bien” (GSM, 140). Cf. pag. 91-92, 96-97, 119-120.

² Se podrían anotar tantas justificaciones como críticos, hemos escogido sólo algunas de entre los críticos más representativos. Patricia Subbs, por ejemplo, al igual que Whittaker, argumenta que Spark “ha introducido ágilmente en su labor las facetas de sus creencias en la iglesia católica romana” (1973: 11), pero otros críticos adjudican razonamientos diversos. Según Malkoff, la divinización de la escritora es una forma de abordar su tema obsesivo, –el conflicto entre el destino y la libertad humana– y, sus personajes, al igual que Job, se esfuerzan por entender el significado de los acontecimientos (1968: 9). En cambio, Kemp entiende que es un recurso que nos recuerda que la economía divina no nos es lógica: “no importa cuán informe, cuán absurda, pueda mostrarse la vida, esto es sólo una apariencia, sólo el resultado de la incapacidad humana para comprender; el caos es ilusorio; lo aparentemente contingente no lo es; y en último término, todo tiene significado” (1974: 14-5). Para Alan Bold, sin embargo, es una denuncia contra los artistas que mezclan y unifican el arte y la vida, pues el artista debe permanecer como consciente emulador y nunca creerse su propia ficción (1986: 95).

³ Cf. la sección 6.3. “El sometimiento patriarcal del fascismo”.

⁴ Recuérdese que en *Loitering with Intent*, Spark contrapone dos autobiografías, la del cardenal Newman y la de Benvenuto Cellini: idealismo y catolicismo frente al escepticismo pragmático. Creemos que ambas autobiografías informan la vida de Spark, sin embargo, las diferencias entre calvinismo y catolicismo de *Apologia Pro Vita Sua*, dan razón de los personajes líderes femeninos de Spark.

⁵ Cf. pag. 94-95.

⁶ La abadesa en *The Abbess of the Crew* también se introduce en la jerarquía de la Iglesia Católica, reconociendo y respetando la autoridad de los obispos de Roma. En cuanto al afeminado Hubert en *The Take Over*, plagia intencionada y detalladamente su religión de otros movimientos u organizaciones sectarias que habían triunfado en Italia. Por último, la anciana autoritaria en *The Only Problem*, Aunt Pet, ejerce de *paterfamilias*, y se erige como jefe de la policía.

⁷ Cf. pag 60-61, 68-69, y 188.

⁸ Probablemente ésta es una de las razones que empujan a Sandy a concluir que Miss Brodie es “lesbiana inconscientemente” (PMJB, 120), pues asume la ideología fascista para identificarse con el rol del líder masculino, Musolini.

⁹ Ya vimos que Mrs Hogg en *The Comforters*, se erige en juez supremo, conciencia pública, y chantajista de los demás personajes. Aún es más evidente la ridiculización de movimientos religiosos en *The Takeover*: Hubert, el líder femenino, crea una religión que capta la sensibilidad de personajes psicológicamente débiles, una mentira que termina por engañarle a él mismo.

¹⁰ *The Public Image* es otro ejemplo de novela en la que este mensaje se repite. A diferencia de Miss Brodie, Annabel Christopher no se guía por racionalismos ni fanatismos masivos, sino que intuitivamente realiza la elección adecuada sobre su vida. Tampoco interioriza el fervor de las masas por su imagen pública, sino que siempre es instintivamente consciente de que “la mujer tigre” es algo muy distinto de su propia realidad. Annabel Christopher se deshace fácilmente de su imagen pública cuando ésta entra en crisis, en cambio, su marido, racional e intelectual, no consigue librarse de su imagen pública por otro camino que no sea el suicidio. También Miss Brodie es prisionera de su imagen exterior, le esclaviza el miedo a perder el estatus privilegiado ante sus alumnas, y carece de la flexibilidad y el instinto de supervivencia fuera de su fosilizada imagen interior y exterior. Cf. Bourgeois, 1973: 73-74.

CAPÍTULO 7:

THE DRIVER'S SEAT:

LA LOCURA ES LA ÚNICA SALIDA

Suicide becomes a grotesquely fantasized female weapon, a way of cheating men out of dominance. Martyrdom and self-immolation are viewed as aggressive, as a way of inflicting punishment on the guilty survivors. [...] it is a direct advocacy of the art of self-annihilation that is the hallmark of female aestheticism.

ELAINE SHOWALTER (1995: 250)

The Driver's Seat es la novela más trágica de Muriel Spark: una secretaria maquina su suicidio a manos de un maníaco sexual. Procede de algún país escandinavo, y viaja de vacaciones hacia algún país mediterráneo. Con exactitud no sabemos de dónde viene ni a dónde va, ni cuál es su nacionalidad o lengua materna. Carece de cualquier característica peculiar o rasgo diferenciador; es una más en una sociedad masificada.

La protagonista, Lise, parece estar en “el asiento del conductor”, controlando sus relaciones con los viajeros o personajes que se encuentra, planeando meticulosamente y eligiendo libremente las circunstancias de su muerte; sin embargo, en esta

breve novela Muriel Spark vuelve a plasmar la complejidad del tema de la libertad: ¿es libre la persona que actúa movida por su locura, o es una sufridora sin remedio?, ¿qué pretende trasmitirnos Spark a través de los personajes con los que Lise se encuentra?. De hecho, los diversos transeúntes con los que se relaciona, mantienen una actitud que corrobora definitivamente el propósito de la suicida. Detallaremos la actitud ingenua de Mrs Fiedke, una anciana senil con la que Lise comparte taxi y va de compras, pero que sólo fomenta el desengaño que Lise siente hacia cualquier movimiento social contemporáneo. También nos fijaremos en el compañero de avión de la protagonista, Bill, un dietista macrobiótico que únicamente está interesado en los favores sexuales que Lise le puede proporcionar. Además, comentaremos el amargo episodio con Carlo, el dueño del garaje-taller en donde Lise se esconde cuando huye de una violenta manifestación de universitarios: Carlo interpreta el comportamiento de Lise como una provocación sexual, por lo que se ofrece a llevarla en su coche donde intentará violarla, sin éxito. Y por último, hablaremos del maníaco-sexual que consigue esquivar a Lise en el avión, pero no resistirá la tentación de violarla y matarla cuando ésta se lo propone.

En este capítulo se analizará el aspecto enigmático de la novela, destacando como primer enigma la libertad de la suicida, y también se estudiará la patología de la heroína a la luz de la tradición de los suicidios femeninos causados por la esquizofrenia. Ambos aspectos, enigma y esquizofrenia, nos iluminan en la labor detectivesca de descifrar el propósito de la escritora con su trama macabra.

Desde el primer capítulo es conocido el final fatal de la protagonista y sin embargo, la intensidad del suspense crece angustiosamente hasta la última página, donde el lector espera buscar respuestas al enigma del suicidio. Como veremos, esta ambigüedad no es casual, pues Spark enfatiza el carácter indefinido precisamente en esta novela más que en cualquier otra. Nuestro propósito inmediato es analizar dicha ambigüedad: cómo la provoca la escritora, y con qué finalidad. No pretendemos una respuesta absoluta, sólo verificar una modesta interpretación que arroje luz sobre tantos interrogantes.

En primer lugar, creemos que cuando Spark escribió el libro (1970), era consciente de que en la cultura patriarcal, la feminidad era aún un potencial desconocido. Quizás, no utilizaría este recurso

en el siglo XXI, –de hecho, sus protagonistas más recientes no son en absoluto enigmáticas sino muy directas y decididas–, pero consideramos muy probable que introdujera un suicidio femenino como técnica para intensificar la incertidumbre. Así, Sarah Kofman se basa en la sentencia freudiana “los hombres han meditado en todos los tiempos sobre el enigma de la feminidad”, para aseverar que la sexualidad femenina es la que constituía “el gran enigma de la vida humana y de la diferencia entre hombres y mujeres” (1980: 50). No pretendemos cargar a la mujer con características esencialistas que marquen la diferencia del sexo, sino que juzgamos que la autora era sensiblemente crítica y susceptible para percibir una actitud social que mistificaba la feminidad, y aprovecha dicho misticismo para, por un lado, intensificar el carácter enigmático de la novela y, por otro, parodiar la consideración patriarcal del género femenino como el diferente, el otro. Por este motivo, creemos que no es casual que Muriel Spark elija un mujer para tratar del enigma del suicidio, pues aunque los suicidas se suceden en sus novelas¹, solamente *The Driver's Seat* se concentra exclusivamente en este interrogante, explotando al máximo cualquier recurso que potencie su carácter oculto.

Otra prueba de que la novelista rastrea la imprecisión es el hecho de que la narradora parece querer adoptar los rasgos esquizofrénicos de su personaje sorprendiéndonos con un estilo literario dilemático y confuso. Lise, de acuerdo con su cuadro clínico, exagera, enmascara y falsifica sentimientos, adoptando una actitud de lo más equívoca. Tampoco la narradora resuelve las contradicciones: el discurso de disyunciones sistemáticas, o la misma reproducción de diálogos incoherentes, resultan igualmente ambiguos. Por ejemplo, Lise observa a dos personas que hacen cola delante de ella, quizás para ver si los conoce, o quizás para aliviar su impaciencia (DS, 18); el hombre que se sienta en el avión detrás de Lise, puede que la haya mirado y haya disimulado avergonzado, o puede que no la haya mirado (DS, 35); justo antes de ser asesinada, Lise parece estar en trance, ya sea para aliviar su tensión, ya sea por cualquier otra razón (DS, 76). Es decir, en esta novela no contamos con la providencia divina y manipuladora que en *The Comforters* nos cerraba incógnitas, sino con una novelista-diosa que ni siquiera concede la omnisciencia a la narradora, sino que exige la interpretación del lector del mismo modo que, en la teología

católica, el creador necesita de la participación humana en la labor redentora.

Además, debemos llamar la atención sobre el hecho de que, en *The Driver's Seat*, existe una crítica destructiva contra todo intento de reforma o solución masificada. Por un lado, la autora ridiculiza a través de Lise el tópico literario del viaje como renovación, pues con el cambio espacial, la protagonista no evoluciona hacia la autoconsciencia o madurez –como proponía la herencia literaria de la escritora–, sino hacia la culminación de su tendencia suicida. Por otro lado, Spark caricaturiza cualquier teoría social de regeneración a través de los personajes que Lise se encuentra. Por ejemplo, parodia descaradamente el entusiasmo de Bill, “an Enlightened leader of the macrobiotics” (DS, 62), por buscar la renovación vital a través de dietas vegetarianas y teorías orientales aplicadas a la sexualidad:

‘Yin and Yang,’ he says, ‘is something that you’ve got to understand. If we could have a little time together, a little peaceful time, in a room, just talking, I could give you some idea of how it works. It’s an idealist’s way of life [...] Regime Seven is cereals only, very little liquid. You take such a very little liquid that you can pee only three times a day if you’re a man, two if you’re a woman. Regime Seven is a very elevated

regime in macrobiotics. You become like a tree. People become what they eat' (DS, 37).

En el inicio de la novela, durante la conversación que Lise mantiene sumisamente con su jefe, Spark nos evidencia la discriminación laboral sexista que detallaremos próximamente. Más tarde, a través de Mrs. Fiedke, la novelista nos vuelve a sugerir que muchas propuestas feministas no han colaborado a facilitar el papel de la mujer en la sociedad. Con una sencilla y divertida plática, la anciana satiriza el discurso feminista que considera al hombre y a la mujer como iguales (DS, 72). Además, en los diálogos entre Mrs Fiedke y Lise, la novelista consigue parodiar el movimiento *hippy*, la condena fanática de los creyentes contra el ateísmo, y la religión de los testigos de Jehová. Otro último ejemplo de la crítica sparkiana contra cualquier teoría de falaz renovación, es la denuncia contra la ineptitud de la psiquiatría moderna, cuando el maníaco-sexual demuestra la invalidez del tratamiento que ha recibido: pese a haber estado hospitalizado, y haber recibido el alta, porque según los médicos, "he's so much better now, quite well again" (DS, 65), Lise le induce fácilmente para que la viole y asesine.

Judy Little afirma que el motivo parodiado en *The Driver's Seat*, queda sin resolver, abierto (1983: 147). De modo que la parodia de los motivos liminales contribuye a la apariencia de ambigüedad y enigma de la novela. Ciertamente, la novelista frustra cualquier intento de renovación, y ni manifiesta abiertamente la causa de los fracasos, ni propone soluciones alternativas. No obstante, consideramos que esta caricatura sin aparente solución se incluye en una crítica mucho más amplia que posteriormente detallaremos y que resuelve en gran medida los distintos aspectos enigmáticos. A decir verdad, los diferentes interrogantes sin manifiesta solución no son más que diversas perspectivas que iluminan el mismo enigma, puesto que todos ellos tienen la misma respuesta: la mujer está anulada por la opresión de la sociedad patriarcal que, deshumanizada, tipifica a las personas, les priva de su unicidad, del amor, causando, inevitablemente, su desesperación.

Empero, de sobra sabemos que Spark nunca formularía esta crítica a modo de ensayo, o con explícitos discursos en sus personajes. La ambigüedad es querida y buscada por la escritora, primordialmente como método para provocar en el lector una reacción operativa. Recuérdese su propia definición de su particular

estilo literario como “desegregación del arte”, de acuerdo con la cual, una narración que mostrase compasión por nuestra protagonista esquizofrénica sería únicamente un culto al *pathos* tan ineficaz como patético. En conclusión, el misterio, lo oculto, la incertidumbre, o la imprecisión, forman parte intrínseca del suicidio de Lise, no sólo porque es propio del tono gótico tan peculiar de Spark, sino porque de otro modo, la novela perdería su atractivo y el suspense que mantiene al lector atento. Así, se entiende que en una entrevista de *The Listener*, Spark declarase que *The Driver's Seat* es un libro sobre la autodestrucción, pero que se sentía incapaz de describirlo (Gillham, 1970a: 411-13), y es que Spark sabe cumplidamente que cualquier explicación equivaldría a un simplista reduccionismo de la complejidad enigmática de la novela. También Elizabeth Bronfen considera que los enigmas del suicidio femenino no deben de ser resueltos, sino que deben permanecer “abiertos, indecisos, indeterminados” (1994: 255). Sin embargo, debemos reconocer que de entre las incontables novelas de mujer en las que la protagonista se suicida, Spark se incluye entre las que pretenden una reconstrucción, un “nuevo realismo”. Por este motivo nos

atreveremos a indagar en la conformación misteriosa del suicidio, para dilucidar el propósito reconstructivo de la escritora.

Al recoger los recursos periféricos que construyen la ambigüedad –el personaje femenino, el estilo esquizofrénico de la narración, la irresoluta crítica destructiva y el propósito provocador de la novelista–, no nos hemos olvidado del motivo fundamentalmente enigmático de estas novelas: la incierta causa del suicidio. A continuación intentaremos obtener el factor común de las aparentes causas del suicidio en algunas afamadas novelas de mujer, para posteriormente destacar qué aspectos innovadores añade Spark a la tradición que reproduce, y a qué reconstrucción sobre la locura femenina y la sociedad nos incita.

7.1. La respuesta de la literatura femenina

In a world that turns people into objects, she lacks the strength to forge an existence of her own; unlike those of Caroline Rose and January Marlow, her crisis leads not to rebirth but to extinction.

KARL MALKOFF (1968: 17)

Si nos fijamos en toda la historia de novelas cuyas heroínas se suicidan, cabe argumentar que sus protagonistas “triunfan”, en tanto que se liberan del rol femenino que su sociedad y cultura les imponen. Y, aunque son mujeres más o menos queridas, siempre están solas en la búsqueda de su realización personal, solas en la lucha contra el yugo sociocultural que les impone una vida estereotipada, hasta que su lucha solitaria sucumbe al agotamiento.

La mencionada denuncia sparkiana contra el solipsismo contemporáneo está en línea con esta tradición de la literatura femenina; pero es que además, en *The Driver's Seat*, Spark adquiere una postura más específica: sugiere que la ausencia de reconocimiento personal e individual en la mujer desemboca en lo patológico. El énfasis sparkiano en la individuación, en realidad, es consecutivo de la demanda tradicional de las heroínas de la literatura femenina, que se sienten cosificadas o anuladas. Sus vidas se rinden sin otra solución que el suicidio, con tal suerte que parece que no tienen libertad de elección: el suicidio es la única salida contra la despersonalización patriarcal. Nos proponemos detallar las causas y el contenido de sus quejas entre algunas de las más renombradas suicidas.

Gilbert y Gubar interpretan la muerte de Catherine en *Wuthering Heights* como un suicidio en el que el *ego* no ha sabido conjugar las exigencias entre el *superego* –representado por Edgar–, y el *id* infantil y caprichoso –personalizado en Heathcliff. Se podría añadir que, a su vez, Edgar representa todo el requerimiento inflexible de la sociedad victoriana. En cualquier caso, Gilbert y Gubar concluyen muy acertadamente que, en realidad, Brontë nos demuestra que para Catherine, como para cualquier mujer atrapada en los espejos del patriarcado, el viaje hacia la muerte es la única forma de liberarse, “the only way out” (1984: 284). El inicio de este camino en solitario y sin salida aparece en el capítulo XII, cuando Catherine verbaliza la causa de su enfermedad y se queja ante Nelly de la soledad que siente (1986: 32). Además, Catherine intuye que la locura está en el umbral de su soledad, por eso, teme que el yugo constantemente impuesto por su marido acabe por convertirla en una demente:

I couldn't explain to Edgar how certain I felt of having a fit, or going raging mad, if he persisted in teasing me! I had no command of tongue, or brain, and he did not guess my agony, perhaps; it barely left me sense to try to escape from him and his voice (1986: 136).

Gilbert y Gubar también estudian el caso de *Shirley*, muy parecido al anterior en tanto que la protagonista se siente atrapada en una estructura de poder ajena, de la que no puede salir más que con su muerte. Shirley sólo es halagada y premiada por su atractivo físico y su docilidad “femenina”, de lo que se deduce que su lento dejarse morir de hambre es un reflejo del raquitismo intelectual que la sociedad le impone. Además, ha experimentado el rechazo de Robert, lo que contribuye a incrementar aún más su baja autoestima, y supone una justificación para la autonegación (1984: 389-90).

Aparte de los casos mencionados, hay otros suicidios literarios que merecen ser comparados con la novela que nos ocupa: *Clarissa*, *The Yellow Wallpaper*, *The Awakening*, *Mrs. Dalloway*, y *Wide Sargasso Sea*. Demostraremos que en todos estos casos, la soledad y agotamiento de las protagonistas en la lucha por alcanzar su propia identidad, desembocan en la incapacidad para liberarse de su imagen exterior, por lo que deciden aniquilar dicha imagen mediante el suicidio.

Clarissa posee una conciencia de su dignidad humana que le lleva a rechazar un matrimonio sólo porque es económicamente

beneficioso, y a buscar otro que suponga su camino de escape a la sociedad machista, pero para ello, debe sacrificar su misma moralidad desafiando a su familia (1862(4): 49). Es decir, es otro caso en el que la protagonista debe luchar en solitario contra estructuras ajenas, enfrentando su ego interior al superego patriarcal. Su incomunicación se va agudizando a medida que avanza la novela: una vez violada, deja de ser valorada por la sociedad e incluso por su familia. Como las demás heroínas, Clarissa declara en su testamento que está agotada de la vida: “Ahora, en este momento de mi vida, estoy muy débil y enferma” (1862(3): 112). El autor, Samuel Richardson, describe una estructura social en la que no hay lugar para que la protagonista encaje. Si la soledad y la falta de reconocimiento exterior conducen a que Lise se sienta vacía² en *The Driver's Seat*, también en *Clarissa*, le llevan a la destructiva obsesión de sentirse “nada” “ni de nadie”, sin ningún tipo de poder, ni siquiera para evitar que su violador vea su cadáver: “But if, as he is a man very uncontrollable, and as I am Nobody's, he insist upon viewing her dead, whom he once saw in a manner dead, let his curiosity be gratified” (1862(3): 98).

En la siguiente novela que ocupa nuestra atención, *The Yellow Wallpaper*, la mujer suicida no sólo está atrapada en una estructura psíquica ajena, sino que está aislada físicamente con supuestos fines terapéuticos. La trama construye una crítica contra las prácticas psiquiátricas de la época que solucionaban cualquier problema de inadaptación femenina mediante el confinamiento y la prohibición de cualquier trabajo o práctica creativa³. Así, la protagonista tiene que escribir a escondidas, no se le permite realizar los trabajos domésticos, ni siquiera pensar, sólo existir y obedecer a su marido. De modo que, en esta ocasión, la víctima no se siente cosificada, anulada ni vacía, sino que se desquicia intentando internalizar el modelo de feminidad extraño a su identidad, una imagen que intenta comprender, pero que le resulta tan indefinida como fantasmagórica. Repetidamente intercala frases de lamento por su falta de comprensión, “I sometimes fancy that in my condition, if I had less opposition and more society and stimulus –but John says the very worst thing I can do is to think about my condition, and I confess it always makes me feel bad” (1995: 2). Y como las demás protagonistas suicidas hace notar su soledad: “It is so discouraging not to have any advice and companionship about

my work” (1995: 7). Es otra mujer cuya lucha acaba en desánimo y agotamiento: “I don’t feel as if it was worthwhile to turn my hand over for anything, and I’m getting dreadfully fretful and querulous. I cry at nothing, and I cry most of the time” (1995: 10).

Otro caso renombrado de suicidio dentro de la literatura femenina es el de Edna Pontellier en *The Awakening*, seguramente porque Edna se ahoga en el mar, sumándose a los innumerables suicidios acuáticos en la literatura de mujer. “Kate Chopin y Charlotte Perkins Gilman” es un estudio en el que se compara el suicidio de Edna Pontellier con otros suicidios femeninos y concluye:

Si el reconocimiento implícito de las restricciones y el confinamiento social se expresa a través de metáforas de reclusión, la sensación de un Yo existente más allá de esas restricciones se expresa en mucha ficción femenina, y, desde luego en *The Awakening*, a través de metáforas de fluidez y escape de esas fronteras (Durán, 2001: 4).

Según lo dicho, la reclusión de Lise en su oficina o en su apartamento es un signo de su limitación social, mientras que su viaje suicida, al igual que el suicidio por ahogamiento de Edna Pontellier, son ambos un acto que metafóricamente disuelve la construcción social y lingüística del yo.

“There are periods of despondency and suffering which take possession of me” (1986: 171), declara Edna, y precisamente antes de su suicidio los pensamientos que se agolpan en su mente equivalen a la filosofía sartriana-sartreana⁴ de la sociedad de Lise: “There was no human being whom she wanted near her except Robert; and she even realized that the day would come when he, too, and the thought of him would melt out of her existence, leaving her alone” (1986: 175). Edna, al igual que Lise, siente “terror” al pensar en su vida pasada, y en cuanto al futuro, ninguna es libre para seguir luchando cuando se les acaban las fuerzas: “Exhaustion was pressing upon and overpowering her” (1986: 176). Por tanto, la protagonista de *The Awakening*, como la de *Clarissa*, o la de *The Yellow Wallpaper*, son ejemplos de víctimas cuya soledad y agotamiento boicotean cualquier escape distinto del suicidio, un proceso que se repite con asiduidad entre las heroínas de mucha literatura femenina.

Clarissa Dalloway de Virginia Woolf, es otro caso de protagonista con tendencias suicidas. El ambiguo final de *Mrs Dalloway*, no nos confirma el suicidio de la protagonista, pero en cualquier caso, sabemos que Septimus, un ex-soldado de guerra con

quien Clarissa se identifica, se había quitado la vida “para ser del todo feliz” (1992: 202). La protagonista también se autodescribe en términos iguales o parecidos a los de la Clarissa de Samuel Richardson. Una vez más, Mrs. Dalloway es “nada” para sí misma –porque se desconoce–, y “nada” para los demás –porque el autodesconocimiento impide el darse a conocer. Así, comenta la narradora: “But often now this body she wore (she stopped to look at a Dutch picture), this body, with all its capacities, seemed nothing –nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown” (1992: 11).

Mrs Dalloway ha asumido a la perfección la función asignada por la sociedad londinense para una esposa de clase alta, pero este rol impuesto no la reconoce como ser individual sino que la disuelve como una esposa más. Incluso el hecho de organizar una fiesta le mueve a percibirse como anónima: “It was too much like being –just anybody, standing there; anybody could do it; yet this anybody she did a little admire [...] Everytime she gave a party she had this feeling of being something not herself” (1992: 187). Esta sensación de saberse tipificada, coincide con la carencia de individuación de Lise en *The Driver’s Seat*. Al igual que Lise, toda

la vida de Mrs. Dalloway gira en torno a las apariencias, vive en un mundo centrado en los modales y la imagen, lleno de protocolo y homenajes, carente de algo trascendente y reducido a la superficialidad. Sin otro sentido en su vida que el de dar fiestas y tener encanto, como las demás protagonistas suicidas, se siente sola ante la muerte, separada de su yo íntimo por una sociedad superficial; es decir, presenciamos un caso más de incomunicación: “Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death” (1992: 202).

Si la muerte es un intento de comunicación, la vida es un continuo proceso de aislamiento que produce el “terror” tan frecuente en las protagonistas suicidas:

Then (she had felt it only this morning) there was the terror; the overwhelming incapacity, one’s parents giving it into one’s hands, this life, to be lived to the end, to be walked with serenely; there was in the depths of her heart an awful fear (1992: 202-3).

Precisamente, la novela acaba con ese sentimiento de “terror” que la imagen de Clarissa –¿suicidada?– comunica a Peter: “What is this terror? What is this ecstasy? he thought to himself. What is it

that fills me with extraordinary excitement? It is Clarissa, he said. For there she was” (1992: 213).

Por último, recogeremos el caso de Antoinette, en *Wide Sargasso Sea*. Como las anteriores protagonistas, ésta se encuentra en el mismo infierno de la incomunicación. Su marido la odia y consigue alejarla de todos aquellos que la quieren, especialmente de su niñera y confidente, Christophine, pues ésta desenmascaraba los depravados propósitos del marido:

‘Her brother!’ She spat on the floor. ‘Richard Mason is no brother to her. You think you fool me? You want her money but you don’t want her. It is in your mind to pretend she is mad. I know it. The doctors say what you tell them to say. That man, Richard, he say what you want him to say –glad and willing too, I know. She will be like her mother. You do that for the money? But you wicked like Satan self!’ (Rhys, 1992: 160-161).

Por supuesto, confinada en un ático frío y oscuro desarrolla un cuadro esquizofrénico. Elizabeth Abel, en “Women and Schizophrenia: the Fiction of Jean Rhys”, se centra en las perversas reacciones autodestructivas en las diversas heroínas de Rhys: “Como los esquizofrénicos, las heroínas de Rhys experimentan el mundo como una atmósfera hostil y llevan vidas de aislamiento, separadas de la familia y los amigos, incapaces de establecer

contacto real con los otros” (1979: 156). Es evidente que este modelo de comportamiento de las protagonistas de Rhys, podría hacerse extensivo a todas las heroínas vistas hasta el momento y, por supuesto, a Lise en *The Driver’s Seat*.

Abel denomina la patología de las heroínas de Rhys como “esquizofrenia ambulatoria” porque rara vez la hospitalización parece necesaria, y las sufridoras se conducen en la vida con un comportamiento aparentemente normal. Si no fuera por su incapacidad de ser productivas e independientes, podrían pasar como simples “personas difíciles”. Este mismo diagnóstico se observa en Lise: las personas que le conocen no parecen advertir ningún desorden psicológico, ni la necesidad de ayuda especializada, sin embargo, la protagonista no tiene ningún contacto real con nadie, tampoco es emocionalmente una persona estable y, en su trabajo, desmejora el rendimiento hasta el extremo que tienen que obligarla a tomarse vacaciones.

En resumen, todas las esquizofrénicas suicidas que hemos estudiado hasta aquí, sufren la incapacidad para comunicarse y ser comprendidas por una sociedad encerrada en el solipsismo patriarcal, y todas sienten terror ante la soledad. El lector sabe que

el sufrimiento de la soledad es algo a lo que Lise se ha habituado, y que incluso añora. Como las demás suicidas de la tradición feminista, Lise no cuenta con el apoyo de nadie, por ello, una vez más, la locura es la única salida. No obstante, Lise apenas verbaliza su queja de soledad⁵, ni se queja de agotamiento como las heroínas anteriores. Si otras protagonistas manifiestan su protesta dejándose morir de hambre, pena o ahogamiento, Lise refleja toda la violencia de su angustia en el macabro suicidio que planea. Y es precisamente esta exposición escabrosa del suicidio lo que desmarca a Spark de la tradición femenina. Con toda seguridad, Spark la elige como la forma más perturbadora de acusar a una sociedad cruel que no tiene en cuenta la identidad individualizada, sino que masifica a la mujer por el mero hecho de ser mujer. Todas las demás escritoras también habían delatado la soledad de la mujer, la forzosa incapacitación para comunicarse; pero la denuncia directa y macabra de Spark parece ser la más alarmante.

Y es que el tema de la soledad no es una novedad de Spark en *The Driver's Seat*. Siete años antes de escribir la novela, Spark ya había declarado en el *Daily Express*: “demasiadas personas sufren de aburrimiento y soledad... he conocido abundante soledad. Es

algo de lo que he escrito y que considero como el mayor problema de nuestra sociedad” (1963: 17). La soledad es un tema que Spark trata desde una perspectiva aparentemente existencialista en todas sus novelas: Caroline, en *The Comforters*, se siente sola para enfrentarse a las voces que nadie más que ella escucha; los habitantes de Robinson son como islas desiertas incapaces de comunicarse; el mayor de los males de los ancianos de *Memento Mori* es la soledad ante al muerte; el egoísmo de los solterones de *The Bachelors* les hace incapaces de compartir su vida con nadie, etc. Pero sobre todo, es a partir de *The Public Image*, cuando la sociedad moderna se convierte en la imagen misma del egoísmo e indiferencia hacia los demás: y es esta decadencia social la causa de la soledad emocional de Lise, y por tanto, también la causante de su suicidio.

Éstas son las respuestas que la literatura femenina en general, y que Muriel Spark en particular, ofrecen al enigma de la causa del suicidio. Pero aún nos queda por atender el gran misterio sparkiano: libertad humana frente a destino. ¿Hasta qué punto la esquizofrenia priva a las heroínas de libertad y las determina hacia la muerte? Para resolverlo tendremos que observar el comportamiento

esquizofrénico de las suicidas, la percepción incompleta que ellas tienen de sí mismas, las características de sus relaciones personales y, las teorías filosóficas y tendencias psicoanalíticas que empapan la sociedad que las lleva al suicidio.

7.2. La esquizofrenia de las suicidas

Los que sostienen una idea incondicional de la libertad, confundiéndola con la omnipotencia, y profesan que –puesto que tiene sentido hablar de un querer libre– todo querer ha de ser libre, no se toman en serio la libertad: añoran la ilusoria plenitud de poderes de la primera infancia y pervierten la afirmación reflexiva de la libertad en profesión de fe cósmica del niño mimado.

FERNANDO SAVATER (1995: 299)

Nos proponemos investigar el comportamiento esquizofrénico de Lise y los demás casos suicidas pues, como verificaremos, las heroínas encarnan la fragmentación inquisidora de la sociedad. Esto es, nos enfrentamos a casos de carencia de identidad, donde la imagen externa es cuidadosamente detallada como un falso sustituto a esa carencia de identidad interior. Otras veces, como en el caso de Lise, son fingimientos, fantasías e

invenciones las que emulan vidas satisfechas a través de la comunicación interpersonal.

Elaine Showalter nos explica que si a finales del siglo XIX la histeria era la típica enfermedad de la mujer, desde el periodo de postguerra⁶, en la literatura y arte moderno, la esquizofrenia representa la enajenación y fragmentación de la época (1995: 19-20). Compara Showalter diversas biografías y escritos autobiográficos de mujeres esquizofrénicas y concluye:

Sintiendo que no tenían ninguna identidad segura, las mujeres se preocupaban de las apariencias externas como medio para confirmar su existencia. Así, continuamente miraban sus rostros en el espejo, pero por pura desesperación, en lugar de hacerlo por narcisismo (1995: 212).

Así mismo, Lise cuida afanosamente su apariencia: utiliza vestidos de colores chillones, y compra una novela sólo por el hecho de que la portada tiene vivos colores tan llamativos como sus ropas. A todas luces, necesita llamar la atención desesperadamente, tanto, que la narradora nos la describe con la apariencia de “street-prostitute class” (DS, 51), imagen que la protagonista proyecta inconscientemente porque encubre un aspecto reprimido de su personalidad. Es significativo que, también para acaparar la

atención, Lise inventa distintas identidades sobre su persona: en la cola de embarque quiere dar la imagen de una mujer madura con amplia experiencia en viajes; en cambio, la apariencia que finge delante de la señora de la tienda libre de impuestos es la de una chica alegre, que necesita viajar para tomarse un descanso. Compra regalos para parientes y amigos que no tiene, con el objeto de dar otra imagen a la policía y desencadenar una labor detectivesca que, por fin, se centre en ella y la trate como un ser individual.

Showalter, en su análisis diacrónico de la locura femenina, recoge los estudios de R. D. Laing. El psiquiatra, en *The Divided Self*, usa técnicas de la literatura y crítica modernista para definir una nueva teoría sobre esquizofrenia. Laing advierte las similitudes entre los comportamientos que los doctores diagnosticaban como patológicos y los dilemas de enajenación expresados en los escritos existencialistas y modernistas. De hecho, mezcla sus observaciones psiquiátricas con citas de Blake, Sartre, Kafka, etc. Según Laing, la psicosis es la intensificación de las divisiones del yo que reflejan la compartimentación y fragmentación de la sociedad moderna. La persona psicótica experimenta una aguda división entre su cuerpo y su mente: el verdadero yo interior es relegado a una mente

incorpórea desde donde observa independientemente el comportamiento del falso yo, localizado en un cuerpo mecanizado y falto de sentimientos. Incluso las bienintencionadas acciones de los otros parecen ser amenazantes y devastadoras para el yo-incorpóreo, que protege su arriesgada autonomía separándose de las relaciones con los otros (1995: 226-8).

Este diagnóstico podría ser sucesivamente aplicado a las distintas protagonistas suicidas de la tradición de la novela femenina que mencionábamos en la sección anterior. Gilbert y Gubar señalan esta división de “yoes” en Catherine de *Wuthering Heights*: al aceptar Catherine la mano de Edgar Linton, deja marchar su verdadero yo, lo que supone el principio de su declive físico y la premonición de su fin mortal. Gilbert y Gubar entienden que hasta en la melodramática muerte de Catherine, se observa una grotesca puesta en escena de la fragmentación emocional de Catherine entre una gentil dama victoriana –su yo exterior– y su espíritu fiero –su yo interior (1984: 278-284).

Igualmente, la protagonista de *Clarissa* muestra esta fragmentación: su verdadero yo es inocente, pero una vez que ha sido deshonrada, su yo exterior está marcado por una supuesta

pérdida de virtud de cara a su sociedad. Esto es, su imagen exterior le impide llevar la vida inocente y autónoma que su yo interno requiere.

En cuanto a la protagonista de *The Yellow Wallpaper*, declara que incluso cuando está sola y tiene tiempo para escribir no lo hace porque le falta la fuerza. Y es que su yo literario tiene que enfrentarse a la imagen valorada por su marido de mujer dócil y obediente. El cansancio de su yo interior se debe a que lucha contra todas las teorías psiquiátricas, contra la negación de su expresión, y en último término, contra la destrucción que le impone la sociedad patriarcal.

Por otra parte, desde el inicio de *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf recoge reflexiones de la protagonista donde se observa una clara escisión entre la imagen proyectada y la personalidad interior: “she felt very young; at the same time unspeakable aged” (1992: 8). La heroína recapacita sobre su vida y lamenta haberse reducido a su imagen externa: “this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway” (1992: 11). El yo externo de Mrs. Dalloway es la perfecta dama de sociedad, con cientos de amigos y casada con un elegante político. Su yo oculto, sin

embargo, está aislado, enamorado de Peter, y considera la vida como “intolerable”. Ella, en el desconocimiento de su yo interior, achaca su infelicidad a que nunca ha sido del todo valorada, cuando en realidad desconocía qué capacidades personales le hubieran llevado a un pleno autorreconocimiento: “She was never wholly admirable. She has wanted success [...] odd, incredible; she had never been so happy. Nothing could be slow enough; nothing last too long” (1992: 203). Sin embargo, no es la supuesta fracasada imagen exterior, sino una vida limitada a la superficialidad lo que le presenta la conquista del suicidio como lo único relevante. Así se explica que Clarissa se identifique con la voluntad suicida de Septimus, pues su yo interior se ve plenamente reflejado en la decisión del soldado:

A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he preserved. Death was defiance (1992: 202).

Finalmente, esta dualidad del yo se observa de igual modo en *Wide Sargasso Sea*. A pesar de que no hay influencia directa de Laing en Rhys, –pues Rhys escribió mucho antes de que Laing lo hiciera– la teoría de Laing de la dinámica de la esquizofrenia

también produce un provechoso marco para la exposición del caso de Antoinette. La heroína se encuentra determinadamente fragmentada entre la imagen impuesta por su marido –una dama inglesa a quien su marido llama “Bertha”–, y su verdadero yo –una mujer de complejidad emocional, intuitiva y subjetiva, pero manejada como una “marionette” por su marido. Antoinette en su sueño final, consigue librarse de estas dos divisiones del yo, aniquilando el yo falso y manipulado. Su imagen como “fantasma”, inventada por su marido y reflejada en el espejo, adquiere el color rojo durante el incendio, color que le transporta a su anterior yo, el yo verdadero de su niñez (1979: 173-4).

Este tipo de explicación sobre la esquizofrenia de la víctima responde a las aportaciones de Laing que, según hemos mencionado, está influido por la literatura modernista y existencialista, y por supuesto, este mismo tipo de razonamiento también da razón del comportamiento de Lise, pues aunque hasta ahora sólo nos hemos centrado en la influencia junguiana de Spark, la novelista bebe igualmente de fuentes sartrianas y modernistas⁷. Así, Lise sólo conoce de sí misma el falso yo externo, que mecaniza acciones en su oficina y carece de sentimientos. Esta imagen

exterior que ella interioriza es la que su yo incorpóreo se niega a aceptar, y puesto que lamentablemente, su yo interior no tiene consciencia de existencia, Lise decide matar la única parte de sí que conoce, la impuesta, la menospreciada y masificada.

Si por otro lado, analizamos las relaciones personales de Lise, observaremos que, ya antes de salir de viaje, el apoyo afectivo o moral que Lise recibe en su vida es inexistente; y durante el viaje, las personas que se cruzan en su camino corroboran su inminente decisión de suicidarse. La protagonista se nos presenta como el estereotipo de oficinista profesionalmente anulada. La conversación con su jefe es una clara crítica feminista al poder machista en una sociedad laboral que anula la individualidad de la mujer:

‘You’ve got your packing to do, Lise. Go home pack and rest.’ She had resisted. ‘I don’t need a rest. I’ve got all this work to finish. Look –all this.’ The superior, a fat small man, looked at her with frightened eyeglasses. Lise smiled and bent her head over her desk. ‘It can wait till you get back,’ said the man, and when she looked up at him he showed courage and defiance in his rimless spectacles. Then she had begun to laugh hysterically. She finished laughing and started to cry all in a flood (DS, 9-10).

Desde el día anterior a su viaje, no tenemos noticia de que Lise se despidiera de ningún pariente, vecino, amigo... sólo llama

por teléfono a Margot para detallarle dónde le deja las llaves del coche. La conversación telefónica inicialmente parece normal:

‘Have a good holiday. Have a good time. Send me a card.’

‘Yes, of course, Margot.’

‘Of course,’ Lise says when she has replaced the receiver (DS, 16).

Sin embargo, la repetición final de Lise, es totalmente irónica, pues es evidente que no piensa enviarle ninguna postal.

A lo largo del libro Lise nos descubre otros datos de sus relaciones familiares, pero el lector intuye que todos son inventados. Lise se inventa una nueva vida, al igual que se inventa una nueva imagen. Y si su vestido de colores chillones nos indica un aspecto de su personalidad escondido en el estereotipo impuesto por la sociedad, sus imaginaciones nos pueden revelar quizás la vida que Lise hubiera deseado llevar, o quizás un punto ficticio que le hubiera permitido empezar una nueva vida. Así, cuando le cuenta su vida pasada al encargado del garaje, el lector intuye que Lise se cree su propia invención:

‘I’m a widow,’ says Lise, ‘and an intellectual. I come from a family of intellectuals. My late husband was an intellectual. We had no children. He was killed in a motor accident. He was a bad driver, anyway. He was a

hypochondriac, which means that he imagined that he had every illness under the sun' (DS, 77).

Más tarde, en el lavabo del hotel pone nombres a los regalos que ha comprado: "Papa", "Olga", pero el lector nuevamente sabe que Lise sigue creando una vida, aquella que no le hubiera llevado al suicidio. Todos estos datos que Lise nos ofrece son indudablemente producto de su imaginación, pues nadie la acompaña ni despide en el aeropuerto, nadie parece sentir afecto por ella, y busca llenar ese vacío llamando la atención desesperadamente: buscando en la cola de embarque por si hubiera alguien conocido para poderlo saludar, fingiendo voz de niña pequeña, y dedicando al dependiente un discurso tan largo, que tiene que interrumpirle porque está reteniendo a los demás pasajeros...

En cualquier caso, es evidente que una vez planeado el viaje, Lise ya ha matado su imagen pasada, impuesta e interiorizada, y por eso, le molesta tanto que le pregunten su nacionalidad. No se la revela ni a la doncella del hotel ni al vendedor de los grandes almacenes. En el primer caso, sigue examinando su maleta como si no hubiera oído la pregunta; en el segundo, contesta que tiene prisa. Se niega a ser etiquetada, ni siquiera en su nacionalidad, ya que

ansía suprimir la imagen tipificada de su yo exterior. Sin embargo, responde amistosamente a todas las preguntas que le hacen la cajera y la amable señora de la tienda libre de impuestos, porque se refieren a su futuro, sus vacaciones, su nueva imagen ficticia pero feliz. Cuando la amable señora de la tienda le pide ayuda a Lise para encontrar libros, el lector se pregunta si ésta podría ser la persona dispuesta a ayudarla. Sin embargo, la protagonista ya está decidida a llevar a cabo su suicidio; su muerte es el único móvil de su vida, y por eso, en cuanto se anuncia la puerta de embarque, se dirige inmediatamente al avión sin despedirse si quiera de su nueva y agradable “amiga”.

En su hotel, Lise conoce a otra anciana igualmente grata; Mrs Fiedke, con la que se va de compras y a comer. No obstante, esta señora no es tampoco la que Lise necesita. Al contrario, la anciana es la primera que requiere de cuidados, pues se desorienta fácilmente y se ve desbordada por los avances de la nueva generación. Así que Lise sólo acepta su compañía en tanto en cuanto la señora le ayuda a buscar a su asesino: de hecho, la abandona cruelmente en el lavabo cuando la anciana pierde la

consciencia, y una vez que la manifestación de estudiantes las separa, Lise no vuelve a pensar en ella.

En cuanto a los personajes masculinos que Lise encuentra en su viaje hacia la muerte, la valoran únicamente por su sexualidad. En primer lugar, el propietario del garaje interpreta la forma de vestir de Lise y sus preguntas sobre su matrimonio como una propuesta sexual. Pero Lise aclara: “I don’t want sex with you. I’m not interested in sex” (DS, 80). A pesar de ello, Carlo, intenta llevar a cabo una violación que Lise impide escapándose en el coche de su agresor.

También Bill, su compañero en el avión, ve únicamente en Lise el placer sexual que ésta le pueda proporcionar: “I haven’t had my daily orgasm. It’s an essential part of this particular variation of the diet, didn’t I tell you? Many macrobiotic variations have it as an essential part” Pero Lise vuelve a repetir: “Sex is no use to me, I assure you” (DS, 94). Está claro que para Lise, las relaciones sexuales no son una forma de comunicación. Ante la primera propuesta sexual de Bill, Lise le explica que su verdadero problema es que se siente sola (DS, 93), y después de la segunda propuesta, Lise insiste en que los asuntos sexuales le ponen triste (DS, 96). Así

mismo, en las conversaciones con el maníaco sexual, Lise reconoce que tiene miedo a la frustración que siente después de sus relaciones, “only afterwards” (DS, 103); pero puesto que esta vez estará muerta y no podrá sentir la angustiada soledad, no le importa ofrecer su cuerpo al maníaco.

La ausencia de comunicación en las relaciones sexuales es otro fenómeno que Barbara Hill observa en las novelas de Bronte, Woolf y Lessing. En una sociedad que no permite que las heroínas desarrollen su yo interno, sino que son cosificadas como escaparates sexuales del hombre, las mujeres corren el peligro de interiorizar esa imagen externa como el único referente de su identidad. Es una imagen que evidentemente no las satisface, les produce un vacío interior y, por más que buscan salir del rol establecido, no encuentran ni modelos, ni ayuda, sólo el agotamiento de luchar contracorriente, dividiéndose aún más en su batalla personal por alcanzar una identidad que les otorgue sentido social y vital (1980: 70).

Si Caroline en *The Comforters* se libraba de su imagen exterior gracias a su creencia en lo numinoso, Lise no tiene ninguna esperanza, ni nadie que le ayude, está en manos de una sociedad de

carácter existencialista que no permite la comunicación, ni le capacita para desontologizar las implicaciones socioculturales de los arquetipos femenino y masculino –*anima/animus*–. Su suicidio, como demostraremos a continuación, es el fracaso destructor de cualquier esperanzadora redefinición de arquetipos.

Según Jung, la individuación es el constante proceso deconstructivo en el que el inconsciente da forma y limita al *ego*, es decir, el *ego* es redefinido continuamente por el inconsciente (1994: 535). Creemos que Spark asume esta teoría a la hora de diseñar la personalidad de sus heroínas. Vimos en *The Comforters*, que Caroline aceptaba que su identidad era “discontinua en miles de transformaciones imprevisibles”⁸. Así mismo, Barbara Vaughan llega a esta misma conclusión en *The Mandelbaum Gate*, en un viaje iniciático que simboliza la búsqueda de su identidad:

Barbara knew then that the essential part of herself remained unspoken, uncategorized and unallocated [...] By long habit of her life, and by temperament, she held as a vital principle that the human mind was bound in duty to continuous acts of definition (MG, 28).

Sin embargo, en el viaje de *The Driver's Seat*, Lise en vez de redefinir su personalidad, adopta falsas actitudes que no constituyen

delimitaciones inconscientes al *ego*, sino más bien, experimentos inconscientes. Esto es, ensaya distintas posibilidades o *egos*, que no perfilan el desarrollo de su propia individualidad.

El motivo que justifica la creación de distintas personalidades es el deseo inconsciente de evitar la extinción del *ego* o el suicidio. Este proceso psíquico que detallaremos a continuación, también lo encontramos en las novelas de su contemporánea Doris Lessing⁹. Martha Quest en *The Four-Gated City*, mantenía su segunda personalidad de “Matty” “como un acto de supervivencia”, y sus extrañas personalidades le hacían sentir “un vacío interior sin límites” (1969: 5-17), de igual modo, Lise construye sus personalidades como un mecanismo de defensa, ante la desazón y el vacío interno que le produce la imagen que la sociedad le ha hecho interiorizar. En realidad, esa imagen de oficinista solterona no se corresponde con el verdadero *ego* de Lise, pero ella, sin advertirlo, nunca se ha preocupado por averiguar quién es, qué quiere, o cómo pretende dar sentido a su vida futura.

Por otro lado, el concepto de individuación junguiano es de naturaleza teleológica, pues el *ego* está destinado a descubrir y subordinarse a las estructuras del arquetipo del “yo” más

importante. Este arquetipo designa la totalidad de los procesos psíquicos conscientes e inconscientes –en su mayoría inconscientes y dominan al *ego*–, de modo que expresa la unidad de la persona como un todo único. Es decir, en cierto modo, Jung está abogando por la unidad de la individuación, pues cree que sus múltiples redefiniciones no la conducen a la disolución de la identidad, sino todo lo contrario, marcan una trayectoria única, una singularidad irrepetible (1994: 536).

Del mismo modo, creemos que Spark defiende la unicidad de la persona a pesar de su evolución irregular. De hecho, en *The Bachelors*, ridiculiza los estudios del sociólogo sobre la tercera edad, pues pretende establecer estadísticas universales sin tener en cuenta la individualización particular de la persona. Y también en *The Driver's Seat*, observamos el sufrimiento de Lise al no saberse poseedora de una única personalidad. Puesto que ha interiorizado la imagen exterior y cosificada de sí misma, es una más entre las miles de las secretarías del norte de Europa, no es nadie en particular. Las falsas personalidades que ha adoptado en sustitución de la verdadera evolución del *ego*, tampoco han colmado esa necesidad de encontrar lo que Jung llamaría “la estructura de su yo”. Lo único

que Lise siente es, al igual que Martha Quest, vacío interior, y con su suicidio busca liberarse de esa acongojante sensación, anhela “the lack of an absence, that’s what it is” (DS, 71).

Si como afirma Susan Stanford Friedman, el escenario contribuye a la formación de identidad (1996: 19)¹⁰, nuestra escritora diseñó conscientemente una atmósfera decididamente impersonal. Ya hemos advertido que Lise viaja desde un indefinido norte hacia un ilocalizado sur, no parece tener raíces de definición personal y, de los cuatro idiomas que habla, tampoco ninguno parece su lengua materna. Si Lise carece de punto de partida en su identidad, con razón no ha rastreado ninguna redefinición en su personalidad; entonces, ¿desde dónde o hacia dónde iba a evolucionar?. Si su personalidad es “la ausencia”, su evolución es necesariamente nula y sin límites, ya que el vacío no tiene límites, al igual que el indefinido número de personalidades falsas que Lise puede adoptar.

También Rodney Stenning Edgecombe asevera que el tema central de *The Driver’s Seat* es “la extinción de la identidad en una vocación hacia la muerte” (1988: 149). Sin embargo, pensamos que Lise no ha inventado dicha extinción, sino que ha sido creada por la

sociedad para dominar las vidas femeninas. Lise solamente lleva su anonimato vocacional a sus últimas consecuencias, en una cadena tan lógica y racional como la misma sociedad que la ha despersonalizado. Lise es otra heroína sin solución de continuidad en la literatura femenina, así, esta vez, el tópico tema sparkiano de libertad humana frente a destino cobra especial dramatismo: ausencia total de libertad frente a un destino asesino.

El suicidio es la única salida y la muerte es inevitable para Lise; en cierto modo, nos estamos enfrentando a otro tema tradicional de Spark: el problema del dolor o el problema del mal. El suicidio, como la locura, para Spark es una expresión más del problema del mal ineludible en el mundo, de ese puzzle incomprendible para el ser humano¹¹. No obstante, el sufrimiento inevitable de Lise no exime a la sociedad de su responsabilidad. Precisamente, este libro es una de las críticas más punzantes de Spark contra una sociedad pragmática que no fomenta los valores propiamente femeninos, sino que los disuelve en el desprecio del anonimato.

Por otra parte, y como señala Elaine Showalter en *The Female Malady*, la lectura feminista del suicidio no es siempre la de

un fracaso. Al contrario, para la escuela francesa es un triunfo: “celebran a las «histéricas admirables» de finales del siglo diecinueve” (1995: 5). También para Elisabeth Bronfen, el suicidio es una victoria en tanto que significa un acto de poder y control. En *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, explica que la mujer suicida se autoconstruye porque realiza el único acto en el que ella es a la vez sujeto y objeto de la acción (1994: 270). En efecto, la mayoría de la crítica literaria psicoanalítica considera que el suicidio es el único acto de la mujer en el que toma control de su propio destino, y constituye una amenaza para el hombre invirtiendo el orden de poder de géneros, pues el hombre pasa a ser esclavo de la mujer (Žižek, 1994: 124-5).

Sin embargo, no creemos que ésta sea la opinión de Muriel Spark sobre el suicidio de Lise. Para empezar, el suicidio de la protagonista no está enfocado como un acto libre en el que por fin la heroína toma el control de su destino, sino como una derrota de la libertad humana, en la que la sociedad deshumanizadora se convierte en una asesina. Es cierto que Lise prepara su asesinato dejando pistas falsas, equivocando a la policía y consiguiendo el protagonismo que jamás había obtenido en su vida, pero no

consideramos que este comportamiento sea tanto la victoria de su venganza, como una derrota en la desesperación¹². También Elaine Showalter se niega a considerar el suicidio como un triunfo:

Such claims, however, come dangerously close to romanticizing and endorsing madness as a desirable form of rebellion rather than seeing it as the desperate communication of the powerless [...] A serious historical study of the female malady should not romanticize madness as one of women's wrongs any more than it should accept an essentialist equation between femininity and insanity (1995: 5).

En este sentido, juzgamos que el título de la novela es irónico: sólo en una ocasión Lise llega a sentarse en *el asiento del conductor*, y precisamente no lo hace libremente, sino movida por el miedo, para escapar de su violador; pues ni era su coche, ni ella tenía intención de conducirlo cuando accedió a que la llevaran. De igual modo, aunque parezca que Lise toma el control de su vida cuando planea su suicidio, solamente escapa aterradamente de una angustia insoportable.

Todo apunta a que Spark, mediante el suicidio de Lise, lleva a cabo un sondeo de sus inclinaciones y temores más ocultos, o como dirían Gilbert y Gubar, explora su *alter ego* (1984: 77). De hecho, nada más publicarlo, Spark confiesa que tuvo que terminarlo

en el hospital porque quedó aterrada por su propio “estudio sobre la autodestrucción” (Gillham, 1970a: 411). Y años más tarde, cuando su propia pesadilla parece superada, Spark reconoce que prefiere mantener una actitud pesimista y no esperar mucho de la vida, porque “la gente que tiene esperanza a menudo está triste” (Glendinning, 1979: 47). Por este motivo, aseveramos que la novelista reproduce a través de Lise, su propio terror a sentirse manipulada por un mundo deshumanizado. Es muy probable que la misma novelista sea consciente de su proyección, pues cuando en un círculo de preguntas se le interrogó por la existencia de tanto personaje excéntrico, amoral, o patológico, explicó: “el arte debe ser más amplio que la vida real, y todos tenemos algo de locura, todos tenemos algo de excentricidad, todos estamos inclinados a un comportamiento salvaje, por esta razón, exagero la condición de mis personajes”¹³.

Queda claro entonces, que para Spark, el suicidio de Lise no es ni una forma de independencia ni un motivo de celebración, sino la única salida a una sociedad que impide que la mujer tome el control de su propia vida o se siente en “el asiento del conductor”. Más que una victoria, es una tormentosa investigación de las fatales

consecuencias que se derivan de la forzosa incapacitación para alcanzar una identidad individualizada que evolucione y se desarrolle libremente. En vez de un acto de venganza fatalista y desesperanzado contra el hombre, es una crítica perturbadora y escandalizante contra la sociedad que ignora los valores propiamente femeninos, y cosifica a la mujer en función de su producción. A continuación verificaremos que las protagonistas de Spark que son conscientes de su individualización y de su capacidad de libre desarrollo personal, adquieren la autoestima y confianza en sí mismas que las capacita para tomar el control de sus vidas, prescindir de su imagen social y llevar a cabo una sutil venganza si fuera necesario.

Notas

¹ Por ejemplo, Frederick Christopher en *The Public Image*, Lady Bernice en *Loitering with Intent*, Wanda Podolak en *A Far Cry from Kensington*, y Jeanne o “la chica de las hamburguesas” en *Reality and Dreams*.

² Lise sufre “la falta de una ausencia” (DS, 71), es decir, la necesidad de liberarse de ese vacío interior, o la urgencia por eliminar de su vida la carencia de identidad individual. Además, esta expresión se podría entender como el vacío de no añorar nada ni a nadie, la privación de recuerdos de amor o cariño.

³ Recuérdese que en la época darwiniana (1870-1920), la neurastenia era considerada una enfermedad epidémica propia de la mujer, cuya única terapia era el confinamiento y aislamiento total. Frente a este tratamiento evidentemente irreversible, que trastornaba totalmente a la mujer, Showalter sugería la psicoterapia de Phyllis Chesler: un intento por comunicarse con la mujer y comprender su entorno social. Cf. pag. 161-163 y 168.

⁴ En realidad, los solipsismos que detallamos en el capítulo dedicado a *The Comforters*, o el propio tema de la soledad que cala todas sus novelas, responde a la actitud existencialista de Spark. A pesar de que Lodge juzga que Spark con sus novelas trata de defenderse de la filosofía sartriana (1970: 237), en casi todas sus novelas, principalmente en *The Driver's Seat*, la sociedad es descrita en términos sartrianos. En *El ser y la nada*, Jean Paul Sartre explica que el hombre sólo tiene dos posibilidades, o bien ser un objeto para otro hombre (la opción de Lise), o bien objetivar a los demás con una actitud sádica (la opción de los hombres que Lise encuentra en su viaje). En cualquiera de los casos, la comunicación humana es inviable y la ley de Sartre –“el infierno son los demás”– marca la pauta en el entorno de Lise (1989: 384-436).

⁵ La única vez que Lise declara que se encuentra sola, no lo hace a modo de lamento, sino de explicación, en una conversación que precisamente, confirma la imposibilidad de la comunicación humana: “ ‘Don’t you feel hungry?’ he says. ‘No, I feel lonely’”(DS; 93).

⁶ Nos referimos a la posguerra de la primera guerra mundial, el periodo que Showalter denomina como “modernista” (1920-80), en el que la psiquiatría tradicional secunda los estudios de Eugen Bleuler sobre la esquizofrenia, con tratamientos tortuosos e irreversibles para la mujer, y que provocan el surgimiento de la “antipsiquiatría” de Laing.

⁷ En el primer capítulo hicimos referencia a las obras de la época modernista que nutren su formación como escritora, como por ejemplo, *Frankenstein* de Mary Shelley. En esta apreciación tomamos como modernismo al “movimiento que comienza a brotar a finales del siglo diecinueve, perdura durante la primera guerra mundial, y marca su influencia hasta después de la segunda guerra mundial, a finales de los años cuarenta, cuando el postmodernismo intenta tomar el control”. Cf. <http://thecriticalpoet.tripod.com/modernism.htm>. Pero Spark principalmente se empapa de la poesía del modernismo, (T. S. Eliot, Ezra Pound, W.B. Yeats, John Crowe Ransom...), en el periodo de su vida que trabajaba como editora de la *Poetry Review*. Consideramos que Spark traslada la experimentación formal de los poetas modernistas a sus novelas y, sobre todo, la experimentación con el discurso de la consciencia, pues a pesar de la sucinta perfilación de los personajes, la novelista siempre es introspectiva con sus protagonistas y con la propia narradora. Cf. <http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Terms/modernism.html>.

⁸ Cf. pag. 226-227.

⁹ Recuérdense la proximidad entre las dos novelistas: ambas son autodidactas que experimentaron el racismo de la cultura colonial africana durante la segunda guerra mundial, y sus heroínas encarnan la evolución del discurso mental de sus creadoras.

¹⁰ Friedman también afirma que los cambios de escenario provocan el desarrollo de distintos aspectos de la identidad, sin embargo en Lise, y dado que hemos aceptado su identidad como “la ausencia”, el viaje sólo es una ocasión para el despliegue de sus falsas personalidades ajenas a su *ego*.

¹¹ Ésta es la conclusión a la que llega Harvey en *The Only Problem*. Harvey se da cuenta de que al igual que Job, ha estado demandando una explicación que nunca conseguirá, porque no hay ninguna respuesta en la tierra para el problema del mal; el puzzle de esta vida sólo es comprensible después de la muerte (OP, 68). Sobre la vida como un puzzle cf. pag. 11, 61-63, 68, y 225. En el próximo capítulo veremos aún más conexiones entre los dos temas sparkianos: la libertad frente a destino y el problema del mal.

¹² Como veremos en el próximo capítulo, las posteriores protagonistas de Spark buscan la efectividad a la hora de vengarse. De ahí que Elsa Hazlett hace pagar muy caro a su marido el hecho de que la haya internado en un manicomio sin su consentimiento, ejerciendo sobre él la misma seguridad ostracista que anteriormente había impuesto sobre ella. En cambio, Lise no es capaz de separarse de la imagen impuesta desde el exterior para llevar a cabo una venganza; mediante el suicidio sólo pretende eliminar la sensación de vacío en su interior.

¹³ Mi transcripción de una grabación del encuentro con Muriel Spark, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en Septiembre del 1999. La pregunta fue realizada por la Dra. Isabel Durán Giménez-Rico.

CAPÍTULO 8:

THE HOTHOUSE BY THE EAST RIVER:

EL SUEÑO DE LA INVERSIÓN DE PODER

Dreams have also foreshadowed plot development, provided sources of mystery, contributed to an atmosphere of doom or confusion, and suggested the existence of some other reality.

RONALD R. THOMAS (1990: 4)

Si en *The Driver's Seat* la ambigüedad era expresamente requerida, en *The Hothouse by the East River*, la indeterminación sparkiana alcanza sus cotas más altas, ya que la trama nos traslada a un mundo soñado que, con sus falsas apariencias de realidad, cuestiona la fiabilidad de la percepción cotidiana o de la interpretación literaria. Y es que el lector no descubre hasta bien avanzado el libro, que los protagonistas, Paul y Elsa Hazlett, fallecieron en un bombardeo londinense de 1944, de tal modo que Nueva York no es más que el purgatorio soñado por Paul, quien después de fallecer, “despierta” a sus amigos difuntos y crea nuevos personajes: sus hijos Pierre y Katerina.

En la vida real, Paul y Elsa no llegaron a casarse ni a tener descendencia; eran amantes que trabajaban para el Servicio de Inteligencia, interrogando a prisioneros enemigos o inventando propaganda destructiva para el enemigo. Por los recuerdos de él durante su pesadilla, sabemos que era extremadamente celoso de la vida amorosa de su novia, y que los añorados años de la guerra resultaban un paraíso comparado con su nuevo purgatorio en Nueva York, en donde su esposa ya no es lo que era, pues se ha hecho independiente emocional y económicamente.

Elsa Hazlett se ha convertido en una atractiva y excéntrica mujer que tiene “comunicaciones espirituales” (HER, 60), y cuya sombra no se rige por las propiedades físicas de la luz, sino que, como su dueña, es también autónoma. Al contrario que en la vida real, ella es ahora la que trae el dinero a casa y gasta su fortuna en un ridículo psicoanalista, en los caprichos de la vida licenciosa de los hijos, o en viajes que desafían la voluntad dominante de Paul. Por el contrario, éste se nos muestra inconscientemente inseguro, esclavizado por el miedo de perderla, temeroso de la posible venganza del prisionero Helmut Kiel, angustiado ante las futuras publicaciones del psicoanalista y sometido al chantaje de su hijo. Es

decir, desarrolla una actitud paranoica que como veremos, su esposa sabe explotar en beneficio propio.

Se suceden acontecimientos que no configuran un clímax en sí mismos, sino que es el lector quien, al adentrarse paulatinamente en el purgatorio soñado, reconoce la condición angustiosa de los sufridores. Elsa descubre a Helmut Kiel, el prisionero que los traicionó, camuflado como el dueño de una zapatería. Para estar segura de que no es otra persona, organiza una aventura amorosa con él en Suiza. Una vez más, Paul soporta enloquecidamente las decisiones de ésta por el miedo a perderla. A su regreso, acuden a la representación de *Peter Pan*, y aunque está producida por su hijo Pierre, Elsa levanta un tumulto entre el público arrojando tomates a los actores. Entonces, se sucede una surrealista huida nocturna en la que la pareja intenta evitar a los viejos amigos de guerra, escondiéndose en bares, clubes nocturnos y discotecas, hasta que al llegar a su infernal apartamento, descubren que ha sido demolido por una bomba. Así, no les queda otra salida que acudir al coche de sus compañeros, donde la mayoría ya están dormidos: una escena que nos sugiere el cierre de la pesadilla.

Elsa es quien otorga la unidad a esta serie de acontecimientos deslavazados, pues, como demostraremos a continuación, los aprovecha para vengarse de su marido, cambiando los roles psicológicos que hasta entonces habían soportado. Es una venganza altamente cómica y amarga a la vez, que destapa los sufrimientos de la mujer en la sociedad neoyorquina, en la que el matrimonio es una mera supeditación a la superioridad masculina, y el psicoanálisis un arma arrojadiza que asegura el sometimiento de la esposa a su marido e hijos.

8.1. La figura masculina

Fear of female independence and competition and the movement of nineteenth-century medicine towards somaticism inclined doctors (who were mostly men) to concentrate even more closely on the supervision of female patients' bodies (and hence minds) and the regulation of all aspects of women's lives.

PATRICIA A. VERTINSKY (1994: 211)

Hasta ahora, al hablar de los representantes del mal, nos referíamos siempre a hombres o a mujeres masculinas con una necesidad desquiciante por dominar la realidad exterior, su futuro e incluso el comportamiento ajeno en beneficio propio. El conjunto de personajes que reflejan este estereotipo varía desde Robinson, que se esconde de la civilización porque no puede supeditarla, hasta Lister, el consciente manipulador maquiavélico en *Not to Disturb*.

No obstante, ésta no es la única figura masculina sparkiana. Hay otro modelo de hombre inseguro, cobarde y temeroso, que no sólo se aflige dramáticamente por la incapacidad de controlar el rumbo de su propia vida, sino que además es fácilmente manipulado por la mujer. Nos referimos, por ejemplo, a Jimmie en *Robinson*, un hombre excesivamente prudente y rutinario, dominado por su primo, chantajeado por Wells y protegido por una mujer con pistola. Apreciamos otros casos como Mr. Lowther, totalmente sometido a los deseos de Miss Brodie; Frederick Christopher en *The Public Image*, que se suicida para escapar del rumbo que Annabel ha impuesto en su carrera profesional; Ralph Radcliffe, absolutamente dependiente de su esposa en *The Takeover*; Curran, burlado y chantajeado en *Territorial Rights*; y

William Damian, astutamente mangoneado por Margaret Murchie en *Symposium*.

En *The Hothouse by the East River*, Paul es el hombre débil que adopta el rol tradicionalmente asumido por la mujer en mucha literatura femenina. Se siente amenazado por innumerables peligros, pero la dependencia psicológica que le supedita a ella es tal, que sufre la incomunicación entre ambos como la peor de las torturas. Así, lo mismo que otras víctimas de la literatura, constantemente se queja por no ser comprendido, y repite que se siente ignorado, insignificante, cosificado: “you don’t care what happens to me!” (HER, 16), “I’m only a little figure far beneath her and her thoughts” (HER; 19), “Why isn’t she anxious about me? I’m in danger” (HER, 29), “You’re like your mother, Pierre, during the war when we were on secret work. She was careless” (HER, 30), etc., sin advertir que sus lamentos refuerzan el propósito vengativo de Elsa.

Desde los años de vida real, su novia era consciente de la baja autoestima de Paul, pero es precisamente esta característica la que más enamora a Elsa. También la narradora reconoce la inseguridad masculina tras las afirmaciones de Paul, y así, cuando éste aclara

que no es en absoluto un hombre ambicioso, en seguida nos descubre el contenido latente que Paul evita afrontar: “he says this in self-condemnation; what he really means is that he is afraid he will not be successful in achieving any ambitions” (HER, 52). La pérdida de seguridad en sí mismo, es para Jung, el elemento que desencadena la neurosis, que es sentido como un fracaso humillante porque los sufridores no son enteramente inconscientes de su propia psicología (1987: 26). Ciertamente, Paul intuye que carece de valor para enfrentarse a su propia realidad, pero también se niega a ser totalmente consciente de su inseguridad y se resiste a admitir su tendencia paranoica camuflándola como el tradicional papel protector: “I can’t leave your mother” (HER, 61). Ni siquiera puede afrontar la verdad dicha por sus mismos hijos: “ ‘stop!, says Paul, ‘I won’t hear it’... ‘You must be crazy’ ” (HER, 63). Y es que, como afirma Jung, la existencia de obsesiones, miedos imaginarios y obsesivos explica hasta cierto punto “el miedo de los hombres a adquirir consciencia de sí mismos” (1987: 31).

Por si había alguna duda de la condición psicológica de Paul, a partir de su negativa para afrontar el problema, la autora refuerza las escenas que evidencian su paranoia: el protagonista desconfía

hasta de su propia hija (HER, 62), tiene miedo de Garven y de Kiel (HER; 63), ocupa las tardes pensando obsesivamente en sus problemas (HER, 70) y empieza a angustiarse compulsivamente por el futuro (HER, 78).

Como verificaremos más adelante, Elsa saca partido de las debilidades psicológicas de Paul, conduciéndole sagazmente a un estado patológico. Nos enfrentamos a un caso en el que cada uno asume el rol opuesto al denunciado por la literatura femenina tradicional. Y mediante esta inversión, Spark provoca una comicidad y sarcasmo que extreman la denuncia feminista, primordial desde el siglo XIX¹.

El resultado, por supuesto, es el mismo que el que sufren muchas víctimas creadas por la pluma de otras tantas escritoras: Paul advierte que carece del control de su vida, que ésta es dirigida por circunstancias y personas que desprecian sus deseos: “his heart’s panic begins to rotate; I’m on the wrong train, he silently screams, an express train going miles in the opposite direction from where I want to go, and I can’t get off” (HER, 86). Y como las mencionadas sufridoras de la literatura, Paul se niega a seguir viviendo, no puede suicidarse porque ya está muerto, pero rechaza

su existencia: “something has gone wrong, he is thinking. Life can’t be like this, I simply don’t accept it” (HER; 90). Se convierte en un inadaptado del mundo donde las mujeres están en el poder, “they have taken control, he thinks” (HER, 112), es decir, de acuerdo con nuestra definición de lo patológico en la introducción², es un ser perturbado para una sociedad que desprecia sus intereses. Así, con esta audaz transposición de papeles, Spark logra un escarnio rotundamente efectivo del fenómeno patológico.

Paul no es el único hombre malparado, también Garven, como representante del desacertado psicoanálisis norteamericano, es patéticamente ridiculizado. Se debe tener en cuenta que, dentro de la literatura femenina, el psicoanálisis, la psiquiatría o cualquiera de las teorías psicológicas, han sido a menudo denunciadas en tanto que son propuestas únicamente masculinas que no reconocen los intereses de la mujer. En este sentido, el psicoanálisis es considerado un aspecto más del machismo de la sociedad, de la arrogancia masculina. *The Hothouse by the East River* no es ni mucho menos la primera burla sparkiana contra machismo del psicoanálisis tradicional, ni será la última³, pero en este caso, se centra en la denuncia del encierro de mujeres en los manicomios.

Seguramente, el recuerdo primordial que impulsa la venganza de Elsa es el hecho de que Paul y Garven se pusieron de acuerdo para recluirla en un manicomio contra su voluntad. La demagogia que justifica esta crueldad nos es familiar: “we were only trying to help you”. A lo que lógicamente Elsa responde: “I’d love you not to help me. The point is, I can help myself, thank you [...] Help is a hindrance to me” (HER, 81). Y es que, al igual que el marido de la protagonista de *The Yellow Wallpaper*, Paul prefiere tenerla aprisionada en un manicomio a sufrir su autonomía, o a que tenga un pensamiento independiente. Necesita la seguridad y autoestima que le confieren el dominio de su esposa y diluye la responsabilidad de la barbarie del aprisionamiento detrás de un “nosotros”: un sistema de valores socialmente aceptado, en el que la fama del esposo queda siempre ensalzada como el héroe sufridor de la demencia de su mujer.

Entonces, es lógico que Elsa compare a su psicoanalista con un rascacielos, “stretching up and up, practically all glass and steel so that one can look out over everything, and one never bends” (HER, 85). Evidentemente, ella alude a la actitud fría, inhumana y arrogante que el psicoanalista mantiene ante la paciente,

extendiendo su venganza burlona a la práctica psicoanalítica que anuló las posibilidades de su desarrollo personal. Baste por el momento apuntar que la autora se mofa sarcásticamente de las explicaciones de Garven sobre la extraña sombra de Elsa:

‘You have externalized, Elsa.’

‘Externalized what?’ she says.

‘Your problem.’ Her Guidance Doctor looks at her with the anticipation of a fortune to be cultivated and reaped. ‘A rare if not unique occurrence –a case of externalization. Probable total’ (HER, 47).

Esta crítica de la novelista se agudiza al final del libro, cuando equipara la jerga del discurso psicoanalista a la de los mercaderes charlatanes que tratan de embaucar al cliente con su abrumador parloteo:

It’s only understandable that you should resist treatment. They all resist treatment, all of them. However, my new method, which is already producing first-class results –I can tell you I have clients lining up outside my office and my switchboard’s jammed– my new method does not involve personality of that subject and therefore the impetus to therapy resistance is obliterated. My new method is strictly biopsychological (HER, 130).

Y es que, aunque Spark acoge muchas teorías psicoanalíticas, advierte que la generalizada práctica neoyorquina de los años setenta únicamente consigue “analyse and dope the savageries of

existence” (HER; 75), esto es, una forma de aplastar a la identidad femenina y de anestesiar la consciencia masculina.

En *La interpretación de los sueños*, Freud considera los sueños como realizaciones de deseos insatisfechos con frecuencia deformados por la censura de la consciencia (1981: 422); sin embargo, si algún anhelo se cumple en esta pesadilla no es el del soñante, sino el de Elsa. Una vez más vemos que las teorías psicoanalíticas que encajan perfectamente al descifrar la obra sparkiana no son las freudianas sino las posteriores junguianas. Creemos que a pesar de la naturaleza surrealista del sueño, éste no requiere un proceso interpretativo freudiano que nos descubra el contenido latente, sino que la inseguridad masculina es un mensaje en sí mismo, porque como afirma Jung, “los sueños suministran todos los datos para saber cuál es la causa de la neurosis” (1987: 44). Además juzgamos que el argumento en donde el feliz recuerdo del pasado y la pesadilla presente se barajan inseparablemente, constituye lo que Jung denomina “una cadena de procesos inconscientes”, es decir, una sucesión de sueños que organizan una “continuidad” (1987: 59), con la que Spark invierte los valores del psicoanálisis tradicional. Esto es, de nuevo la supuesta paciente se

muestra cuerda al lector, mientras que el comportamiento masculino socialmente aceptado en el contexto de la novela, esconde una neurosis paranoica.

8.2. El feminismo de la escritora

El anhelo del artista se retrae hasta alcanzar en lo inconsciente la imagen primigenia propicia para compensar del modo más eficaz las carencias y la unilateralidad del espíritu de la época.

CARL G. JUNG (1999b: XVIII)

Vistos los anteriores estereotipos masculinos, podría parecer que Spark pertenece al movimiento feminista más radical que considera a la mujer esencialmente superior al hombre. Lejos de dicha afirmación, queremos recordar que nuestra escritora aclara que, a su parecer, el feminismo debería concentrarse en la reivindicación legislativa que regule la igualdad de empleo y salario, “pero castrar al hombre es una mala idea”. Para Spark, las diferencias no deben de ser tanto genéricas como cualitativas: “la

persona fuerte es la que tiene que llevar las maletas sin tener en cuenta diferencias de sexo”. “Yo soy una mujer independiente”, asegura en una entrevista (Glendinning, 1979: 48), probablemente, porque como sus protagonistas femeninas, la novelista sabe que la independencia es el logro básico en donde se sustenta la construcción de una sólida autoestima e identidad propia.

De hecho, como vimos en *The Comforters*, la evolución psicológica de Caroline le llevó a una seguridad en su capacidad de trabajo que no la supeditó a su relación con Laurence. Así mismo, Katia, la ex-mujer de Tom Richards en *Reality and Dreams*, “was much happier divorced with a well-paid job of her own” (RD; 10). Annabel Christopher en *The Public Image*, también supo amoldarse a las nuevas oportunidades laborales para crecer interiormente a pesar de la oposición de su esposo; y Elsa Hazlett no es la primera mujer archimillonaria de Spark cuyo dinero le facilita una incondicional independencia de su marido. Es más, a veces, la perversidad e ingenio malvado son rasgos de las mujeres sólidas de Spark. No es que pensemos que este tipo de comportamientos despiadados sean la sugerencia de la escritora para el comportamiento de la mujer contemporánea, sino que más bien

creemos que es una exploración de su lado oscuro, mediante el cual ratifica la posibilidad que tiene la mujer de ejercer un egoísmo cruel con frecuencia desempeñado por hombres. Además, como explicaremos en la siguiente sección, el sueño es un contexto frecuente para experimentar un desdoblamiento de la personalidad. Son circunstancias contemporáneas, inusuales en la tradición de la literatura femenina heredada, pero que Spark explora para sugerir modelos de feminidad inquebrantables.

Precisamente, la mencionada venganza cómica que lleva al hombre al antiguo lugar de la mujer sometida, es la táctica sparkiana para indagar la potencialidad femenina. Es una represalia sospechada por la narradora en los primeros capítulos y verificada por el lector en el transcurso del libro. Incluso, presumimos que no es una revancha perversa y malévolamente planeada por la protagonista, sino que ésta la ejerce con espontaneidad aprovechando las debilidades psicológicas de Paul, para explotar el contexto jocoso en su nueva vida. Y es que Spark no esconde ningún odio visceral contra el hombre, sino que con la ridiculización de lo masculino sólo pretende expresar la comicidad

de presupuestos tradicionales absurdos que minusvaloraban a la mujer.

Creemos que la extraña sombra de Elsa, “falling in the wrong unnatural direction” (HER, 36), es el símbolo de su independencia, y como tal, exaspera la inseguridad de Paul: a modo de oscuro espectro, con frecuencia desciende sobre el mismo Paul, o cruza las sombras de su marido e hijos “as if to cancel them with one sharp diagonal line” (HER, 37), como para demostrarnos que ni el matrimonio ni la maternidad le suponen una sofocante carga, sino que son indiferentes a su integridad psicológica. Igualmente, las miradas, carcajadas y gestos que Elsa parece dedicar a un ente invisible en la ladera Este del río, o las sonrisas que mantiene sin ninguna razón evidente, crispan los temores de Paul como si fueran una amenaza contra su libertad: “her laughter comes straight to his ear as if she commands the air he breathes” (HER, 36). Está claro que la dependencia de Elsa es un requisito para la autoestima de Paul; de hecho, él afirma que añora la personalidad de Elsa cuando ésta no tenía dinero: “in the old days, when she didn’t have so much she was more amenable to reason” (HER, 87).

Elsa no discute cuando éste le acusa de que su misteriosa sombra es “una discapacidad”, ni le contradice cuando considera sus comunicaciones sobrenaturales como un problema psicológico. Puesto que él no ha mostrado el mínimo interés por entender sus peculiaridades, ella le devuelve la misma indiferencia arrogante. Además, sabe que las inculpaciones de su esposo son únicamente agresivos mecanismos de defensa ante lo incomprensible, y no olvida que la encerró en un manicomio sin la certeza de una demencia. Así, ahora utilizará sus cobardías para devolverle ojo por ojo, y colocarle a él la etiqueta de “loco”.

Para empezar, Elsa trata las preocupaciones y temores de Paul con altanería, remitiéndole a su psicoanalista como si fueran ideas obsesivas: “ ‘talk to Garven,’ says Elsa, ‘don’t talk to me. I had enough of this Kiel last summer. All summer you were on about Kiel’ ” (HER, 35). Pero las sospechas del lector no se confirman hasta que ésta declara que su marido “must be persuaded against his judgement and persevere against it” (HER, 38). Así su revancha se torna especialmente risible cuando Elsa telefona a Paul desde Suiza para comunicarle, con apariencia de ingenuidad, sus aventuras amorosas con Helmut Kiel. Y para rematar su juego

burlón, raya absurdos mensajes en las suela de los zapatos porque sabe que despiertan en su marido todo tipo de sospechas paranoicas.

Entusiasmada con el éxito de su escarnio, ejerce su nueva diversión contra el analista, hasta que éste expresa la misma queja que muchas pacientes de la literatura femenina:

‘I don’t want to be your analyst any more,’ Garven says. ‘It isn’t a question of money, it’s a question that you’re eating away my life in nibbles. A nibble here and a nibble there. Sometimes I wake in the morning and wonder if I’m still alive’ (HER, 84).

La fiel amiga de Elsa, Princess Xavier, también se recrea en la vengativa burla contra el analista, y le procura a Garven el trato engreído que los psicoanalistas confieren a las pacientes supuestamente “locas”: le hace dudar del estado de su salud y le diagnostica problemas reprimidos en el inconsciente (HER, 85).

Hemos constatado en capítulos anteriores, que las denuncias de Spark contra el psicoanálisis nunca fueron únicamente suyas, sino que coinciden con una crítica –y literatura– femenina, que procuran dilucidar la presunta ecuación entre mujer y locura desde un punto de vista interdisciplinario. Así, por ejemplo, Nancy Chorrodow en *Feminism and Psychoanalytic Theory* arremete contra los psicoanalistas que, con actitud científica y arrogante, se

creen poseedores de la verdad sin siquiera prestar atención a la literatura o al campo teórico del psicoanálisis femenino (1989: 179).

No obstante, la afirmación de la solidez femenina frente al psicoanálisis discriminatorio no es el único mensaje de la novelista. Spark pretende añadir su punto de vista personal a lo que la literatura de mujer ha reivindicado frente al machismo psicoanalítico. Es una opinión particular acerca de la condición de la feminidad, que no nos sorprende, si tenemos en cuenta que Spark es una mujer de creencias espirituales. Si recordamos *The Comforters*, el lector se veía obligado a aceptar que la experiencia sobrenatural de Caroline constituía una realidad exterior a la protagonista. Pues bien, de nuevo en *The Hothouse by the East River*, las comunicaciones espirituales de Elsa se nos plantean, no como una “discapacidad”, sino como una capacidad especial. En el capítulo dedicado a *The Comforters*, también señalamos que Spark es más atrevida que sus predecesoras y colegas escritoras, pues al introducirnos mujeres con aptitudes extraordinarias, celebra con comicidad y orgullo tales facultades. Barbara Hill Rigney (1980: 82-3) nos recuerda que Charlotte Brontë, Virginia Woolf y Doris Lessing advertían que las mujeres con cualidades superiores eran

torturadas “como las brujas de antaño”. Sus protagonistas, Bertha Mason, Mrs Dalloway, o incluso Jane Eyre, –al igual que Caroline en *The Comforters* o Elsa en *The Hothouse by the East River*–, tienen premoniciones, sueños proféticos, afinidad con lo salvajemente natural o lo sobrenatural, y experiencias que su sociedad denominaría “dementes”, pero que sus escritoras estiman propias de una “cordura superior”, pues les proporcionan una nueva percepción del mundo y de ellas mismas, “una nueva forma de conocimiento”. Por eso, si antes afirmábamos que Spark celebra tales afinidades espirituales, ahora nos parece que incluso las fomenta con altivez cómica de Elsa⁴.

De esta forma, la sarcástica inversión de poder indemniza a la mujer por su desfavorecida situación histórica, o, si utilizamos términos junguianos, “las manifestaciones de lo inconsciente colectivo tienen un *carácter compensatorio* con respecto a la disposición consciente, unilateral, inadaptada, o incluso peligrosa” (1999b: 90). Probablemente, Jung no sólo calificaría la deconstrucción sparkiana como una creación “introvertida” –en donde la escritora asume la tarea de “psicóloga social” con sus denuncias y sugerencias–, sino que también consideraría sus

grotescas novelas como “una creación visionaria”, en la que la crítica social y la propuesta de una feminidad firme le son impuestas a la autora, porque desbordan su limitada “*consciencia de la época*” (1999b: 82-3). Nuestra escritora sería el vehículo de expresión de un inconsciente colectivo que requiere nuevas redefiniciones de lo femenino y una regeneración de las relaciones de género.

8.3. Soñando el purgatorio

Polarities and extremes are asserted, with the greatest challenge to the unified self coming from the coexisting good and evil within man.

CAIRNS CRAIG (1987: 283)

Apoyada en la creencia de la inmortalidad humana, Spark crea un ingenioso paralelismo en el que existencia *postmortem* se corresponde con un sueño, y la vida del mundo, con la experiencia no soñada, sino real. Sin embargo, aunque las alusiones o la

simbología de sueño y muerte se suceden desde el inicio, tan sólo en los últimos tres capítulos la narradora nos ratifica que todo el argumento anterior adquiere sentido si se percibe como la pesadilla de Paul, y únicamente diez páginas antes del fin, nos corrobora explícitamente que los protagonistas estaban muertos desde el principio: “A bomb V-2 hits them direct just as the train starts pulling out. That back section of the train, where they are sitting, and all its occupants, are completely demolished” (HER, 126).

En primer lugar nos centraremos en los indicios de pesadilla en tanto que sueño, y seguidamente queremos detallar la divertida simbología del purgatorio. Explicaremos la conexión entre pesadilla y purgatorio, porque más que a la vida del mundo, lo soñado apunta a la vida futura: el sueño es un mensaje que nos amplía la teología sparkiana sobre el purgatorio como expresión del mal inevitable.

La primera señal que nos sugiere que la trama es soñada, es la sensación del protagonista de que “this has happened before” (HER, 9), dicho fenómeno se explica porque los sueños puede ser eventos del día, de la víspera habitualmente, que han poseído una intensa acentuación afectiva (Freud, 1981: 352)⁵. Esta impresión de experiencia anteriormente vivida se repite varias veces en la novela

hasta hacernos difuminar las diferencias temporales. En el sueño nos movemos en una atmósfera en la que no tiene sentido hablar de un antes y un después, la sucesión de hechos no responde a ningún orden cronológico; y más aún, si estamos hablando de un sueño de inmortalidad donde no se perciben periodos ni ciclos, sino la simultaneidad. A esta impresión de haber vivido antes lo mismo, se suma el hecho de que los personajes son incapaces de indicarnos el momento de los acontecimientos. Así, Paul se nos presenta desde el inicio fuera del ámbito temporal: “In the evening –he cannot exactly remember the day, the time of the day, perhaps it was spring, or winter, perhaps it was five, six o’clock...” (HER, 14); y ni siguiera la narradora localiza temporalmente el relato: “today she began a new course of analysis, or perhaps she began last week” (HER, 15); “the last time they dined out the hostess had to fuss with the candles at the table, which was unaccountably darkened over. Or was it the time before that?” (HER, 16). Y cuando al final del libro el lector adquiere consciencia de relato soñado, Elsa se pregunta: “What has *yesterday* got to do with me?” (énfasis añadido, HER, 74). Debemos reincidir en el hecho de que la ausencia de temporalidad en la ficción de Spark coincide con el concepto que

Jung explica en *Recuerdos, sueños, pensamientos*: el inconsciente, que de acuerdo con Jung es parte de nuestra existencia psíquica, se caracteriza por una “absoluta carencia de espacio y tiempo”. Cuanto más nos distanciamos de la consciencia y dejamos actuar al inconsciente, más nos adentramos en un mundo del “espacio-tiempo-relatividad” (1986: 310-21). En el capítulo cuarto razonamos que la concepción sparkiana-juanguiana del tiempo es la de la simultaneidad o inmortalidad⁶, de modo que, el intento de trascender la percepción terrenal del tiempo no es un rasgo exclusivo de *The Hothouse by the East River*, sino que impregna todas sus novelas. La diferencia de esta última estriba en que el carácter explícito de sueño proporciona una excusa temática para distorsionar justificadamente la perspectiva temporal. En cualquier caso, y como observa Mikhail M. Bakhtin, desde la literatura antigua, los sueños no funcionan meramente como un elemento del contenido, sino que adquieren la función de “generadores de la forma” de la novela (1998: 154). Así, el sueño prepara la flexibilidad estructural para recorrer toda vida pasada de los personajes y mezclarla ágilmente con los incidentes presentes, en

realidad, facilita el distanciamiento y la condensación tan particulares de *novellas* de Spark.

No obstante, antes de que nos cercioráramos de que la indeterminación temporal se debía al carácter de ensoñación, la supresión de todo vestigio de realidad incrementaba la intriga para comprender la trama. En seguida, Pierre nos sorprende al afirmar: “these people don’t exist as far as I’m concerned” (HER, 29). Y cuando los temores crisan a su padre, le consuela suprimiendo circunstancias del pasado vivido:

‘What does it matter? Spies don’t matter any more,’ Pierre says. ‘There isn’t any war and peace any more, no good and evil, no communism, no capitalism, no fascism. There’s only one area of conflict left and that’s between absurdity and intelligence’ (HER, 63).

Spark deja claro que estos sueños también encierran una forma propia de realidad: “‘Am I on a trip or is this real?’ Katerina says. ‘Both,’ says Elsa” (HER, 89); “our jewels are as real as you are” (HER, 91). El contenido del sueño es otra forma de realidad disfrutada o sufrida con la misma intensidad que la vida, dependiendo de la aceptación que se tenga de dicha forma de existencia. De hecho, para Elsa, la nueva “condition of life” (HER, 104), es un feliz motivo de sarcasmo; sabe que correctamente

manipulada, le otorga superioridad sobre Paul. Éste, en cambio, se niega a aceptar su estado, y únicamente recurre a esta idea como arma arrojadiza para defenderse del sutil ataque de su esposa: “Didn’t I tell you? Haven’t I been telling you for years? I dreamt her up. I called her back from the grave. She’s dead, and all that goes with her. Look at her shadow!” (HER, 107).

Mikhail M. Bakhtin en *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, observa que los sueños de la más reciente literatura cómico-seria violan la misma integridad del protagonista pues le muestran en una relación dialógica del yo (1984: 117). Así, frente a su personalidad autoritaria y dominante en la vida terrena, ahora Paul se desdobra en otro yo dominado, vacilante y dependiente que huye de sí mismo. Y es que, como asevera Bakhtin:

The life seen in the dream makes ordinary life seem strange, forces one to understand and evaluate ordinary life in a new way (in the light of another glimpsed possibility). The person in a dream becomes another person, reveals in himself new possibilities (both wiser and better), tests himself and verifies himself by means of the dream (1984: 147).

Podría parecer que esta perspectiva bakhtiniana fuera más cercana al enfoque freudiano –interpretación de los sueños que atiende a la causalidad o patología de la vida cotidiana–, que la perspectiva

junguiana –descubrimiento de la finalidad o el mensaje compensatorio desplegado por el inconsciente colectivo⁷–, pero en realidad, es una prolongación de ambas teorías, pues la expresión dialógica del yo, nos descubre tanto las tendencias neuróticas del sujeto como el desarrollo compensatorio del inconsciente colectivo.

Paul es el personaje que se resiste a admitir su personalidad insegura y cobarde, su necesidad de subordinar a Elsa, su falta de autoestima, la reciente identidad autónoma de su esposa, y la condición de su existencia ilusoria; es decir, rehusa adquirir consciencia de sí mismo, e intenta vivir únicamente atento a las circunstancias exteriores a él. Precisamente por este motivo nos inclinamos a pensar que el sueño de Paul es un intento del inconsciente –¿colectivo?– por mostrarse a sí mismo su inseguridad patológica, y por suscitar en el lector reinterpretaciones del mundo terrenal.

Este nuevo tipo de existencia bakhtiniana, también nos revela otra “posibilidad” de personalidad femenina. Si antes Elsa era “more amenable to reason” (HER, 87), ahora se ha convertido en una mujer segura de sí misma que rompe con lo socialmente aceptado: “she has become a mocker” (HER, 8); “she sits solidly

[...] she is departing from reason once more” (HER, 9); y al igual que a Princess Xavier, la independencia les ha hecho “healthier and happier now” (HER, 87). Seguramente, este sueño también nos refiere a una nueva percepción que posee la escritora de sí misma. De hecho, creemos que la atmósfera de soñada imprecisión es una constante en todas las novelas de Spark que le sirve simultáneamente para explorar nuevas posibilidades personales – con frecuencia las más oscuras y perversas–, y dejar ámbito al lector escandalizado para que participe activamente en la reconstrucción de los espacios ambiguos.

Si consideramos que la condición de sueño podría ser extendida a absolutamente todas las novelas de Muriel Spark, es porque el emplazamiento de las novelas es siempre difuso, misterioso y surrealista. Por ejemplo, en *The Comforters*, Caroline dice que el autor de su novela no sabe cómo describir la sala del hospital. Además, todos los personajes masculinos que encarnan el mal o el demonio niegan la materialidad del lugar. Aunque el hospital geriátrico de *Memento Mori* es un lugar concreto, soporta una condición de extrañeza, lejanía e informalidad propia de una atmósfera añeja o de los sueños. Así mismo, creemos que “the

transfiguration of the common place”, en *The Prime of Miss Jean Brodie*, constituye una transformación de la situación material y concreta en una condición misteriosa, gótica o soñada por el subconsciente. Si *The Driver’s Seat* transcurría en un ciudad del sur de Europa sin especificar, en *Robinson, January* describe el lugar como una “apocryphal island”, “a locality of childhood, both dangerous and lyrical”; parecer ser un paraje perdido en su memoria, como soñado. También hemos hablado del elemento gótico por excelencia en *Not to Disturb*, donde el surrealismo nos apunta fácilmente a un sueño. Además, el falso misticismo de *The Abbess of the Crew* se acerca más a un extraño sueño por la impresión diurna del escándalo de Watergate, que a una realidad enigmática. Nancy en *A Far Cry from Kensington*, relata su vida entre los recuerdos o ensueños de sus noches de insomnio o duermevela. En cuanto a *Reality and Dreams*, los límites entre sueño y realidad ya quedan desdibujados desde el título.

La autora nos confiesa que *The Public Image* fue un sueño que tuvo cuando vivía en Nueva York (Frankel, 1987), entonces, ¿por qué no puede ser esta novela otro sueño sobre su estancia en dicha ciudad?. De hecho, ambas podrían constituir parte de las

cadenas junguianas de sueños, pues en sendos libros las protagonistas son madres que evolucionan hacia una identidad independiente, mientras que los respectivos maridos son hombres manipulados y atemorizados. Recordemos que, de acuerdo con Jung, el inconsciente colectivo se despliega a través de la obra del escritor visionario y también mediante los sueños⁸. Pues bien, de *The Hothouse by the East River* es la corroboración sparkiana de que sueños y literatura pueden converger en la transmisión de arquetipos. Y precisamente Jung superpone estas dos vías de acceso directo al inconsciente colectivo cuando se refiere a la inmortalidad: “cuando hablo de lo que sucede después de la muerte, hablo con agitación interna y no puedo hacer sino contar sueños y mitos”. Según Jung, gracias a los mensajes que recibimos a través de estos dos medios, podemos “formar una opinión acerca de la inmortalidad”. Así pues, pasamos a detallar los símbolos evocativos de este concepto en *The Hothouse by the East River*, juzgando que, efectivamente, las representaciones de dicho arquetipo en la novela recogen “un patrimonio antiquísimo de la humanidad” (1986: 307-8). Recogemos a continuación imágenes que concretan tipos tradicionales de inmortalidad: los sufrimientos purificantes y

temporales que conducen al eterno paraíso; o quizás la escritora pretendía reproducir la estampa de un infierno imperecedero.

El calor ineludible del apartamento de Nueva York es la primera alusión que nos hace sospechar de un contexto extraordinario. El aire acondicionado durante el verano sólo produce un molesto zumbido pero no rebaja la temperatura febril, y la calefacción en invierno, funciona únicamente en su máxima potencia. Es otro motivo de queja frecuente para Paul, que siente la angustia de otra circunstancia incontrolable en su vida, y por ende, es causa de diversión para Elsa. Debido a las sofocantes temperaturas, los huevos de las hojas de morera que Princess Xavier guardaba bajo su pecho, maduran prematuramente y el busto de la princesa se cubre de gusanos de seda, atemorizando terriblemente a Garven. Probablemente es también el calor la razón por la que Elsa y Paul toman tantas bebidas alcohólicas con mucho hielo, y no es tampoco una casualidad que sólo los cubitos de Paul se derritan rápidamente, y siempre necesite más.

Encontramos otros símbolos que nos introducen en el supuesto purgatorio de Paul: “a very thin woman with champagne-coloured head of dead-looking hair” (HER, 67); la dieta de tomates

podridos (HER, 83); la vestimenta y joyas de Elsa cuyos dorados y rojos asemejan a las llamas (HER, 83); el título de la obra de teatro “Peter Pan –Unexpurgated” (HER, 89); y la indicación de que los actos de la misma son “baleful” (HER, 91). Por fin, Elsa nos evidencia el contexto infernal cuando declara: “It must seem funny to you [...] to see this deadly body of mine in full health, dusting the dust away” (HER, 96). En consecuencia, aunque nunca se explicitan las palabras *infierno* o *purgatorio*, entre tantas alusiones –putrefacción, calor asfixiante, fuego y sufrimiento purgador–, no hay lugar a dudas para el lector: son imágenes históricas de la expiación de la vida eterna.

En realidad hemos considerado como símbolos cualquier referencia sugerente, sinécdoque o imagen alusiva al purgatorio, puesto que tomamos de Freud una noción simbólica que “no se halla precisamente delimitada y se confunde con la de sustitución, representación, etc., llegando incluso a aproximarse a la alusión” (1981: 2214). En cambio, rechazamos, con Jung, la teoría freudiana de que la relación simbólica es unívoca, determinista y deformada por la censura del estadio consciente (1982: 93-101). Ciertamente, como asevera Freud, un viaje en ferrocarril es el símbolo de la

muerte inminente (1981: 2215), no obstante, es el contexto manifiesto –la bomba V2 que cae sobre el vagón del tren–, la que hace posible tal significación, pues no hay ninguna relación constante entre dicha “representación engañosa” y el contenido latente. Del mismo modo, creemos que se cumple la simbología freudiana entre los trajes –las lujosas vestimentas de Elsa y Princess Xavier–, y la referida desnudez –de los muertos–, aunque de nuevo, consideramos que tal reemplazamiento está justificado por las circunstancias de la vida *postmortem*.

Los críticos literarios que han estudiado a Spark desde un punto de vista freudiano⁹, seguramente continuarían aplicando estrictamente tal simbología: el apartamento representaría a Paul, en vez de a una mujer, pues no tiene ni salientes ni balcones, y el zapato donde Elsa raya mensajes, sus joyas, y las ventanas del apartamento, aludirían a los órganos genitales femeninos. Es verdad que el viejo edificio donde viven es el tortuoso purgatorio de Paul, y también se podría pensar que tanto las ventanas como las joyas o el zapato simbolizan el poder de Elsa sobre su esposo, porque estos elementos son utilizados para traumatizar a Paul¹⁰. Sin embargo, queremos desmarcarnos de tal enfoque crítico, pues creemos que tal

interpretación llevaría demasiado lejos el propósito de Spark en la representación de los sueños. Juzgamos que no son más que meras coincidencias de la larga lista de símbolos freudianos. Sobre todo, porque Spark es eminentemente junguiana, y al igual que el psicoanalista, crea símbolos que “tienen más bien el valor de una parábola; no ocultan, sino que enseñan” (1982: 100).

Una vez que hemos examinado las sugerencias de ensoñación e inmortalidad para interpretar un argumento tan incierto, nos proponemos descubrir “¿para qué sirve el sueño?” (Jung, 1982: 98), esto es, cuál es el mensaje y qué efectos pretende producir sobre el lector. Para ello recurrimos una vez más, a la concepción sparkiana del problema teológico del mal o el dolor. En el capítulo anterior, afirmamos que la injusticia del sufrimiento de Lise forma parte del incomprensible puzzle de la vida en el que el mal es inevitable. Ahora nos enfrentamos al sufrimiento masculino, un dolor que no suscita compasión porque conocemos el egotismo y la arrogancia del que lo padece, pero es un mal al fin y al cabo, una penitencia vivida con la misma intensidad que en el mundo material, “ ‘one can’t tell the difference,’ says Paul” (HER, 87). Es posible que Spark escribiera esta novela confiada en la verificación de justicia

en la vida después de la muerte, en cualquier caso, la creación de un purgatorio asocia las dos constantes preocupaciones de la teología sparkiana: la existencia del mal y la libertad humana frente al destino.

Recurriremos a Jung para ratificar la hipótesis anterior. Su libro, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, asegura que las almas de los muertos no saben sino lo que sabían en el momento de su muerte y nada más, así, realizan un ímprobo esfuerzo por participar en el saber de los hombres. Es decir, las ánimas luchan por alcanzar en la muerte la parte consciente que no consiguieron en vida: “Si existe una existencia consciente después de la muerte, debe transcurrir, me parece, en el sentido de la consciencia de la humanidad, que tiene siempre una delimitación superior, pero movable”. Ésta es la explicación que nos ofrece el psicoanalista para comprender sus propios sueños, en donde diversas personas “debían realizar la realidad de su existencia psíquica” de modo y manera ignorados por él mismo (1986: 312-320).

La intuición junguiana en la que las almas de los difuntos sufren “diversos grados de evolución que se complementan y elevan recíprocamente”, nos razona la situación de Paul, ya que su

paranoia desaparecería una vez que se atreviera a plantarse cara a sí mismo, reconociendo sus inseguridades, dependencias, arrogancias infundadas, y el despotismo inhumano con el que trató a su mujer. El purgatorio del protagonista es un viaje hacia la consciencia de sí mismo, un recorrido innecesario para Elsa que parece haber alcanzado ya “la mitad que le falta, su plenitud” (Jung, 1986: 321). En este sentido, el sufrimiento es una purificación, una condición *sine qua non* para la maduración y desarrollo individual de todo ser humano. Spark no resuelve el problema del mal con una milagrosa panacea, acepta que no hay explicación posible para encajar la existencia del dolor, pero también reconoce que las consecuencias de éste no son necesariamente negativas.

Curiosamente, otro de los motivos que mortifican a Paul es el hecho de que su esposa sea imprevisible, pues convierte la vida en una serie de sucesos repentinos sobre los que él no tiene ningún control. En *The Only Problem*, la novela sparkiana que se concentra en el problema del mal, el protagonista masculino, Harvey, también ve su seguridad destruida por los acontecimientos inesperados. Lo mismo que Paul, es manipulado hacia una situación imprevisible donde se muestra a sí mismo como realmente es, no hay

concesiones para las reflexiones o rectificaciones, sino que el destino incierto le prueba retándole a que evolucione a través del sufrimiento de ver su libertad limitada.

En definitiva, el sueño del purgatorio es un paso más en la reconstrucción sparkiana: no sólo continúa la redefinición de absurdos supuestos de género a través de cómicas situaciones que ponen de manifiesto la integridad y seguridad femenina, sino que también apuntala los cimientos de una filosofía pseudoreligiosa que da sentido a la vida de la escritora.

Notas

¹ Sobre la crítica literaria feminista contra la psiquiatría del siglo XIX, confróntese *The Eternally Wounded Woman: Women, Doctors, and Exercise in the Late Nineteenth Century* de Patricia A. Vertinsky y *Figuring Madness in Nineteenth-Century Fiction* de Chris Wiesenthal. Ambos libros delatan las prácticas médicas de las épocas victoriana y darwiniana y el martirio de las víctimas de la literatura. A pesar del tono fatalista en *The Hothouse by the East River*, Spark demuestra que a partir del siglo XX hay mujeres que han sabido burlar el machismo de la sociedad. No todas ellas internalizan una imagen externa aniquilante –como le ocurría a Lise en *The Driver's Seat*–. En el desarrollo de la obra sparkiana, cada vez nos encontramos con más mujeres que no cuestionan la valía femenina, sino que, con una seguridad sólida ignoran el menosprecio masculino o, al igual que Elsa Hazlett, lo perturban en beneficio propio. Nos referimos a personajes como Maggie Radcliffe en *The Takeover*, Milly Sanders en *A Far Cry from Kensington*, Margaret Murchie en *Symposium*, Claire Richards en *Reality and Dreams*, o la doctora Hildegard Wolf en *Aiding and Abetting*.

² Cf. pag. 2.

³ En su último libro, *Aiding and Abetting*, realiza una original redefinición del psicoanálisis, en los que la analista conoce a sus pacientes por las reacciones de éstos ante sus historias. Más que hacerles hablar sobre sus vidas, les hace opinar sobre hechos concretos.

⁴ Cf. pag. 230-231 y su nota nº 10.

⁵ En *La interpretación de los sueños*, Freud secunda a J. G. E. Mass cuando afirma que el contenido de los sueños se haya constituido por aquellos objetos sobre los que recaen nuestras más ardientes pasiones (1981: 352). Pero años más tarde matiza, en *Los sueños*, que la materia prima de éstos proviene de “aquello que nos impresiona”, tanto las excitaciones externas como las internas o cenestésicas (1981: 2174).

⁶ Cf. pag. 180

⁷ En *Energética psíquica y esencia del sueño*, Jung argumenta que aunque los sueños provengan de impresiones, pensamientos o estados de ánimo de la víspera o días anteriores, someterlos a la interpretación del pasado significa reducir el contenido de lo soñado a ciertas tendencias e ideas fundamentales que, expuestas por las asociaciones, son naturalmente de orden elemental y

general. Por ello, el verdadero interés de los sueños reside en “una continuidad hacia delante” que en ocasiones produce efectos notorios sobre la vida mental consciente, aún en personas que no podrían ser consideradas supersticiosas o de algún modo anormales (1982: 93-98).

⁸ Cf. capítulo 4, sección 4.3.

⁹ Carol Ohmann y M^a Dolores Martínez Reventós.

¹⁰ Las joyas de Elsa nos refieren a su independencia y superioridad económica, el zapato con los fingidos mensajes secretos provoca reacciones paranoicas en Paul, y la ventana del lado Este es el lugar donde Elsa se sitúa siempre para irritar a Paul con sus comunicaciones espirituales.

CONCLUSIONES

La mínima distancia temporal que nos separa de la obra sparkiana nos resulta sin embargo sobrada para asegurar que debemos otorgarle mayor reconocimiento que al de una mera escritora cómica de entretenimiento. Ni es una diseñadora de personajes vacíos o superficiales, ni pretende engañar al lector como afirmaban las críticas periodísticas y literarias hasta bien avanzada la década de los setenta. Por el contrario, como hemos pretendido demostrar a lo largo de esta trabajo, el escándalo consciente de sus novelas esconde toda una serie de teorías filosóficas particulares acerca del conocimiento, el lenguaje y las relaciones humanas; y como hemos intentado razonar, la apariencia de confusión se apoya en una actitud religiosa que intenta clarificar los temas más serios de la humanidad. La producción de Spark constituye una firme propuesta reconstructiva dentro de la literatura femenina, y denuncia con crueldad y sarcasmo inusitado la mezquindad humana y las corrientes políticas, religiosas o filosóficas que dirigen el mundo, mostrando entre otros argumentos,

un inmenso respeto por la mujer cuyos valores no son con frecuencia reconocidos ni fomentados en la actualidad.

Produce una ácida deconstrucción masiva de numerosos aspectos de la sociedad contemporánea, a los que ridiculiza y critica solapadamente, *transfigurándolos* en situaciones góticas extrapoladas que más que “terror”, producen “horror”, pues impactan y perturban al lector irremediabilmente. Dicha crítica constituye, en ocasiones, una defensa directa a favor de la mujer, mientras que otras veces, Spark adopta un enfoque más amplio que incluye a ambos sexos, y pretende proteger a la humanidad de sí misma, de las soluciones desoladoras –jerarquías sectarias, políticas bélicas, prácticas injustas...– con las que da rumbo a su historia. Por ejemplo, en *The Comforters*, evidenciamos una denuncia contra una sociedad que utiliza la espiritualidad específicamente femenina para acusar a la mujer de una supuesta debilidad psicológica o inclinación patológica. En cambio, en *The Prime of Miss Jean Brodie*, el foco de atención incluye a ambos sexos, a pesar de las diferencias genéricas frente al poder y a pesar de que la mujer es más una víctima que una responsable del problema: Spark demuestra que el sistema jerárquico y dictatorial, aplicado a

cualquier institución social, se desliza fácilmente hacia el separatismo racista, nazismo o cualquier forma de fanatismo; la escritora nos previene contra las organizaciones bajo un líder que, con pretensiones de dar un sentido a la existencia humana, anula las libertades, y por ende, las responsabilidades individuales.

En *The Driver's Seat*, la deconstrucción de todo intento de renovación social –dietas macrobióticas, feminismos radicales, revolucionarios tratamientos psiquiátricos, manifestaciones universitarias...–, supone una nueva crítica fatalista donde la víctima más vulnerable de la deshumanización contemporánea, sigue siendo la mujer. Si la soledad y la ausencia de una identidad propia son las epidemias de la actualidad que abocan a cualquier persona a la autodestrucción, el desprecio generalizado por los valores tradicionalmente femeninos son el detonador irremediable que cancela la autoestima de la mujer y la empuja al suicidio.

La coerción de la libertad femenina –que en la primera novela de nuestro estudio provenía del contexto familiar, en la segunda del político y en la tercera del social–, logra manipular a la mujer física y psicológicamente, pero nunca espiritualmente. Ésta parece ser la proclamación victoriosa de *The Hothouse by the East*

River, donde la interpretación junguiana del sueño sugiere una naturaleza femenina inquebrantable y se burla del largo y penoso camino que debe recorrer el personaje del hombre machista hasta alcanzar la autoconcienciación.

El propósito de Spark al extrapolar los errores de la humanidad contemporánea, con aparente deleite morboso en las situaciones liminales o extremas, es el de alcanzar una intensidad máxima en la ridiculización sarcástica de la sociedad, para violentar al lector e inducirlo a la acción. En esto consiste su particular “desegregación del arte” que, aunque tiene miras más amplias que el feminismo, también incluye siempre una redefinición de la feminidad, concretamente, cancela de modo subliminal el tradicional paralelismo mujer-locura para reemplazarlo por el trío mujer-sociedad-locura. Esta sustitución está avalada por un enfoque multidisciplinar que nos confirma que la *normalidad* o lo *patológico* son definiciones meramente consensuales que la sociedad siempre impone en detrimento de la mujer. La inclusión del tercer elemento, “la sociedad”, en el antiguo paralelismo mujer-locura, es además, una reconstrucción de la feminidad sugerida por sus protagonistas: tanto por las víctimas que no han sabido superar

cánones contemporáneos de conducta desindividualizada –Miss Brodie y Lise–, como por las que han evolucionado hacia la independencia y autoconfianza –Caroline Rose y Elsa Hazlett. Las primeras intentaron adaptarse al deseo colectivo de su rol femenino, asumiendo la imagen de solteras aparentemente insignificantes e inofensivas para la sociedad; las segundas fueron conscientes de que el deseo colectivo sobre ellas mismas no se correspondía con su individualidad, y de que violar dicha convención las convertía en inadaptadas o mujeres patológicas. Sin embargo, son Miss Brodie y Lise quienes, al asumir una falsa identidad estipulada desde el exterior, se autodestruyen perjudicando psicológicamente a otros personajes tan débiles como ellas. En cambio, Caroline y Elsa, las supuestas “locas”, las que tienen el valor de ser diferentes de la norma colectiva de comportamiento, nos demuestran la falsedad de los roles genéricos estipulados, y que cada mujer es única, con sus propias cualidades, instintos y búsquedas de aventura. Su rebeldía pone de manifiesto que la verdadera cordura reside en mantener la propia individualidad, mientras que la autoimposición de comportamientos alienantes provoca neurosis, psicosis o paranoia.

La novelista con un estilo tajante y personalísimo, vierte una crítica contra el concepto del fenómeno patológico, cruzando el *borderline* de lo socialmente aceptado, para incluir y excluir casos, que quizás contradicen teorías psiquiátricas o psicoanalíticas, pero que responden a un gran sentido común y un agudo sentido del humor. Es una redefinición que la autora se atreve a ir explicitando paulatinamente en el desarrollo de su obra, en la que, si bien la ambigüedad nunca desaparece, sus sugerencias se nos muestran cada vez con más nitidez. En concreto, extiende la categoría de *patológico* a líderes manipuladores –ya sean femeninos como Miss Brodie, ya sean masculinos como Mussolini–; a fanáticos religiosos –como Mrs Hogg en *The Comforters* o la dominante superiora en *The Abbess of the Crew*–; y por extensión, podríamos incluir en este grupo a tantos personajes masculinos que, al igual que Paul Hazlett en *The Hothouse by the East River*, requieren de la supeditación femenina para que la confianza en sí mismos no entre en crisis. Afirmamos igualmente que Spark desnuda la perturbación mental de violadores, como por ejemplo, el propietario del garaje que intenta forzar a Lise en *The Driver's Seat*, o Hector Barlett, el abusador sexual y psicológico de Wanda Podolak en *A Far Cry*

from Kensington; de terroristas y extorsionistas en *The Only Problem*, *Territorial Rights* y *The Takeover*; y de racistas xenófobos como Miss Brodie, o antisemitas en *The Mandelbaum Gate*.

Aunque en la inclusión de estados patológicos Spark no hace diferencia genérica, en la exclusión sí se concentra en las mujeres. Desetiqueta a las protagonistas femeninas que se tambalean en la lucha por encontrar su identidad en una sociedad alienante, como por ejemplo, Caroline en *The Comfortes*, o Barbara Vaughan en *The Mandelbaum Gate*; a las mujeres independientes y seguras de sí mismas, a las que el machismo social les ha hecho pagar su insubordinación, aparentemente amenazante, con el estigma de la locura, como Elsa Hazlett en *The Hothouse by the East River* o Annabel en *The Public Image*; y a las que tienen fe en poderes sobrenaturales y religiosos o han desarrollado capacidades espirituales que desafían el racionalismo materialista actual, como Caroline Rose y Elsa Hazlett en las novelas de nuestro estudio –este grupo también comprendería a protagonistas como Fleur Talbot en *Loitering with Intent*, con su novela premonitoria, o a la intuitiva Dr. Hildegard en *Aiding and Abetting*.

En la mayoría de sus novelas Spark se burla de las apariencias de normalidad o locura y redefine la categoría de lo patológico, mofándose con frecuencia de la jerga, técnicas y tratamientos de la psiquiatría y el psicoanálisis. Principalmente, porque la autora no cuestiona que la debilidad psicológica depende esencialmente del contexto manipulante: no hay razón biológica o psíquica que relacione locura y mujer más estrechamente que locura y hombre, lo que ocurre es que la atmósfera hostil a lo propiamente femenino, en ámbitos familiares, laborales, políticos y culturales en general, determina que la mujer sea más susceptible de desarrollar un cuadro psicológico.

No nos imaginamos a Spark con una fe ciega en los fármacos para solucionar las crisis psicológicas; al contrario, su denuncia contra la soledad y la incomunicación existencialista nos parece que aboga, en todo caso, por una psicoterapia que tenga en cuenta la situación desfavorable de la mujer en la sociedad contemporánea; por el mutuo apoyo entre mujeres –como es el caso de Elsa Hazlett y Princess Xavier en *The Hothouse by the East River*, o Barbara Vaughan y Suzi Ramdez en *The Mandelbaum Gate*–, o por autoterapias creativas como la escritura. La misma autora reconoce

que su vocación profesional es una necesidad para explorar su lado oscuro y comunicarse con el mundo, manipulando un lenguaje que eficazmente expresa sus inquietudes más íntimas, y por eso aplica este método terapéutico a sus protagonistas femeninas: Caroline Rose, January Marlow, Sandy Stranger, Jean Wright, Barbara Vaughan, Fleur Talbot y Nancy Hawkins.

Spark acepta la división psíquica del hombre en los estadios freudianos para explicar los conflictos y soluciones a la multiplicidad de la persona, pero rechaza de Freud su interpretación determinista de las manifestaciones del inconsciente en enfermedades mentales y sueños. En cambio, prefiere la propuesta junguiana de un inconsciente colectivo que se despliega mediante arquetipos que evolucionan a lo largo de la historia y compensan la falta de autoconcienciación de los hombres. Las vías de expresión de dichos arquetipos son el arte y los sueños, en donde el artista o el soñante pasan a ser visionarios pasivos de los requerimientos del inconsciente colectivo. No obstante, Spark se desmarca de Jung al insistir en que el *animus* no está predeterminado por los presupuestos culturales machistas de la misoginia junguiana. Si los arquetipos *animus/anima* son procesos de significación polivalente,

las representaciones sparkianas del género femenino equilibran los excesos del ego masculino y la vulnerabilidad femenina.

Spark condena la mezquindad contemporánea que aísla psicológicamente a sus mujeres y las anula hasta provocar su autodestrucción, pero su reconstrucción de la feminidad se centra primordialmente en mujeres que se han crecido ante la hostilidad social y se han constituido lo suficientemente flexibles y fuertes como para superar cualquier adversidad imprevista que ataque su integridad, adaptándose a súbitas circunstancias contrarias. Si esta mujer segura de sí misma debe ser madre, monja, psicóloga, escritora, tener un novio incondicional o varios amantes, ... son pormenores de los que Spark prescinde, accidentes con los que la mujer se descubre a sí misma. La moralidad y espiritualidad femenina tampoco han sido rígidamente establecidas por la escritora, antes bien son los campos más ambiguos que requieren la reconstrucción del lector. La autora cree en la verdad absoluta, pero el ensayo moralista es lo más contrario a su estilo. Las misteriosas atmósferas góticas, las ridículas situaciones cómicas, las ficciones que rompen la verosimilitud del argumento y los finales abiertos o

equivocos, apuntan hacia la incertidumbre de su posición moral y pretenden el escándalo sugerente o la incitación a la acción.

Presuponemos que en los escritos futuros, la autora continuará con su particular estilo económico y poético a la vez, con su personalísima brevedad tan sugestiva para que el lector rellene ambigüedades, y con sus repeticiones incisivas que aportan dramatismo y ritmo a las novelas. En resumen, un estilo que, al igual que sus protagonistas femeninas, resulta firme y capaz de resolver satírica y eficazmente los argumentos más oscuros y fantasmagóricos. Además del prometido segundo volumen autobiográfico, intuimos más protagonistas íntegras que, a diferencia de Lise, se desentiendan de una atmósfera que las empuja al fracaso; mujeres cuyas múltiples divisiones internas no fructifiquen en comportamientos esquizofrénicos sino en capacidad para evolucionar y definir su unicidad.

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA DE/SOBRE MURIEL SPARK

A) FUENTES PRIMARIAS

A.1. Novelas y breves relatos de Muriel Spark

- Memento Mori*. Londres: Penguin , 1961.
The Comforters. Londres: Penguin, 1963a.
The Bachelors. Londres: Penguin, 1963b.
The Ballad of the Peckham Rye. Londres: Penguin, 1963c.
Robinson. Londres: Penguin, 1964.
The Prime of Miss Jean Brodie. Londres: Penguin, 1965.
The Girls of Slender Means. Londres: Penguin, 1966.
The Mandelbaum Gate. Londres: Penguin, 1967.
The Public Image. Londres: Penguin, 1970.
The Driver's Seat. Londres: Penguin, 1974.
Not to Disturb. Londres: Penguin, 1974.
The Hothouse by the East River. Londres: Penguin, 1975.
The Abess of the Crew. Londres: Penguin, 1975.
The Takeover. Penguin, Londres, 1978.
A Far Cry from Kensington. Londres: Penguin, 1989.
Territorial Rights. Londres: Penguin, 1991a.
Loitering with Intent. Londres: Penguin, 1991b.
Symposium. Penguin, Londres, 1991c.
Curriculum Vitae. Londres: Penguin, 1993.
The Collected Stories. Londres: Penguin, 1994.
The Only Problem. Londres: Penguin, 1995.
Reality and Dreams. Londres: Constable, 1996.
Open to the Public: New and Collected Stories. Nueva York: New Directions, 1997.
Aiding and Abetting. Londres: Viking, 2000.

A.2. Otros escritos de Muriel Spark

Tribute to Wordsworth. Londres: Wingate, 1950, (Editado con Derek Stanford).

Child of Light. Essex: Hadleigh, 1951.

“Venice in Fall”. *New York Times*, Octubre, 1951, y

www.nytimes.com/books/01/03/11/specials/spark-venice.html

The Fanfarlo and Other Verse. Kent: Adlington, 1952.

“The Mystery of Job’s Suffering”. *The Church of England Newspaper*, 15 de Abril, 1955: 7.

“My Conversion”. *Twentieth Century*, 170, nº 1010, 1961.

Voices at Play. Filadelfia y Nueva York: Lippincott Company, 1962.

“Muriel Spark”. *Daily Express*, 25 de Abril, 1963.

“The Poet’s House”. *Encounter*, 30 de Mayo, 1968: 48-50.

“What Images Return”. En Miller, Karl, *Memoirs of a Modern Scotland*, Edimburgo: Faber, 1970.

“The Desegregation of Art”. The Blashfield Foundation Address, *Proceedings of the American Academy of Arts and Letters*, 1971: 21-7.

“My Rome”. *New York Times*, 13 de Marzo, 1983 y

www.nytimes.com/books/01/01/11/specials/spark-rome.html.

“Review of The Prime of Miss Jean Brodie by Muriel Spark”.

www.doughshaw.com/Review/review76.html.

B) FUENTES SECUNDARIAS

B.1. Entrevistas a Muriel Spark

Devoize, Jeane; Valette, Pamela. *Journal of the Short Story in English*, nº13, 1989: 11-22.

Frankel, Sara. *Partisan Review*, nº 54, vol 3, 1987: 443-457.

Galloway, Janice. “Death, lies and lipstick”. *Sunday Herald*, Julio, 1999: 28 y www.galloway.1to1.org/Spark.html.

- Gillham, Ian. "Keeping it short". *The Listener*, 24 de Septiembre, 1970a: 411-13.
- "Writers of Today". Transcripción de un programa de radio del 2 de Septiembre de 1970b, por British Broadcasting Corporation, Londres. (Archivo de National Library of Scotland).
- Glendinning Victoria. *Times Literary Supplement*, 20 de Mayo, 1979: 47-48.
- Howard, Elizabeth Jane. "Writers in the Tense Present". *The Queen*, Centenary Issue, Agosto, 1961: 133-46.
- Kermode, Frank. "The House of Fiction". *Partisan Review*, Spring, 1963: 79-82.
- Toynbee, Philip. *Observer Colour Supplement*, 7 de Noviembre, 1971: 74.
- Wachtel, Eleanor. "Muriel Spark on Being Shaped by the Real Miss Jean Brodie". CBC Radio One, 27 de Septiembre, 1999.
www.infoculture.abc.ca/archives/bookswr/_09271999_murielspark.html.
- _____ *Daily Express*, 25 de Abril, 1963: 17.

B.2. Recopilaciones, artículos y libros críticos de su obra

- Baldanza, Frank. "Muriel Spark and the Occult". *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1965, n°6: 190-203.
- Baldwin, Dean. *British Short-Fiction Writers, 1945-1980*. Dictionary of Literary Biography, v. 139, Pensilvania: Universidad de Pensilvania, 1994: 226-233.
- Batchelor, John. Revisión de *Comedy and the Women Writer. Woolf, Spark, and Feminism*. *The Times Literary Supplement*, 10 de Agosto, 1984: 900.
- Bold, Alan. *Muriel Spark: an Odd Capacity for Vision*. Londres y Totowa: Vision Press and Barnes & Noble Books, 1984.
- Muriel Spark*. Londres y Nueva York: Methuen, 1986.
- Bourgeois Richmond, Velma. "The Darkening Vision of Muriel Spark". *Critique: Studies in Modern Fiction*, Atlanta, 1973, n°15 (1): 71-85.

- Bradbury, Malcolm. "Muriel Spark's Fingernails". *Critical Quarterly*, 1972, n°14: 241-50.
- The Penguin Book of Modern British Short Stories*. Nueva York: Viking, 1987.
- Breslin, John B. *The Substance of Things Hoped for: Short Fiction by Modern Catholic Authors*. Nueva York: Doubleday, 1987.
- Cheyette, Bryan. *Muriel Spark*. Devon: Northcote House, 2000.
- Compton-Burnett, Ivy. "Speaking of writing-I". *The Times*, 21 de Noviembre, 1963: 18.
- Craig, Cairns. *The History of Scottish Literature*. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1987.
- Craig, Patricia. *The Times Literary Supplement*, Marzo, n° 18-24, 1988: 301.
- New Statesment & Society*, v. 5, 24 de Julio, 1992: 38.
- Cunningham, John. *The Sewanee Review*, v. 107, n° 1, Invierno, 1999: xviii-xx.
- Durán, Isabel. "Muriel Spark, una señora de muchos recursos narrativos". *Impresiones*, Madrid: The British Council, 1999.
- Edgecombe, Rodney Stenning. *Vocation and Identity in the Fiction of Muriel Spark*. Columbia: University of Missouri Press. 1990.
- Elder, Richar. "Getting Away with Murder".
www.nytimes.com/books/01/03/11/reviews/010311.11ederlt.html.
- Gabriele, Annan. "Social Murder". *New York Review of Books*, 20 de Diciembre, 1990: 22-24.
- Green, George. "A Reading of Muriel Spark". *Thought: a Review of Culture and Idea*, 1968, n°43: 393-407.
- Grosskurth Phyllis. "The World of Muriel Spark: Spirit or Spooks?". *Tamarack Review*, 1966, n°19: 62-67.
- Hynes, Joseph. *The Art of the Real*. Londres y Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1988.
- Kemp, Peter. *Muriel Spark*. Londres: Paul Elek, 1974.
- Kermode, Frank. "God's Plots". *The Listener*, 7 de Diciembre, 1967: 759-60.
- "Keeping it Short". *The Listener*, 24 de Septiembre, 1970: 411-13.
- "Sheer Spark". *The Listener*, 24 de Septiembre, 1970: 425-7.

- “Foreseeing the Unforeseen”. *The Listener*, nº86, 11 de Noviembre, 1971: 657-8.
- “Judgment in Venice”. *The Listener*, 26 de Abril, 1979: 584-5.
- The London Review of Books*, v. 18, nº 22, 1996: 23.
- Keyser, Barbara Y. “Muriel Spark, Watergate, and the Mass Media”. *Arizona Quarterly*, nº 32, 1976: 146-153.
- Kimball, Roger. “The first half of Muriel Spark”. *The New Criterion*, nº11 (8), 1993: 9-16.
- Leithauser, Brad. *The Norton Book of Ghost Stories*. Nueva York: Norton, 1994.
- Little, Judy. *Comedy and the Women Writer. Woolf, Spark, and Feminism*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983.
- Litvack, Leon. “ ‘We all have something to hide’: Muriel Spark, Autobiography, and the Influence of Newman on the Career of a Novelist”. *Durham University Journal*, nº 85 (55 [2]), Julio, 1994: 281-89.
- Lodge, David. “The Uses and Abuses of Omniscience. Method and Meaning in Muriel Spark’s *The Prime of Miss Jean Brodie*”. *Critical Quarterly*, nº 12, 1970: 235-257.
- Mackay, Shena. *Times Literary Supplement*, nº 4877, 1996: 22.
- MacLachlan, Christopher. “Muriel Spark and Gothic”. En Hagenmann, Susanne, *Scottish Studies*. Frankfurt am Main: Horst W. Drescher, 1996.
- Maitland, Sara. *Commonweal*, v. 124, 9 de Mayo, 1997: 23-5.
- Malkoff, Karl. *Muriel Spark*. Nueva York: Columbia University Press, 1968.
- Martínez Reventós, M^a Dolores. “Muriel Spark’s *The Driver’s Seat*: the Case of an Enigmatically Perverse Suicide”. En *Actas del XXI congreso internacional de A.E:D.E.A.N*, Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 1999: 207-212.
- Massie, Allan. *Muriel Spark*. Edimburgo: The Ramsay Head Press, 1979.
- Mc William, Candia. Revisión de *The Women of Muriel Spark*. *The Times Literary Supplement*, nº 4660, 24 de Julio, 1992: 5.
- Meaney, Gerardine. *(Un)like subjects: Women, Theory, Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1993.
- “*The Driver’s Seat*: Muriel Spark and the Postmodern Gothic”. Conferencia en SUISS, Edimburgo, 3 de Agosto de 2001.

- Mendelson, Jane. "The Devil in Miss Spark: Muriel's Wicked, Wicked Ways". *Voice Literary Supplement*, Diciembre, v. 91, 1990: 25.
- Monterrey, J. Tomás. *La voz narrativa en las novelas de Muriel Spark*. Islas Canarias: Universidad de La Laguna, 1989.
- "Las formas de la ficción y las formas de mundo en la crítica sobre Muriel Spark". *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, Universidad de La Laguna, 1989-1990.
- "Old and New Elements in Muriel Spark's *Symposium*". *Studies in Scottish Literature*, nº27, 1990.
- Murray, Ian. *The New Penguin Book of Scottish Short Stories*. Londres: Penguin, 1983.
- Nordhjem, Bent. *What Ficiton Means*. Copenague: University of Copenhagen Press, 1987: 125-141.
- Ohmann, Carol. "Muriel Spark's Robinson". *Crtique*, nº8, 1965: 70-84.
- Page, Norman. *Muriel Spark*. Londres: Macmillan, 1990.
- Parrinder, Patrick. "Muriel Spark and her critics". *Critical Quaterly*, nº 25 (2), 1983: 23-31.
- Pathak, S. Revisión de *The Women of Muriel Spark*. *Choice*, v. 30, Enero de 1993: 798.
- Paul, Anthony. "Muriel Spark and The Prime of Miss Jean Brodie". *Dutch Quarterly Review of Angloamerican Letters*, Amsterdam, nº 7, 1977: 170-83.
- Potter, Nancy A. J. "Muriel Spark: Transformer of the Commonplace". *Renasance*, 1965: 115-120.
- Raine, Pat. Revisión de *The Faith and Fiction of Muriel Spark*. *The Times Literary Supplement*, 1 de Julio, 1983: 710.
- Randisi, Jennifer Lynn. *On Her Way Rejoicing: The Fiction of Muriel Spark*. Washington: The Catholic University of America Press, 1991.
- Seroggie, Jean. "Mementos for Muriel Spark... the Jewels Brought for Each Best-seller". *The Daily Telegraph*, 25 de Septiembre, 1970.
- Showalter, Elaine. *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Smith, Robert. "Masses of Old, Old Letters". *Folio*, National Library of Scotland, nº 2, Primavera, 2001: 1-4.

- Spacks, Patricia Meyer. Review of *Not to Disturb*. *The Hudson Review*, nº 25, Otoño, 1972: 501-3.
- Sproxton, Judy. *The Women of Muriel Spark*. Londres: Constable, 1992.
- Staley, Thomas F. *Twentieth Century Women Novelists*. Londres: Macmillan, 1984.
- Stevenson, Randall. *The British Novel since the Thirties*. Londres: Bastford, 1986.
- Stubbs, Patricia. *Muriel Spark*. Londres: Longman, 1973.
- “Two Contemporary Views on Fiction: Iris Murdoch and Muriel Spark”. *English*, nº 23, 1974: 102-110.
- Walker, Dorothea. *Muriel Spark*. Boston: Twayne Publishers, 1988.
- Whittaker, Ruth. *The Faith and Fiction of Muriel Spark*. Hong Kong: The Macmillan Press, 1982.
- _____ “Grub Street Gothic”. *The Times Literary Supplement*, 12 de Noviembre, 1971: 1409.
- www.Murielspark.com/biography.html
- www.Encyclopedia.com/articles/12186.html

II. OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Abel, Elizabeth. “Women and Schizophrenia: the Fiction of Jean Rhys”, en *Contemporary Literature*. Wisconsin: University of Wisconsin System, 1979.
- Atwood, Margaret. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: House of Anansi Press, 1972.
- Bakhtin, Mikhail M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- The Dialogic Imagination*. University of Texas Press, 1998.
- Barthes, Roland. “The Death of the Author”. En Heath, Stephen (ed.), *Image Music Text*, Londres: Fontana, 1977.

- Bowlby, Rachel. *Still Crazy After all these Years*. Londres: Routledge, 1992.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Londres: Routledge, 1994.
- The Knotted Subject. Hysteria and its Discontents*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Bronte, Emmily. *Wuthering Heights*. Londres: Marshall Cavendish Ltd., 1986.
- Brooks, Peter. "The idea of psychoanalytic literary criticism". En Rimmon-Kenan, Slomith (ed.), *Discourse in Psychoanalysis and Literature*. Londres: Mathuen, 1987.
- Buxó, M^a Jesús. *Antropología de la mujer: cognición, lengua e ideología cultural*. Barcelona: Anthropos, editorial hombre, 1988.
- Chesler, Phyllis. *Women and Madness*, Florida: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- Chodorow, Nancy, *Feminism and Psychoanalytic Theory*. Oxford: Polity Press, 1989.
- Chomsky, Noam. *Language and Problems of Knowledge. The Managua Lectures*. Cambridge: M. I. T. Press, 1988.
- Chopin, Kate. *The Awakening and Selected Stories*. Nueva York: Penguin, 1986.
- Daly, Mary. *Pure Lust: Elemental Feminist Philosophy*. Boston: Beacon Press, 1984.
- Darwin, Charles. *The Descent of Man*. Princenton: Princenton University Press, 1981.
- Didier, Beatrice. *Dictionnaire Universel des Littératures*. Paris: Presses Universitaires de France, v. 2, 1994.
- Durán, Isabel. *Autobiografía: versiones femeninas en la literatura norteamericana del siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.
- "Doris Lessing: La interminable búsqueda del yo a través de Doris Lessing, Martha Quest, y Anna Wulf". *Atlantis*, 2000, v. XXII: 85-107.
- "Kate Chopin y Charlotte Pekins Gilman". <<http://www.liceus.com/es/aco/lit/02/20020.html>>, (actualizada 22 de Marzo, 2001).
- Dworkin, Andrea. *Pornography, Men Possessing Women*. Nueva York: Perigree Book, 1981.

- Enroth, Ronald. *Las sectas y la juventud*. Barcelona: Clie, 1980.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Barcelona: Sagitario, 1965.
- Friedman, Susan Stanford. "Beyond Gynocriticism and Gynesis: The Geographics of Identity and the Future of Feminist Criticism". *Tulsa Studies in Women's Literature*, Primavera, v. 15 (1), 1996: 13-40.
- Foucault, Michael. *Madness and Civilization*. Nueva York: Routledge, 1997.
- Furman, Nelly. "The politics of language: beyond gender principle?". En Green, Gayle and Kahn, Coppélia (ed.), *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Londres: Routledge, 1985.
- Gilbert, Sandra M; Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1984.
- Gilman, Charlotte P. *The Yellow Wallpaper*. Londres: Penguin, 1995.
- Gómez-Acebo, Isabel. *Mujer y ¿sectas? Ayer y hoy*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 2000.
- Gottesman, Irving I. *Schizophrenia genesis. The origins of madness*. Nueva York: W. H. Freeman & Company, 1991.
- Green, Graham. *The End of the Affair*. Londres: Penguin, 1968.
- Griffin, Susan. *Pornography and Silence: Culture's Revenge against Nature*. Nueva York: Harper & Row, 1981.
- Griffin, Roger. *International Fascism*. Nueva York: Arnold, 1998.
- Heilbrun, Carolyn. *Reinventing Womanhood*. Nueva York: Norton, 1993.
- Hill Rigney, Barbara. *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1980.
- Howell, Elizabeth y Bayes, Marjorie. *Women and Mental Health*. Nueva York: Basic Books, Inc., 1981.
- Humm, Maggie. *The Dictionary of Feminist Theory*. Hertfordshire: Pretince Hall, 1995.
- Jardine, Alice. *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

- Jung, Carl G. "Psychology and Literature". En Lodge, David (ed.), *20th Century Literary Criticism. A Reader*, Londres: Longman, 1972.
- Energética psíquica y esencia del sueño*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1982.
- Psicología y religión*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Respuesta a Job*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998.
- Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, 1999a.
- Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta, 1999b.
- Kegan Gardiner, Judith; Barret, Michèle. "Psychoanalysis and Feminism: Current Controversies". *Journal of Women in Culture and Society*, 1992, v. 17, n° 2.
- Kofman, Sarah. *El Enigma de la Mujer*. Barcelona: Gedisa, 1980.
- Lessing, Doris. *The Four-Gated City*. Nueva York: Alfred A. Knof, 1969.
- Walking in the Shade*. Londres: Flamingo, 1998.
- Lynch, Jack. "Modernism".
<http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Terms/modernism.html>
- Miller, Jean Baker. *Hacia una nueva psicología de la mujer*. Barcelona: Altaya, 1995.
- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. Londres: Penguin, 1974.
- Moldeski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden: Arch Books, 1982.
- Moi, Toril. *Sexual Textual Politics*. Nueva York: Routledge, 1985.
- Nietzsche, Federico. *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires: Aguilar, 1974.
- Paraíso, Isabel. *Literatura y Psicología*. Madrid: Síntesis, 1995.
- Reich, Wilhelm. *Psicología de masas del fascismo*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. New York: Norton paperback, 1992.
- Rich, Adrienne. *Nacida de mujer*. Barcelona: Noguer, 1978.

- Rowland, Susan. *C. G. Jung and Literary Theory*. Wiltshire: Antony Rowe Ltd, 1999.
- Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Savater, Fernando. *Diccionario Filosófico*. Barcelona: Planeta, 1995.
- Showalter, Elaine. *Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres: Virago, 1985.
- A Literature of their Own*. Londres: Virago, 1995.
- Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Media*. Nueva York: Columbia University Press, 1997.
- Stone, Alan A. "Where will psychoanalysis survive?". *Harvard Magazine*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Thomas, Ronald R. *Dreams of Authority: Freud and the Fictions of the Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Tripod (servicio de información de Internet). "The Critical Poet". <http://thecriticalpoet.tripod.com/modernism.htm>
- Ussher, Jane. *Women's Madness. Misogyny or Mental Illness?*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1992.
- Yaeguer, Patricia. *Honey-Mad Women. Emancipatory Strategies in Women's Writing*. Nueva York: Columbia University Press, 1988.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres y Nueva York: Methuen, 1984.
- Wolf, Margery. *A Thrice Told Tale: Feminism, Postmodernism and Ethnographic Responsibility*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Londres: Penguin, 1992.
- Three Guineas*. Nueva York: Brace & World, 1938.
- Žižek, Slavoj. "Two Ways to Avoid the Real Desire". En Ellmann, Maud (ed.), *Psychoanalytic Literary Criticism*, Londres: Longman, 1994.
- <http://thecriticalpoet.tripod.com/modernism.htm>
- <http://andromeda.rutgers.edu/~jllynch/Terms/modernism.html>