13/2004-05

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
UNIDAD DE TERCER CICLO Y POSTGRADO

Reunido el día de la fecha, el Tribunal nombrado por el Excmo. Sr. Rector Magfco. de esta Universidad, el/a aspirante expuso esta TESIS DOCTORAL.
Terminada la lectura y contestadas por el/a Doctorando/a las objeciones formuladas por los señores miembros del Tribunal, éste calificó dicho trabajo con la nota de SOBRESALIENTE CUM LAUDE POR UNANIMIDAD

Las Palmas de Gran Canaria, a 26 de noviembre de 2004.

El/la Presidente/a: Dr. D. Francisco García Tortosa

El/la Secretario/a: Dra. Dña. Gina Oxbrow

Gina Oxbrow

El/la Vocal: Dr. D. Antonio Raúl del Toro

El/la Vocal: Dr. D. Santiago josé Henríquez Jiménez

El/la Vocal: Dr. D. Ricardo Navarrete Franco

El/la Doctorando/a: Dña. María Soraya García Sánchez

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Escribiendo la historia (history) de las mujeres a través de historias (stories), en las novelas de Michèle Roberts

MARÍA SORAYA GARCÍA SÁNCHEZ

Tesis Doctoral Dirigida por la Doctora Dña. Carmen Martín Santana.

V° B°
La Directora,

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ESPAÑA

2004

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS de G. CANARIA
N.º Documento 317604
N.º Copia 789219

ÍNDICE

CAPÍTULO **PÁGINA**

1. INTRODUCCIÓN **6**

2. MICHELE ROBERTS: VIDA Y OBRA **14**

2.1. Datos Biográficos **15**
2.2. Producción Literaria **17**
2.3. Entrevista Personal con Michèle Roberts: Transcripción **23**

3. MICHELE ROBERTS Y LA ESCRITURA **45**

3.1. La técnica del pastiche. Concepto de "L'écriture féminine" en Michèle Roberts **54**
3.2. Feminismo en su producción. La historia de las mujeres **63**
3.2.1. Las protagonistas y su relación con las madres **70**
3.3. Personales femeninos: Fin de la disyunción y unión de caracteres ... **85**
3.4. Religión y sexo **94**
3.5. Cuerpo y espiritualidad **110**
3.6. The Wild Girl: María Magdalena y la Escritura **124**

4. EL ESTUDIO DE LA NOVELA The Book of Mrs Noah **133**

4.1. Personajes femeninos. Unión de opuestos **137**
4.1.1. La identidad en proceso de cada una de las protagonistas a través de la expresión escrita **148**
4.2. La influencia postmodernista en Michèle Roberts: Estructura **159**
4.3. Concepto de "arca". Su función **170**
4.4. Escritura, muerte e inconsciente. Teoría de Carl Gustav Jung en la narrativa de Michèle Roberts **176**

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4.4.1. El *animus* y el *anima* en la obra **185**

5. The Mistressclass: ESCRIBIENDO HISTORIA Y FICCIÓN 193

5.1. Escritoras: Charlotte Brontë y Michèle Roberts **197**
5.2. La novela en Michèle Roberts **203**
5.2.1. Elementos importantes en la novela **209**
5.3. La función creadora en los personajes principales **217**
5.4. Hermanas y su relación con las figuras masculinas **234**
5.5. ¿Es The Mistressclass diferente a las otras novelas de Michèle Roberts? **239**

6. LA POESÍA EN MICHÈLE ROBERTS 246

6.1. Poemas relacionados con el mito griego de Deméter y Perséfone en Roberts **258**
6.2. Poema "Rite de Passage" (for Joan of Arc) **275**
6.3. Poema "The Woman Who Wanted to Be a Hero" **282**

7. CONCLUSIONES 286

BIBLIOGRAFÍA 295

1. Obra primaria **296**
1.1. Novelas **296**
1.2. Poesía **297**
1.3. Ensayos y entrevistas **297**
2. Obra secundaria **299**
3. Referencias *on-line* **304**

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Para mi marido por su

tenaz confianza

y sus persistentes ánimos

para lograr el propósito

de este trabajo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Agradecimientos

En un principio, quisiera agradecer el constante apoyo y confianza de la directora de esta tesis Dña. Carmen Martín Santana que siempre trató de entender y orientar lo que yo trataba de escribir. Gracias también por esas conversaciones entrañables y amistosas.

Tengo una deuda de gratitud con Juan Manuel Septiem, Pino y Adrián por la ayuda y el afecto que siempre pusieron al origen y conclusión de esta presentación.

Sin duda, fue primordial contar con el apoyo moral de mis padres que hicieron posible el camino que elegí. También quiero dar las gracias a mi marido, mis hermanos, familiares y amigos que siempre creyeron en la consumación de este trabajo.

No puedo olvidar el continuo ánimo y lectura de María Teresa y Antony.

Gracias también a todas aquellas personas que han contribuido de una u otra manera a través de conversaciones, lecturas y opiniones.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Capítulo 1

Introducción

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

1. INTRODUCCIÓN

Michèle Roberts, anglo-francesa y nacida en 1949, es una escritora contemporánea que trata temas relacionados con la mujer como pueden ser el lenguaje, la sexualidad y la religión, los cuáles están a su vez conectados con aspectos del cuerpo, las relaciones entre mujeres, la espiritualidad, la importancia de escribir o incluso, mejor, de reescribir historias ya escritas y darles un punto de vista diferente, femenino y / o feminista.

Esta presentación, estructurada en cinco capítulos principales, se inicia con la exposición de los datos más destacados de la vida y obra de Michèle Roberts. El primer objetivo que quisiera mostrar en esta investigación está unido a la escritura como medio que permite a la mujer protagonista mostrarse libre de condiciones a la hora de expresarse. Del mismo modo, reflejaré como la autora reescribe acontecimientos históricos o bíblicos y les da una nueva interpretación a través de las voces de las féminas en los textos. En este sentido, la religión y la inspiración a la hora de crear se desarrollan en las obras de Roberts, quien participa en el movimiento feminista escribiendo estas narraciones que relatan las vidas y experiencias de mujeres en diferentes épocas y tradiciones.

Después de haber realizado varios cursos de doctorado relacionados con el feminismo y la narrativa feminista contemporánea, decidí centrarme en las obras de Michèle Roberts tras haber leído In the Red Kitchen y The Book of Mrs Noah para uno de los cursos de mi

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

formación. Mi interés por esta autora fue así incrementándose, ya que me cautivó la temática y la forma de sus novelas, así como la manera en la que la escritora interpretaba la historia de la mujer, haciéndola partícipe de la misma. Después de leer todas sus obras me fui dando cuenta de la constante proyección que se repetía en sus textos. No sólo reescribía historias donde la mujer no ha sido considerada ni escuchada sino que además se hacía crítica de los textos que han dominado la "verdad cultural y social": los textos bíblicos y la historia.

¿Cuál es la historia de la mujer en el mundo? ¿Por qué no existe una variedad de documentos históricos sobre mujeres? ¿Cuál fue la importancia de la religión en los papeles que tomó la historia y cómo influyó la religión en los modelos de conducta sociales de las mujeres, así como de los hombres, en el mundo? ¿Cómo una escritora como Michèle Roberts puede responder a todas estas preguntas en una pluralidad de novelas? ¿Podría considerársele feminista?

A lo largo de esta presentación, trataré de responder a éstas y otras preguntas tomando en consideración a la novelista y sus textos ficticios, especialmente la obra The Book of Mrs Noah, aunque sin olvidar su último trabajo The Mistressclass (2003). Cada uno de los puntos que voy a desarrollar se centrarán en el tema principal que ocupa este trabajo: La historia de la mujer a través de las historias contadas en sus novelas.[1] Se verá como la autora se refiere a personajes femeninos destacados de la historia, como la Virgen María, María Magdalena, Santa Teresa de Ávila, Virginia Woolf, Mary Wollstonecraft, Juana de Arco o Charlotte Brontë, entre otras, y los transforma ocasionalmente en ficticios.[2]

[1] Es relevante señalar la importancia del juego de palabras, especialmente en inglés entre *history* y *story*, ya que es a través de las historias que cuentan los personajes femeninos en las novelas como se alude a la historia de la humanidad o, si se prefiere, se construye dándole un nuevo valor jamás considerado, el de la mujer blanca, occidental y de clase media, como así defiende la propia Michèle Roberts.

[2] El término "historia" en esta presentación no se empleará como un concepto que busca hechos verídicos ocurridos en un tiempo determinado. Se relacionará con personajes reales que a su vez formarán parte de *stories* que aluden a la *history*. El papel de la religión también formará parte de esa historia que ya se nos ha contado, y que escritoras como Michèle Roberts reescribe para así desmitificar. Esta nueva historia va de boca en boca o de libro en libro y no tiene por que ser cierta, pero sí vivirá a través de la imaginación expresada en los textos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Seguidamente el eje va a centrarse en la religión -especialmente la católica- y el sexo. Las heroínas en las novelas de Roberts y su relación con el cuerpo, la sexualidad y la espiritualidad es otro aspecto que destacaré en profundidad ya que ha limitado y atrapado a la mujer en la sociedad. Estableceré, además, como a través de la escritura estas mujeres encontrarán su espacio libre y propio así como su identidad. Son personajes femeninos que han encontrado su voz y que no serán callados nunca más. Esta idea de eternidad en las protagonistas también se estudiará -teniendo en cuenta la muerte y el nacimiento- como un ciclo constante. Quedará patente como la muerte de algún ser servirá para formar algo nuevo que será creado y continuo, sobre todo cuando se hace referencia a textos escritos.

La creación como tema conectado con la mujer, a partir de su útero, será otro tema que cobrará su importancia en los textos de la escritora ya que a lo largo de la historia el único poder que la fémina ha tenido en relación con el hombre ha sido el de la creación de otro ser en su vientre. La mujer ha sido considerada compañera del hombre para la procreación y ésa ha permanecido como su función principal. Aristóteles, por ejemplo, fue uno de los pioneros en considerarla inferior ofreciendo al ser masculino un poder total y autoritario sobre el femenino: "El macho está naturalmente mejor dotado que la hembra para el mando ... El macho, por su parte, está siempre en relación de superioridad con respecto a la hembra ... En cuanto al gobierno de los hijos, es de tipo monárquico, pues el que los ha engendrado debe gobernarlos".[3]

En la primera parte del trabajo, en la que desarrollo la importancia y relación de los títulos en sus novelas, introduciré a la escritora y su obra literaria. Quisiera también presentar en este primer capítulo la entrevista que me concedió la autora en su apartamento de Londres en noviembre del año 2003.

[3] Aristóteles, Política (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000) 22.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En la segunda parte esbozaré diferentes cuestiones referidas a la obra de Michèle Roberts y a la variedad de novelas de la escritora en las que se relacionan y comparten aspectos comunes. Este capítulo se ocupará de la escritura en la obra de la novelista, en la que me centraré en técnicas como el *pastiche* o la intertextualidad, sin dejar de mencionar "L'écriture féminine" de Helène Cixous. Igualmente se hará un estudio del feminismo y su conexión con Roberts, así como de esos aspectos de la religión, el sexo, el cuerpo y la espiritualidad en los personajes femeninos que van a formar una conexión con la conjunción *y* a la hora de referirse a las mujeres, rompiendo así con la tradicional y limitada una *o* la otra. Por ello, se pretende terminar con la condición a la que se ha visto la mujer buena / mala, virgen / prostituta, pasiva / activa, y se prestará atención a la variedad de posibilidades de existir que en ocasiones une esos valores contradictorios en un mismo ser bueno *y* malo. Aunque hay diferentes enfoques para analizar el feminismo, Michèle Roberts toma, tal y como se puede constatar aquí, las tres orientaciones –la socio-política, la socio-psicológica y la feminista- y las pone, quizá desinteresadamente, en práctica en su obra.

En el tercer apartado pondré en práctica esos conceptos y temas centrándome en una observación más detallada de su novela The Book of Mrs Noah, ya que es una historia que recoge perfectamente todos los puntos que voy a tratar en relación al *pastiche*, la reescritura de la historia, la creación literaria y los personajes principales. Quisiera mostrar la función e importancia de los personajes femeninos en el texto que ejercen la tarea de escribir. Junto a ellas, Gaffer es el único ser masculino que las acompaña. El arca se analizará como elemento fundamental e imprescindible en la obra que ocupa esta tercera parte. Por último, se tendrán presente los aspectos sobre la escritura, teniendo en cuenta a la protagonista creadora de la obra, a la señora Noé y a las sibilas que forman parte de la historia y que, a la vez, componen sus historias. Del mismo modo, se estudiará la ficción de la señora Noé y su relación con los

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

términos *animus* y *anima* del psicólogo Carl Gustav Jung. Se tendrán igualmente presente los aspectos de la muerte y el inconsciente para comenzar a crear un texto escrito.

Seguidamente, dedicaré el capítulo cuarto al último trabajo literario escrito por Michèle Roberts, The Mistressclass, y su análisis como novela que vuelve a combinar la historia con la ficción en distintas épocas de la historia en la mujer escritora. Se pretende analizar en este apartado las dos narraciones que se intercalan en la obra junto al aspecto de la creación literaria. En primer lugar, se hará un estudio más detallado de los objetos relevantes que aparecen en el texto. En segundo lugar, se analizará la novela como género literario preferido por escritoras como Michèle Roberts o Charlotte Brontë, considerando el siglo XIX un periodo de indudable importancia para sus orígenes. En este sentido, se quiere señalar la influencia que Charlotte Brontë ha tenido en la obra de Michèle Roberts, quien ha comentado en diversas ocasiones como ella es una de las escritoras a la que siempre ha admirado y que ahora ha querido incluir en su novela. Otro aspecto que se quiere demostrar en este episodio es la producción literaria de los personajes masculinos y femeninos, así como la relación entre las hermanas Vinny y Catherine con las figuras masculinas que aparecen en la novela. ¿Es el género lo que hace al hombre o a la mujer escritora? Finalmente se concluirá este episodio haciendo una comparación entre The Mistressclass y las novelas anteriores para destacar similitudes y diferencias a lo largo de la narrativa de la autora.

En este sentido y tras haber asistido a la conversación mantenida entre Michèle Roberts y Lucasta Miller en el festival de Literatura celebrado en Bath el pasado 6 de marzo, pude observar como al igual que en las novelas anteriores, Michèle Roberts ha leído los acontecimientos y textos que han escritos autoras como Charlotte Brontë o Teresa de Ávila, por nombrar algunas, y es a partir de esta lectura cuando Roberts comienza a reescribir y reinterpretar a través de la ficción, tras haberse inspirado en sus propias vidas. Y como la autora expresó en la mencionada charla, la ficción puede igualmente transformarse en mito:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"factorial information can become myth at the same time". Basándome en esta idea de Charlotte Brontë como un mito, defendida por Lucasta Miller, dedicaré un último episodio a la conexión entre Roberts y Brontë como escritoras y su aportación a esta constante leyenda de Charlotte Brontë que utiliza la realidad de esta fémina con la ficción que ella mismo relató en obras como Jane Eyre. Seguidamente, dedicaré unas páginas a la aportación de Lucasta Miller en relación a Charlotte Brontë. Miller argumenta como varios textos biográficos dedicados a Charlotte Brontë aportan puntos de vista subjetivos y participan de formas características de la ficción como el contar historias. En este sentido, quisiera reflejar el mismo aspecto en la narrativa de Roberts que comparte estructuras particulares de la biografía y la historia:

> All life-writing (as Virginia Woolf called it) is a paradoxical process whereby the fragmentary business of lived experience is moulded into a formal literary structure and given an artificial sense of direction. Etymologically, even the word 'biography' – life-writing – is an oxymoron. At some level, all biographers borrow some of their narrative techniques from fictional storytelling.[4]

Finalmente, se presentarán en un breve quinto episodio algunos poemas de la autora que, a su vez, tienen presente la reescritura de acontecimientos ya escritos y relacionados con la historia de la mujer y que enriquecen, sin duda, la investigación que nos ocupa. Por ello, en la primera sección de este apartado se estudiarán los textos dedicados a las personalidades de la mitología griega Perséfone y Deméter con el fin de plasmar la relación madre-hija. En la segunda sección, el objetivo es el análisis del poema dirigido a Juana de Arco "Rite de Passage" porque con él quiero mostrar el papel de una figura que además de histórica,

[4] Lucasta Miller, The Brontë Myth (London: Vintage, 2001) 64.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

también se describe como mítica y religiosa. Se observarán los versos que concluirán este capítulo de la poesía dedicados a la mujer que quería ser héroe: "The Woman Who Wanted to Be a Hero". En este caso, se prestará atención al camino elegido por una protagonista que decide ampliar sus posibilidades y formar parte del mundo de los héroes.

Para consumar esta presentación, se expondrán las conclusiones a las que se ha llegado tras el estudio de las obras de Michéle Roberts, donde se ha realizado un corto razonamiento comparativo entre la mujer británica y española actuales y su opinión y conocimiento sobre el feminismo y sobre la historia de la mujer. Del mismo modo, quedará patente el estudio de los posibles campos de investigación para el futuro.

Por último, se puede apreciar la selección bibliográfica que se ha utilizado para el desarrollo de esta investigación. Por un lado, las fuentes primarias escogidas las forman los textos escritos por Michèle Roberts, especialmente las once novelas de la autora junto a los artículos críticos sobre ella y entrevistas a la novelista. Por otro lado, textos relacionados con la psicología, el feminismo, la mujer, la religión y la historia ocupan el apartado de las fuentes secundarias. Pero sólo he decidido mencionar los títulos que en realidad están citados en esta presentación. Finalmente, se ha elaborado un listado de páginas de Internet que fueron consideradas portadoras de notable información en el proceso de este estudio.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Capítulo 2

Michèle Roberts: Vida y Obra

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

2. MICHELE ROBERTS: VIDA Y OBRA

2.1 Datos Biográficos

Michèle Roberts es una escritora anglo-francesa feminista contemporánea que nació en Hertfordshire, Inglaterra, el 20 de mayo de 1949. Hija de un padre inglés protestante y una madre francesa católica, fue educada bilingüe y en un colegio religioso. Además vivió en un convento durante un tiempo, acontecimientos que han influido enormemente en sus obras. Ha luchado, por medio de la escritura y de la revisión de historias, en contra de los valores que defiende la iglesia católica, aunque reconoce que ésta le ha dado relatos y un lenguaje particular. Asimismo, es relevante señalar la figura de su abuela en su creación literaria ya que Roberts siempre la ha considerado como una fuente de inspiración, por ser la mujer que le contaba historias que la hacían imaginar, soñar e inventar. En relación a su familia, Roberts también ha comentado como su lucha con su madre -por ser esa figura autoritaria que quiere dominar a su hija y educarla según los valores que se imponen en la sociedad para su condición y su sexo- ha formado parte de sus obras. Del mismo modo, se refleja en diferentes obras no sólo la relación entre madre e hija sino también la unión entre padre e hija y su deseo por ser aceptada por su padre, figura que representa a la sociedad dominante.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Esta autora se ha mostrado siempre opuesta a los valores defendidos por el Catolicismo y es a partir de sus novelas como escribe de la mujer que se libera de la prisión que ha creado la iglesia, sobre todo cuando se tienen en cuenta aspectos relacionados con el cuerpo y el sexo. Para Roberts, la fémina se rescata a sí misma y se expresa verbalmente y sexualmente saliendo triunfante ante los padres católicos. Por ello, además de haberlo comentado en diferentes situaciones, esta autora muestra la variedad de mujeres, terminando con la dualidad entre la buena y la mala a través las novelas como The Wild Girl, en la que se celebra el acto de ser mujer y la unión sexual con el hombre.

Roberts fue a la universidad de Oxford donde obtuvo el título de "Lengua y Literatura Inglesa". Fue durante estos años universitarios cuando Michèle Roberts formó parte del *Women's Liberation Movement*, al que siempre ha apoyado contribuyendo en revistas como Spare Rib y City Limits. Michèle Roberts, además de escritora, ha desarrollado diferentes profesiones a lo largo de su vida, como es el caso de bibliotecaria en Bangkok para el consulado británico, cocinera y su actual puesto como profesora de escritura creativa en East Anglia University, en Norwich, Inglaterra, donde enseña a escribir novelas en un curso de postgrado. Aunque reside entre dos países destacados en su infancia: Inglaterra y Francia, ha vivido en otros lugares como Italia o Tailandia y su producción literaria se hace más constante con el tiempo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

2.2. Producción Literaria

Su obra literaria es variada y completa ya que ha escrito novelas, historias cortas, poesía, artículos y ensayos. Su primera novela fue escrita cuando la autora tenía 29 años: A Piece of the Night (1978), y muestra -como el resto de las novelas que la siguen- aspectos biográficos. The Visitation (1983), The Wild Girl (1984), The Book of Mrs Noah (1987) reescriben historias bíblicas. Le sigue In the Red Kitchen (1990), obra en la que se entremezclan diferentes voces de Flora, Hattie y la hija del faraón. Daughters of the House (1992) fue ganadora del premio W. H. Smith Literary Award, Flesh and Blood (1994), Impossible Saints (1997), Fair Exchange (1999) que una vez más narra las historias cotidianas de diferentes personajes femeninos tomando como referencia la vida de Mary Wollstonecraft. The Looking Glass (2000) es la siguiente obra publicada y su reciente The Mistressclass (2003) que utiliza el mito de Charlotte Brontë y su vida que se intercala con las historias de dos hermanas contemporáneas en Londres.

Los títulos elegidos por la autora en su ficción son inmensamente reveladores y con una singular lectura de los mismos, el lector puede hacerse una idea de la temática que Roberts intima en su obra. The Wild Girl o Impossible Saints se refieren sin duda a la mujer que se expresa de forma opuesta ante los valores de la sociedad y así no puede ser domada, y con ello, no es aceptada no sólo por la sociedad sino por los padres de la iglesia que no van a considerarla santa. The Book of Mrs Noah se conecta igualmente con los textos bíblicos, pero Roberts aporta la idea de un libro que puede ser creado por esa mujer que se conoce a través de su marido. Es la señora Noé la fémina que va a formar parte de un texto literario que lleva su nombre. The Visitation es equivalentemente un texto relacionado con Adán y Eva y el origen de ambos seres, así como la distinción entre ellos. In the Red Kitchen y Daughters of the House encabezan en sus títulos lugares que han estado relacionados con la mujer como

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

son la casa y sobre todo la cocina, espacio que hace de la mujer un ser creador de nuevos platos culinarios para satisfacer a su familia. No sólo pueden llegar a ser "housewives" (mis comillas) sino que estas mujeres nacen siendo las hijas de la casa, antes de convertirse en las posibles esposas del hogar. Por otro lado, la cocina es roja, al igual que la sangre que forma parte del cuerpo, y que a su vez puede referirse al periodo en la mujer. En este sentido, se conectaría In the Red Kitchen con Flesh and Blood, novelas en las que la muerte de un ser forma el comienzo de las obras. Tras la lectura de A Piece of the Night, Julie se podría analizar como la mujer protagonista que participa de esa oscuridad constituyendo una parte de ella. La oscuridad se relaciona asimismo con el inconsciente que hace al personaje femenino libre de expresión y condiciones. Fair Exchange y The Looking Glass son quizás los títulos menos directos en su significado. The Mistressclass, sin embargo, hace que el lector imagine una historia de amor y sexo entre un hombre y una mujer, que como indica el término en inglés, será calificada de amante o / y de profesora, como así se puede apreciar en el personaje de Charlotte Brontë o Catherine. Quisiera a continuación con más detalle, presentar los acontecimientos que tienen lugar en estas ficciones y me centraré en las obras según el año de presentación y publicación.

A Piece of the Night (1978) es claramente la obra más autobiográfica de Michèle Roberts en la que Julie Fanchot, la protagonista principal que al igual que Roberts nace en mayo de 1949, busca su persona tras la lucha constante con su madre Claire que no termina de aprobar su calidad de vida. Julie es la mujer contemporánea que tras haber sido la hija aplicada, la esposa perfecta, vive con su amante y su hija Bertha y sólo busca ser aceptada tras haber roto su matrimonio y ser lesbiana. En esta obra no sólo se aprecian aspectos característicos del movimiento feminista, sino que se nombran escritoras contemporáneas como Doris Lessing, así como los valores religiosos a los que se ha tenido que enfrentar Julie.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En The Visitation (1983), la escritora relata la historia de Helen y su hermano gemelo Felix, desde el momento de su nacimiento. Es la única obra que comienza con un nacimiento: Esta obra busca una vez más el descubrimiento de los géneros desde sus orígenes haciendo referencia al relato de Adán y Eva siendo Helen la que quiere unirse con su otro lado y aceptarse a sí misma así como ser reconocida como mujer.

The Book of Mrs Noah (1987) es una de mis novelas favoritas donde la autora hace a la señora Noé partícipe de un texto literario. Además de conocer sus propias opiniones, se aprecia en la obra como la búsqueda de inspiración a la hora de escribir no tiene por que estar condicionada por el género. Así que las cinco sibilas, Gaffer y la bibliotecaria se reúnen en un arca imaginaria para charlar y buscar la inspiración que las lleva a la producción literaria. Es en este texto donde se hace referencia al papel de la iglesia católica que no ha hecho a la mujer protagonista de sus relatos. Asimismo, será el episodio cuarto el que dedique con más detalle a esta obra.

En In the Red Kitchen (1990) se narran las historias de tres mujeres que viven en diferentes momentos de la historia y a las que les preocupan los mismos aspectos que tienen que ver con la mujer, su independencia, su arte a la hora de crear, su apariencia física, así como los caminos que puede tomar como ser femenino. Al mismo tiempo se habla de amor y de poder, así como de las monjas que enseñan a la niña como comportarse para convertirse en mujer. Estas religiosas han formado parte de la educación de Michèle Roberts y suelen tener su exposición en la mayoría de las novelas.

En Daughters of the House (1992), se pone en práctica la doble nacionalidad de la autora ya que las protagonistas son dos primas –una francesa y la otra inglesa- que se encuentran nuevamente en Francia. Como expresa Roberts en la nota introductora de la novela, ésta es una historia ficticia que ha surgido tras la lectura de L'histoire d'une âme escrita por Santa Thérèse Martín o mejor conocida como Santa Teresa del niño Jesús.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Flesh and Blood (1994) es la novela que he considerado más compleja en su forma y contenido. Son 15 los episodios que forman esta narrativa y están a su vez titulados con los nombres de las propias voces. Michèle Roberts se documentó de la cultura italiana del siglo XVII para escribir esta obra.

Similarmente a la obra que ganó el premio de WHSmith, Michèle Roberts vuelve a leer a otra mujer considerada santa según la iglesia católica –Santa Teresa de Ávila- para la creación de su novela Impossible Saints (1997) que como alude el título se refiere a mujeres que jamás podrán ser consideradas santas ante los ojos de la iglesia por sus vidas opuestas a la religión. En este texto se intercala la ficción de Josephine, inspirada en Santa Teresa de Ávila, con las historias de otras mujeres que no son pero podrían haber sido santas según la postura de la autora.

En Fair Exchange (1999) se inspira Roberts en la feminista Mary Wollstonecraft, el escritor William Wordsworth y su relación amorosa con Annette Vallon durante la revolución francesa. La ficción protagonizada por Jemima y su amiga Fanny comienzan sus historias en un colegio gobernado por Mary Wollstonecraft. Una vez que estas féminas se convierten en adultas, los cambios de papeles tienen lugar entre ellas y Fanny pasará a ser la mujer ama de casa que se casa con William Saygood, inspirado en el escritor William Wordswoth. Es ésta la novela que pretende reinvertir la importancia de la historia de seres destacados con los acontecimientos de las mujeres cotidianas y sus experiencias. Al leerla, se puede apreciar una historia más personalizada, en la que se puede conocer las voces de los personajes de forma más directa.

The Looking Glass (2000) refleja las relaciones entre diferentes mujeres y una única figura masculina Monsier Gerard. Aunque se inspiró en la vida de Flaubert y Mallarmé, las protagonistas Geneviève, Millicent, Isabelle, Marie-Louise e Ivonne cuentan sus experiencias

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y deseos en relación a ellas mismas y a Monsieur Gerard que aunque no se describe como el hombre más admirado físicamente, es deseado por cada una de ellas.

Por último, The Mistressclass (2003) es la novela que se refiere al fantasma de Charlotte Brontë quien siempre ha cautivado a la autora. En esta obra, Brontë se presenta a través de sus cartas, en primera persona, mostrándose a sí misma según sus relaciones con sus familiares y su entorno. Asimismo, la ficción de las hermanas contemporáneas Vinny y Catherine se intercala con las cartas de la escritora del siglo XIX.

La poesía también forma parte de su creación literaria como Cutlasses and Earring (1977) con Michelene Wandor, Licking the Bed Clean (1978), Smile Smile Smile Smile (1980), Touch Papers (1982) con Judith Kazantzis and Michelene Wandor, The Mirror of the Mother (1986), Psyche and Hurricane: Poems 1986-1990 (1991) y su más reciente All the Selves I Was: Selected Poems 1986-1994 (1995). Asimismo ha escrito historias cortas como During Mother's Absence (1993), God's House (1996) y su actual colección Playing Sardines (2001). Del mismo modo ha contribuido con sus historias cortas en Northern Stories (1993) y en How Maxine Learned to Love Her Legs (1995). Su única obra de teatro, The Journeyman se representó por primera vez en 1988.

Fuera del campo de la ficción, Michèle Roberts también ha hecho su contribución en artículos y ensayos como On Food, Sex and God: on Inspiration and Writing (1998), The Semi-Transparent Envelope: Women Writing –Feminism and Fiction (1994) y finalmente Mind Readings: Writers' Journeys through Mental States (1996) donde expresa su variado punto de vista como lectora crítica y examinadora de historias ya escritas. La revisión y reescritura de textos bíblicos e históricos a través de la mujer escritora en primera persona son los temas que suceden en la narrativa de Michèle Roberts.

De igual manera, esta investigación, que la autora refleja en sus textos, alude a la mujer occidental blanca y de clase media a lo largo de la historia, y se critican la posición y el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

comportamiento impuestos por la sociedad patriarcal dominante en las metanarrativas de la historia y de la religión católica que han sometido a la sociedad por muchos años.

La novela Daughters of the House, que participó quedando una de las finalistas en el concurso literario del Booker Prize for Fiction en 1992, ganó el premio WH Smith Literary Award en 1993. La exploración que Michèle Roberts ha mostrado como escritora feminista y contemporánea se ha ido extendiendo, consiguiendo en el año 2000 el reconocimiento en su otro país de origen, Francia, a través del premio Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

2.3. Entrevista Personal con Michèle Roberts: Transcripción

Aunque la profesión de Michèle Roberts a tiempo completo sigue siendo la escritura, también enseña como crear una novela en un curso de postgrado en la universidad de East Anglia, en Norwich, Inglaterra. En esta conversación, Michèle Roberts comentó que su último trabajo -que se publicará a finales del año 2004- tiene lugar en Italia y conoceremos la historia a través de las aventuras de una mujer de unos 50 años. Esta conversación tuvo lugar en su casa de Londres, el 22 de noviembre de 2003, como parte de mi investigación para mi doctorado.

I would like to start the conversation talking about 'writing' and its beginning in your career.

Umm. Well, I think I was like all other children in English primary schools. You were encourage to write little stories, poems, etc. I also kept a diary. I began keeping a diary when I was about ten. I lived in a family where people read a lot. My parents both read, so we had a lot of books at home. My English grandmother, who lived with us, was a great story teller. So, she, I think, gave me a sense of the magic of story telling. My father had written stories about the war, the Second World War. But he never managed to get them published, but I knew he was an unfulfilled writer. So, there was that background. Then, I think, I think, probably the fact that I grew up with two languages made me interested in language because I grew up bilingual in English and French. And I think as a child born in two cultures, this is obviously with hindsight. I needed to work out what culture I belonged in. And when you write, I think, you can invent a culture. And, I think, a second major reason for becoming a writer was the misogyny of the culture I grew up, in particular the Catholic culture. It made me want to fight back and talk about women and the common woman, in a way, in a fantasy,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

because real women according to the church and the culture were these terrible beings. I hated them and I didn't want to be one. I didn't want to be a woman. So, again, I had to invent something that is bearable. And I think that did help me to become a writer.

And this figure of the grandmother that you just mentioned appears a lot in your novels, all the time. You can have her in The Book of Mrs Noah, The Visitation *and it's very relevant your current experience in the books, isn't it?*

Yes, I think the figure of my grandmother was mmm. She is like the figure in Alice Miller, that psychoanalyst who writes about childhood. If you have been witnessed in some way by one loving person, then you're going to be OK. And because I had a difficult relationship with my own mother, when I was young, my grandmother was somebody who I knew loved me, unconditionally. That was incredibly helpful. And she was very very honest. And that made me trust her very much. She spoke the truth, always, even if it was very unpleasant. It didn't matter, it was the truth. She was very loving. She loved me. So, that's a wonderful combination for a child, I think. She is a kind of muse. She really is. Yes.

All the main topics developed by feminism also take place in your novels but you express them in connection to writing all the time. So the protagonists in the novel usually develop in an active way the writing technique. Then how important is writing for these characters who show feelings of sisterhood, envy, etc in your novels, dualities,...?

Well, obviously, they wouldn't have to be writers. And I don't. I think I started to be interested in characters in folklore and religion, actually. And they were my saints, if you like. And that probably got to its apotheosis with Josephine and all the saints in Impossible Saints. And now, I think, I am writing more explicitly about writers because they are my new saints. But again, of course, very imperfect flawed saints. But I suppose the point about being interested in characters who are writers is that, there is that quality of invention, that writing could stand as a metaphor for people who are trying to invent themselves and invent their

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

lives, and invent a world they want to live in, which I think is probably quite fundamental to human beings. Many people would just do it in fantasy or in dream. Or they would do it through watching movies or playing games on the internet or you know, whatever. Because my interest is in language, I think, I choose to show people doing it through writing. It's not so much that I think writing has an elevated or elitist place. For me it's quite a practical down to earth thing. But it's also a way of playing, yes. So if you are writing about someone writing, you are showing that even as a grown up person, they can play, rearrange the world. And I think that's fun.

Yes that's fun, good. Will you say that your writing style is part of postmodernism and poststructuralism in the sense that you use intertextuality, and I would say, the pastiche technique where you take parts of different stories and you mix them together and create like a work.

Well, I think I began as a modernist. I think my first novel certainly was modernist in that it's experimenting form was to follow the zigzag and the spiral of memory. And to attack a traditional, well it tried to attack a traditional form of story telling which had I think it trapped and bruised women. So, it tried to do something very very different. And I think I became aware of living in a postmodernist age, as I got older. And decided yes, this is a useful way of looking at how to write, how to read. Yes, I'll let myself experiment with this. I don't know what I am now because probably still postmodernist in that collage goes on interesting me, pastiche goes on interesting me. I hope that it's more than just something decorative. I think pastiche for me is very potentially subversive. When I wrote, what I call my homage to romantic novels Fair Exchange, I very deliberately was using a kind of romance form but very deliberately writing about eighteenth century revolutionary feminists. I wanted to subvert form, not just imitate it. I think subversion for me is an important tenet of personal movement. I don't like the appro single nature of personal living, the way that

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

everything is equal to everything else. Nothing has any more meanings. That isn't a side of personal living I'd enjoy. I am an old lefty, I'm a feminist. I can't think like that but I'll use postmodernism for my own end. But I think that's how a writer operates. You may be possessed by the unconscious, possessed by language, but you're not just a conduit for things to flow through. I mean you're trying to interact with history, you're trying to interact with form, so you interact with postmodern.

You've also mentioned before that some of these protagonists in your novels use the unconscious world all the time. And some of your novels start with a death or darkness straight away. Is this unconscious a kind of free state for them to start writing and being themselves?

Yes, I think so. That's a very nice way to putting it. I noticed in mid-career that I nearly always began with a death which I hadn't realised I did. Although The Visitation, interestingly opens with a birth but it's then immediately a death, of course. The moment they are born, they are done for. So, yes, I write about the unconscious as a place and I also think I write about the unconscious as a kind of energy and a kind of language formation. It's kind of poetic language. And it is a free space, particularly for these women because I think women have been so repressed into the unconscious of the culture if you like, that a) it's where we've belonged but b) it's where we can begin to invent ourselves. And I think there I have been encouraged by those French philosophers like Kristeva and Cixous and Irigaray who I think suggested to me in the seventies and early eighties that because of so many meanings of woman were repressed, it was very liberating for a writer to dive down and see what she can find and bring it back up to the surface. And I go on feeling very inspired by the unconscious. And it's not quite death as a place of liberation but perhaps death signifies the unconscious, or what I mean. But I think there is another sense in which the reason I always started with a dead body is that, it's about anger, perhaps. It's about a maternal body that's dead or absent

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

or lost, and perhaps, a child fantasising she's killed her mother through being very angry with her. And then the process of making the novel is a process of resurrection. And life happens at the end. The novels nearly always end like realising about finding words. They nearly always end on an image of finding language. So the dead body in the beginning sits up and can speak at the end. So that's like a Freudian version, I suppose, or a Kleinian version of what I'm doing. And I would like to stress that this just happened. It wasn't that I read the theory, oh, yes, I must do that. It's that I was very interesting to find that the theory described what I was doing. I mean, probably it made me feel very supportive actually.

I think you have mentioned perhaps this question already but is there any problems at the time of taking into account real events like Mary Wollstonecraft's story and put that into fiction but perhaps with a more personal point of view. Because I have seen your novels in the whole as a group of stories which make reference to women's history. You take saints like Virgin Mary, Mary Magdalene and then you have decided to take Mary Wollstonecraft which is a very important personality for feminism, and finally, in The Mistresclass, *you decide to take a very relevant writer which is Charlotte Brontë. What does all that mean for you, I mean in your novels?*

That's what we were saying before. These figures of women. They are Catholic saints or they are writers that I very much admire. So, they are my saints, my canon of people. And they're all dead. And that's part because I'm absolutely fascinated by death, what it is, what it means, how dead people can communicate with us. I explore that through writing about ghosts and visions and dreams and mediums and hauntings but, of course, one way the dead can communicate with us is through writing, and through language, through the language they leave behind. For me as a writer that is a very important trace of the past. So all the saints either they were writers like Teresa of Ávila is a great writer, Therese of Liseux wrote a book, The Story of the Soul, or I imagine them as writers. So, I imagined that Mary

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Magdalene wrote a gospel. And one thing that you do find when you do read historical research is that the voices of women are normally repressed by historians, not recorded. The minute they run foul of the law or of the authorities, their language exists. You can look at the Inquisition records and find the sayings of women. I'm absolutely entranced by that. So, I love the way you can take a woman criminal, you can find what she said to the Inquisition as they are questioning her, and you begin to read between the lines, you begin to try to invent the life and understand it. So, there is something about history being obviously connected with death in a very straightforward way. But also for me meaning lost voices, it's often the voices of the poor, the voices of the dispossessed. And you'll retrieve them through criminal records for the Inquisition records. And I just think for me that's how the past come alive again. It's by finding these documents, the Archive.

Is this past...Do you try to keep these stories of women who are dead, as you said, and they wanted as many being heard. Do you then try by novels to make them eternal through the writing?

Well, eternal is a very difficult concept for me because it is like a Catholic word which means coming up there in heaven and glory. But I suppose I probably do mean that. I think I mean forever alive, just alive. The most that's the same eternal to me is alive, not dead, alive.

Religion and especially Catholicism is another very relevant topic in your novels and have been part of your upbringing and education. I can see a positive message through your work in relation to women. You criticize the historical religion, but at the same time, there is a message of freedom, change and liberation especially in the way characters like Mary Magdalene in The Wild Girl *or Mrs Noah in* The Book of Mrs Noah *express themselves. Do you intend to show in your novels how religion has conditioned the division between men and women? I mean, history has been very relevant in our position as women. But religion has*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

been like the main institution, shall we say. But again through your novels I will say that you try to make these women, as you said before no eternal but alive through the words.

Yes, you see I think the Church has been an institution of great oppression to women. Of course, to men too. I really don't think the Church gave much to women at all. But since we have the Church for centuries and the history of being a human being, of woman in this case, was connected to the history of the Church. That's what we have to battle. So, I think my attitude is that I'm telling stories about women who fight back, who might be crushed by the Church in some ways but might find ways even through the Church to fight back. But it's not that the Church liberates women. The Church, I think, is misogynistic and oppressive and terrible. The Catholic Church is a force of dreadfulness in history but women are very clever. They fight back. They become heretics. They involve themselves in alternative religions. They become poets. There is a long tradition of mystical writing by women: poetry and prose which resists the Church and proposes alternatives. Fantastic and powerful stuff. You know Teresa of Ávila was questioned by the Inquisition because she was a Jewish mystic operating within the Church. It's a very exciting story. So, I think one of the things women say as mystics and heretics and rebels and saints is that the division between men and women is false in the interest of institutions, and of course one of the divisions between men and that most hurts more women is we are given the body and men are given the spirit, the intellect, and therefore, the power of authority. And that's a very damaging split between men and women. And I think what interests me about the real historical writings of women that you can see through the centuries who are often nuns because of that type of medication, there is an attempt, I think, to challenge the split, to explore the conflict it brings up for us as women and to propose alternative ways of being. And this was often of course couched in mystical terms, in terms of union with Christ as the beloved. So, it's not as though it's an explicitly feminist message. It couldn't be. But it does interest me that there's a reclaiming of the body

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

as good. So the union with God can be felt and expressed in bodily terms. There is a reclaiming of Jesus as a mother, and he has breasts and feeds us or he has a belly in which we hide because he is pregnant with us. So, I'm enchanted by the way that rebellion against the Church can be expressed with religious terminology. And of course, the Church then comes and stamps a foot and says you must not do this, it's wrong. It's out of order. So, and I think some male mystics did it too but they reclaimed the body in their mystical writing. They didn't just talk about being sold and being intimate. They acknowledged the power of divine lovers as a bodily force. So it's as though mystical language and poetry offered a level on which to explore a possibility of reconciling body and soul of both sexes which makes it very subversive and very critical, I think.

I've got another question in relation to the documentary that I saw last October. And in Impossible Saints, *you make criticism of the Church in the way they create saints. You are talking about "impossible saints". And so you did in the documentary "Mother Theresa, a Saint Making Business" last October where you commented how Mother Theresa is the ideal woman of the Pope because as you said she is "completely selfless and completely giving herself to care for others". Then, so, she doesn't need to be intelligent but just caring. What would you say in relation to this issue? And how much progress do you think the Church or the Pope has made in relation to women?*

None

None at all

None at all. We have a very reactionary Pope at the moment. What he is trying to do, I think, is comfort women about this division of labour and keep us in a place by telling us it's a very special, beautiful feminine place. And that therefore if we want to leave it or criticize it, we are unfeminine bad women. It's a very traditional message. On the other hand, I suppose you can say that lots of women are still becoming nuns, lots of women are very

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

active in parish work. They are feeling, I think, they have a larger scope for their talents. They are used as Catechists, as teachers. They give out communion mass. I'm not so sure is the Pope and the Church who've done this. I think it's women themselves who struggle as women's themselves in the Church. So, of course I wouldn't trash those women, I wouldn't want to put them down. You know, if that's what they want to do, good for them. But I think it's that sort of power that be, the men on the top, I think, have no interest in forwarding women's struggles or changing our position because they still believe that birth control is wrong, they are not helping people with AIDS, they don't want condoms to be used. You know and so and so forth. They certainly don't want women to be priests. So it's all a load of nonsense.

(BOTH LAUGHING)

What is the relationship between the protagonists of your novels and men. Do you develop the concept that Jung defended between the "animus" *and the* "anima"*?*

Well, I did at one point, I think. I think when I was writing in the early eighties, I think I was very interested in that. I think my book of Mary Magdalene The Wild Girl shows that. It's saturated with union, thought. And I don't know that I'd write it in the same way now. I think also The Visitation which is the one before is pretty union. And I think Mrs Noah in some respective. I still think although is just perhaps I wouldn't use union terms, perhaps that means I simply incorporated them into my language. I think we share a DNA. So we've got to be all somehow the same in some deep deep sense. If we can fall in love with each other as heterosexuals, we must have a way of knowing and understanding the other. So, again there's something shared. On the other hand, I do believe that I began to think as I've got older, I suppose. For a woman the fact of becoming pregnant and giving birth is a

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

profound experience because men simply don't share it. Although technology is catching up very quickly, so we'll see in the next fifty years, won't we? So that difference, it seems to me, could affect you in how you feel and think about what it means to be a woman. Now many women have many very different views on that. And that's what interests me. We're not all going to be the same about it. But given, it's a biological difference, women can think about it and men can. This is all very cautious because as you get older you get more, you get wilder, you get more cautious. And I still think that history and culture affect us around gender. But I don't think I go so far as the queer theory people who would say that, even gender is not enough to have a playfulness about gender. We are going to have the right rights away. Because of the possibilities offered by technology and, you know, by bodies. But also, I think, like things like the internet. We can simply be whatever we want, whenever we want all the time. I don't think I've gone that far. Because I think for most women in the world, at the moment, you know, the nurturing of children is pretty important, and the giving food, the finding of food. So it seems to me as much a luxury for people with access to higher technology, to have extremes of queer theory. And I am more interested in the kind of daily message: of what it is to be a woman. Although I know for your generation people don't think about it as much as my generation. Which is wonderful. All the students that I teach, the young women think, you know, I can be whatever I want, I can write whatever I want. This is fabulous. I think it's a wonderful freedom, I salute it. I don't think you have to go around thinking about I am a woman all the time. You do whatever you want.

(LAUGHING)

Yes, but still, I don't know. My view for example about feminism is still equality. I mean you can write about whatever you want, you can say whatever you want but still I'm

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

not looking for a feminism that is against men, for example. It's just to keep a balance, isn't it?

Well, it's things like in my university, I get paid less than a male professor, OK! That's about feminism. You know, in all areas of work, women are paid less than men. That's why we have to be feminists. And I think what's interesting is, if you are socialist, if you are an old Lefty like I am, the women's movement began with us, with men. We were comrades, on the left. And that's why I can love men, you know, I do. I love them all the time but I fight them too when I have to. And it's a very interesting relationship as a result. I don't go along with this horrible post feminist kind of trashing men thing, which is media inspired, it's superficial and cynical and it has made no difference to the reality of for example, motherhood. So, yes, equality is a good one.

In relation to The Book of Mrs Noah, *I'd like to ask you a couple of questions too. And well, this is very straightforward, who is Mrs Noah? How did you make up such a story mixed with reality and mainly fantasy? Is this writing through the unconscious world a postmodern technique again, I think you answered before? And are you as Elaine Showalter will say, "Inventing her"?*

Well I wasn't conscious of postmodernism really when I wrote Mrs Noah because I wrote it way way back in 83. I mean maybe it was around but I didn't consciously think of myself then as postmodernist. What I did think about was a) the Cold War and the bomb and the possible end of the world, a lot. It was a very frightening time. And b) I thought about wanting a baby, myself, passionately and being with a man who didn't want one. So, feeling very frustrating about pregnancy. So the two things came together in my mind and I invented Mrs Noah because I had been a librarian once. I was always interested in libraries and collections of books. I was living in Italy. It was the time of the Chernobyl Disaster. I was living in Venice. So all these things came together. I think, that's what makes a book. It's

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

images in your life, come together and cohere. So the arc was an archive, that's a play on words, in Italian, "archivio", arc. And I just was fascinated by all these lost voices of women. So the archive was an archive of women stories. I was struggling with literary form so I had to have God as an author coming on board. And of course, the arc is a symbol of new life. It's a symbol of the old world ending but a new one beginning. So, what with all of us worrying that we were going to be blown up. The Americans letting of nuclear weapons or causing to be let off and what will me wanting a baby. Mrs Noah needed to run away but of course, she doesn't really exist in the Bible. And she was another lost voice, because she's just mentioned as Noah's wife. I wanted her to be able to have her own story. So it was a lot of different things all coming together at once.

Fantastic

Thank you, thank you very much.

In relation to that again, considering Mrs Noah a silenced historical character, do you intend to rewrite a history or a "herstory" putting words into writing from the character's points of view. Do you think it's possible to relate historical events with fiction considering that in both cases the subjective point of view of the narrator is inevitable?

Well, I think, I don't say herstory because for me the linguistics is history and I think all of us, actually as writers can become interested in history, men as much as women. So women's history is what I might say or men's history, you know, working class history. I think the new history which has now been written makes us see that we can find the voices, for example, of working class people, of black people. If we look hard enough, there is more there than we thought as I found with the voices of women in ancient archives. So, the new history is much more democratic, it's much richer, it's much wider because it's drawing on a much bigger section of the population. And I think it's made us see that historical records are to some extent subjective. I want to believe that the objective truth can be sought. But I think

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

that at the same time, in contradictory way, I know that it's always inflected by subjectivity because it will reveal the interest of a particular class. So for example, Church history will reveal the interest of priests and popes. And probably the history written by abbess, it will be subjective in another way. It's not just that male dominated history is bad and the other one is good.

This is such an enormous and complex question because I still believe, I think, in truth and lies and yet I know that we find it very hard to tell truth because we are subjects and we are conditioned by the unconscious, by our own past, by our fantasies, by our dreams and by our desires. So in a sense, I think, I see the novelist as a sort of historian and as a sort of biographer, and that we have a lot in common. We're all writing narratives and I think what the form has in common, if you like, history as a narrative, a novel as a narrative, a biography as a narrative, a saint's life as a narrative. The point about a narrative, it's after the event. A story is something you compose after the event and that's what interests me as a writer. It's the shape, it's about a shape, to put a shape on things. It's a very long ending answer.

(LAUGHING)

Also the characters in The Book of Mrs Noah, *apart from Mrs Noah, you've got Gaffer and you also have the five sibyls. Again this is again just for me very very significant because you are just taking women who seem to be from the everyday life but at the same time, you have called them sibyls.*

Yes, I wanted the sibyls to be real people because I was enchanted by this notion of sibyls. I was living in Rome and all over church ceilings of the Renaissance, you see these sibyls because the sibyls were thought of prophesying the coming of Christ as well as doing other things. And they were painted as incredibly beautiful women with scrawls of language

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

coming out of their mouths. It was fantastic. In a church, to see this, it's very magical. And I just thought, well, my grandmother was a sibyl, I know she was. She prophesied and she spoke truth, she was amazing. So I thought, yes, sibyls can be everyday women. And the Gaffer is a joke because Gaffer means the boss. It's like the "padrone", and I think that's all the gold the father is really. He is the boss and you can poke him, you can prod him, you can tell him to shut up, and you can have problems. I've got very fond of him, you know. He is an important character. I've got very very fond of him. I've got a feeling he's got bits of my father, my own father.

In relation to Gaffer, I'm going to compare Gaffer with Adam in The Mistressclass *because I could see that in both stories you've got writers and it seems that Gaffer and Adam are just blocked. They're not able to write. But however, both Vinny and Catherine in* The Mistressclass *or the sibyls and Mrs Noah can write without stopping. Do you try again to use parody and just reverse the history of writing?*

Yes, a bit, but I thought the sibyls all started of with writers' block. That's why they came up to the arc, they all have writers block. So it isn't just that they can write without stopping and the men can't. I don't think I'm doing that. It isn't a simple reversal. I was interested in the sources of writers block whether it's gender in anyway. And I think in the women writers, it can be. But there's a joke about God, yes, having written one bestseller, what do you do next? I just felt, yes, he could do with a little bit of a reversal like turning upside down. You see in The Mistressclass, I think I'm trying to say something about good writing and bad writing. And for me, Catherine is a bad writer. She is somebody who's sold her soul. She's writing what I consider a series of lies or bad fantasies because I don't go along with the postmodern ideas that any old erotica is wonderful. For me Catherine is writing, she is writing about women wanting to be heard and wanting to be punished as a sort of pay off having some power in them. So, I was amazed when all the reviewers said oh yes,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

she's writing erotica. I deliberately said she's writing sadomasochism. And it's not that I don't want to explore that or I don't think it's interesting but she is writing about it in a kind of cheap exploitative way. Whereas Vinny, I think, is a purer writer because she is willing to be poor in order to pursue her vision. And Adam is simply blocked for very personal reasons, he hasn't dealt with his feelings about his father. And I suppose that's something I feel about a lot of men is that masculinity has become a subject for them. If they face it, they will write very interesting things. But if they block it all, maybe they will get stuck. So I was seeing it with Adam quite in a personal and subjective way. It's just he's had a very rough time with this very difficult father. I don't think I've become political about male writers in this respect. And of course the problem with poor Charlotte Brontë, the ghost of Charlotte Brontë is that she's writing away for dear life but she's burning her letters. So, it's a kind of terrible writing, really. That's masochistic, I think. She's writing for somebody else, not really for herself. And then she is giving it away and she's burning it. And of course, she doesn't exist anyway because she's dead and it's a ghost talking. So, I think I'm more ambivalent, actually about the women writers than you are admitting.

(BOTH LAUGHING)

And I just add something else. I was very tender in my mind towards Adam because it's the first time that I've written at length from the inside of a male character. And I've got very fond of him. And that was a nice discovery. I mean, OK, he's having problems, he looks weak. But I was very intrigued by him. I enjoyed creating a man. So that was a nice breakthrough for me.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Will you say that the purpose of your writing has varied through the years or you still develop the same topics using a variety of events and techniques? Or it's perhaps a question of different perspectives at the time of writing.

Oh, I think, you do change. Because I think when I was young I was full of rage, which is great and full of desire, which is great and I wanted to change the world, certainly the western capitalist world in which I grew up in. I really wanted my writing to do that. You know you have to be very arrogant when you are young to write a book. Well I'm not arrogant. It wasn't my thought that I would change it, I wanted to change the world. And then I've got older, I became more aware of other aspects of writing. It expresses desire. So it's about a quest. You get more and more interested in form as you go on, I think. And what that can let you do. And I think I got into playfulness in the eighties, perhaps because I was personally happier and a bit more secure although my life continued to be, you know, a great roller coaster of up and down. I think I wanted to play more and play with the reader and tease the reader and sometimes the reader gets very cross like with Flesh and Blood, which is a book I love. Quite a lot of readers got very cross. They say we don't understand what you're doing, it's too difficult, ohh. Go away, you horrible horrible woman, you know. And I think now in my fifties I'm still wanting to flirt, actually with the reader and play and enjoy myself and write about not growing old gracefully. You know, that's become quite important. But still wanting to criticize the world a lot. Because it appals me, the world we are living in lots of respects. But I think I'm doing it perhaps with a lighter touch.

I'm just going to go now to The Mistressclass. *I've just got a couple of questions in relation to that. And I have read, in relation to* The Mistressclass *because you're using Charlotte Brontë that you are more identified with writers from the nineteenth century like Charlotte Brontë than nowadays writers like Angela Carter or Fay Weldon, for example. How much of this influence appears in* The Mistressclass *or in the whole of your novels?*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Well, first of all, there is a difference between saying "I like writing about writers of the nineteenth century" simply because they are one hundred and fifty years ago there's a certain license in freedom. That doesn't mean I'm not inspired by some twentieth century writer. I really am. You know Toni Morrisson has been a major influence on me. Angela Carter has been an influence but I think more in her fairy stories, The Bloody Chamber than her novels. Fay Weldon is not an inspiration, that's quite true. But it's not that I'm not interested in contemporary writers. I read them, voraciously all the time. So, whoever said that was wrong. Sorry, tell me the second bit of the question?

I was asking you how much of this influence of the nineteenth century writers appears in your novels?

Well you see. What happens is that you fall in love and you don't consciously choose who to fall in love with. But when you fall in love in real life, the person gets lit up and they sort of shine golden, and of course it's because you're projecting to them. You know, it's your own light that projects but you don't realise, ah, you think of that amazing person. So, I had an experience with falling in love that got me interested through various circular routes with George Sand, actually. But I didn't quite feel that I could write about her directly, partly because I think, she wrote so much about herself that she's is very known. Somehow my beam of light switched aside to Charlotte Brontë when I fell in love with her. I've always been in love with Charlotte Brontë, actually ever since I was about ten. But I suddenly felt I can write about her now. But I think it's because she was hopelessly in love with the teacher. And again it's this writing thing about what does it mean to have a mentor who is a man, a mentor who is a teacher, a mentor who tells you that you write in over elaborate and baroque ways. A mentor who is married. It brings up the, of course, very interesting issues. Perhaps particularly because in Britain, there's been an issue at university about sexual harassment. What does it mean to be a young woman student with a charismatic male teacher? Do you

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

feel free and liberated? Or do you feel that there is too much sex coming from the man? I think they are all very important questions, I think, for young women students and of course, they also fall in love with their teachers. We all know this. So, I wanted to write about that as a subject. But I think, if you write about something like that very directly, it can come across like journalism. And I hate that kind of novel where it's like a journalist in disguise, I hate it. What I learnt from Charlotte Brontë is, as a writer, you can use metaphor, and she learnt that from Shakespeare. So that you can structure your novel like a Shakespearean in play with a subtext of metaphor. You can also actually put Charlotte Brontë in it which is what I wanted to do. Obviously, I couldn't yet write a novel about Angela Carter. She is too recently dead. She's too alive for me in that sense. But I was very inspired by her and by Calvino and, you know, by all the writers of my generation, Julius Casanses, A. S. Byatt was doing it, I was doing it. Retelling old stories that personally link on. And of course, Carter does it really beautifully in The Bloody Chamber. I mean, her language is very rich and very voluptuous. Marina Warner also. So, I think I've been getting a permission from all those writers to write in a voluptuous and imagistic way. And that was very helpful for me as a writer. And one day, maybe, I'll write more about George Sand because she continues to fascinate me. As indeed when I fell in love with Flaubert and Mallarme, I put them into The Looking Glass. I made a composite male writer out of them because I had fallen in love with them. They had lit up and begun to glue.

Is Doris Lessing another writer that you admire?

Yes and No. I admired her enormously in the seventies but then I became irritated by her omniscient narrators. It seems to be too lofty and potentially scornful of ordinary humanity. So, I don't really admire her any more as a writer. I feel bad saying that because you know, she is a great writer. But I had to have a big fight with her. She is like a mother

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

figure woman, so I had to have a big fight to break loose and write differently. I don't believe in omniscient narrators. If I put them in, it's for very very difficult reasons.

Yes, usually you use the first person narrator all the time.

Or I use the third person, you know that Flaubertian thing, just looking over the shoulder. That kind of omniscient one, I'm to fight it because it's got the father, for me. It's an authority figure.

Will you say that Vinny in The Mistressclass *and Charlotte Brontë have some kind of similarities as the two of them can be writers who are in love with a married person and are in a way, independent. Will you agree with this?*

Yes, I think what I was doing was to some extent taking the Charlotte Brontë's story and saying "what if" it happened again in the present. So Vinny does in a sense represent Charlotte but she also has bits of Emily. I think so. But the fact that I've got two pairs of sisters. Yes, it's a replay.

And madness is again another topic that appears in the novel if we consider Madame Heger's madness as it becomes visible in Jane Eyre*'s character. And the same happens again in* The Mistressclass *because at some point, I saw Adam mad at the end of the novel. Again you're just swapping, according to my point of view, the roles. It's Adam the one that becomes mad because he cannot really see.*

That's very interesting. I didn't see that. What I thought was really, I was exploring in Charlotte's letters, in her impossible letters what it is to be mad when madness means possession, obsession, stalking, mad love, mad desire. If there are no boundaries, that's probably a kind of madness. But of course, Charlotte contains it because she contains it through literary form in letters. So it's actually quite safe. I think for Adam, it wasn't that I was reversing. But I was saying something about a man can be extremely vulnerable and can lose touch with something called reality. So I mean that jumping of the bridge, falling off. It

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

is a plunging to the water of the unconscious. But it's more, you can also see it as a plunging to the unconscious which is a good thing. You can see it as a rite of passage. You can see it as a baptism, a journey of discovery. Because madness, of course can be all those things. So it's not a simple opposition between madness and sanity. I've always been interested in madness because I think it's not clear cut. I know it's easy to romanticize it. People who are mad can suffer enormously. I know all that. But I think that if you're helped to understand what is going on, then madness can be a bridge into a better richer life. I think that's true because it's usually about the unconscious coming up. Then if you are helped to cope with it, then you get somewhere better. And I think for Adam that, what I thought, happened. So madness is a short hand, isn't it? And he's more interesting than Catherine. Catherine is totally depressed. She's half dead. She's an awful person. I really didn't like her.

Just to conclude, will you say that your novels make a revision - again we've talked about this again but this is a conclusion- and a rewriting of the metanarratives that we have –history and religion- that have controlled our thoughts, our behaviour and our conditions. And are you trying to contribute to make those voices from the past to be heard and expressed with freedom in your novels? Are you at the same time joining all times and all women in a fiction throughout the short stories?

That's three consecutive questions in one. (LAUGHING). I think I am trying to challenge the metanarratives. Yes, and I do that through working with form as well as content. So the kind of narratives of stories I'm making so simply are part of the critique, what is expressing the content. And I know that sounds very pompous.

That's in relation to the other question about joining all women across history because I do actually as a Marxist, you know, I was trained. I went to university and I did a lovely Literature degree on Medieval Language and Literature and I had a fantastic time. But at university I began to educate myself as a thinker which I hadn't been before. And I joined the

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Marxist study group and I became a Lefty and I read Freud. So I had a contact with history but it's quite a Marxist one. History really matters. On the other hand, as a woman with an imagination, who is a writer, you can fly through history. And, you know that definition that it's like I've got my knees apart with bits of skirt, so they're separate, but you can just do that and they meet. And that's what you do as a novelist very often. It's different ways of thinking. I mean, unconscious. You know, I dream at night and I'm talking to dead people, I talk to my grandmother. You know, what is going on? So, the two things coexist. On the one hand, recognising the specific of history. On the other hand, cherishing what the imagination can do. But I don't believe in kind of a historical, all women are together everywhere for ever more. Because that's almost like an imperialism, actually, as a way of thinking. And I think as a Lefty, I'm more and more aware of that but as a white woman, I can speak for my experience and my imagination. But I cannot speak for anyone in the world in a simple way. That will be to colonize it. On the other hand, if I wanted to write about black women in Africa, I could have a go, but I have to go and do a lot of research. I can't just rely on my imagination. So, it's incredibly complicated and I've been a very simplistic reply. I'm struggling with a lot of that at the moment, part because of teaching and talking to the young people in my classes. We talk a lot about this issue because we have a very multicultural group of students. We disagree, we all disagree about how free are we as writers to write about whatever we want. And we all say that we are. And yet we can have quarrels when it comes to how we do it. Is it accurate? Is it authentic? What do those words mean? It's very interesting, actually. For example, I mean, there is that story that I rather like in Flesh and Blood which was inspired by seventeenth century Italian culture. I did a lot of research for that story, I wanted to get the details right. So that then, my imagination can take off and I suppose that's how to see it. History really matters. You look at an authentic church record written by a real scribe in the seventeenth century. The real handwriting, the real document,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

the events, so far as we know real, copied written down, his version, his glosses, his mistakes. All of that is a reality. But then, as a writer I'll fly off. And I feel able to do that. I feel licensed which is perhaps a very bourgeois notion of writerly freedom, I'm sure it is. But I think I'm more and more sort of coming to terms with that thinking OK. I'm combined by my history, my feminism is a white woman's history. I'm from a middle class family. My father was working class, didn't have any education, got me an education. I became middle class. My mother's family is middle class. I'm white. I can try to criticise myself, I can try to understand my formation, I can try to change, I can try to struggle with myself but I also cherish what made me. I cherish even the old bloody Catholic church. Because it gave me language, it gave me stories, it gave me folklore. So it's a mixture of self-criticism, self-knowledge. And I come jumping up with the imagination.

Thank you very much for your conversation.

Thank you for your good questions, and for making me think.

(BOTH LAUGHING)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Capítulo 3:

Michèle Roberts y la Escritura

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3. MICHÈLE ROBERTS Y LA ESCRITURA

> I write novels to understand the wordless images, spin a story around them that will lay them, like ghosts. Also to answer questions: can mothers truly love daughters? Does a woman belong in this world and is she allowed to have a house of her own? I realized only recently that all my novels feature homeless women, that novels are the paper houses I build, than inhabit.
>
> At the same time I write novels to explore the form, to find out just what it can do. Different each time. The content (those images, those nagging questions) shapes the form; only that form can demonstrate that content. Yes, form is content ... The language is what matters. It has, is, body.[1]

Se ha querido comenzar este apartado con una cita de la escritora para mostrar con mayor claridad cuáles son algunas de las intenciones que pretende Michèle Roberts a lo largo de sus novelas. Esta narradora nos da una idea de su intención a la hora de escribir. En su obra se refiere a imágenes que no han sido expresadas, al papel de la figura femenina en el mundo, a posibles respuestas de preguntas que no han sido contestadas. Roberts pretende encontrar un espacio propio para la mujer, pero no la casa a la que está acostumbrada sino un

[1] Sue Roe, Susan Sellers, Nicole Ward Fouvre, with Michèle Roberts. The Semi-Transparent Envelope-Women Writing- Feminism and Fiction (London: Marion Boyards, 1994) 171.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

lugar característico, adecuado, de ella misma, donde pueda expresarse y escuchar su propia voz. Aquí se hace alusión a la fémina pasiva, que es creada a partir de la existencia y contraposición del hombre activo, a la mujer que permanece todo el día en la casa pero no tiene un espacio propio, ya que se ocupa de todas las tareas del hogar para atender al marido, los hijos, o los hermanos y el padre, si aún no está casada.[2] Por otro lado, Roberts acierta al considerar que sus personajes no tienen un hogar propio ya que debido a las imposiciones impuestas por la sociedad patriarcal, la figura femenina no ha expresado su ser sino el que dicha sociedad ha querido. Esta idea de un espacio para una misma apareció por primera vez con Virginia Woolf y su texto A Room of One's Own, y se tendrá claramente presente en el capítulo cuarto dedicado a la obra The Book of Mrs Noah.[3]

En relación a Virginia Woolf, Michèle Roberts ha comentado en numerosas ocasiones como ha sido una de las escritoras más influyentes, junto a Doris Lessing, en su producción literaria. Sin embargo, hoy día, tal y como se apreció en la entrevista concedida el pasado noviembre de 2003, ya no siente la influencia de Lessing, ya que ha sido como una autoridad maternal que utiliza el narrador omnisciente que la propia Roberts apenas emplea y que usualmente rechaza en sus novelas.

Roberts, al igual que Woolf, defiende la idea de la mujer escritora que sea capaz de producir textos y ser reconocida como escritora, sin necesidad de diferenciar su género sexual. Como expuso Woolf en su momento, es el término "andrógino" lo que pretenden reflejar estas autoras. En una entrevista mantenida el pasado año 1998, Roberts respondía a

[2] Con esta idea de opuestos se quiere hacer referencia al sistema "phallocentric" que se basa en la oposición binaria y ha hecho de la mujer el ser pasivo que depende del ser masculino para su existencia. Esta idea que ha sido comentada por feministas nombradas como Luce Irigaray, Hèléne Cixous o Elaine Showalter, entre otras, ocupará partes de la línea de este trabajo. Se pretendrá ver un sistema nuevo en el que no se gire alrededor del ser masculino y se recupere, así, la tradición literaria de las mujeres.

[3] La escritora Virginia Woolf defendía que la mujer tenía que poseer y mantener un espacio propio, que le permita estar libre de condiciones: "But this freedom is only a beginning; the room is your own, but it is still bare. It has to be furnished; it has to be decorated; it has to be shared. How are you going to furnish it, how are you going to decorate it? With whom are you going to share it, and upon what terms? These, I think are questions of the utmost importance and interest. For the first time in history you are able to ask them; for the first time you are able to decide for yourselves what the answers should be" (Woolf 9).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Fernando Galván y aclaró que se sentía más cerca de escritoras como Virginia Woolf que de escritoras contemporáneas como Angela Carter o Doris Lessing, entre otras: "I feel much closer to Colette, Catherine Mansfield, Virginia Woolf, and actually to the nineteenth-century writers such as Charlotte Brontë, than I do to my immediate predecessors".[4]

La influencia de Doris Lessing en Roberts, sin embargo, ha sido también significativa y -como comentó la autora en la misma entrevista- The Golden Notebook (1962) fue para Roberts la primera obra escrita sobre y para mujeres, convirtiéndose así en un texto primordial para los modernos *women's studies*. Con esta producción literaria, esta escritora descubre la novela desde un punto de vista diferente; es ahora un texto organizado por una mujer que va a crear un nuevo discurso literario y va a identificarse con su propio lenguaje, el cual va a diferir del texto masculino al que el lector está más acostumbrado: "What excited me was that to write about women you had to reinvent the novel, and think I really saw her doing that ... It was that sense of her saying that if you wanted to write about women's lives you had to find a different kind of novel".[5]

Previamente se ha observado como Roberts especifica que una producción literaria está compuesta de forma y contenido y que ambos elementos se complementan entre sí. Con ello, se podría señalar que la forma en las obras de Michèle Roberts representa la diversidad de historias que forman una misma ficción, lo que se asemeja a la variedad de mujeres que componen la humanidad. No existe una u otra personalidad femenina sino una pluralidad de heroínas. Ni la estructura de los textos, ni los personajes femeninos de Michèle Roberts, seguirán la tradición masculina de escribir o el prototipo de mujer ideal para la época. Estas historias son las voces de distintas mujeres que se expresan a través del texto escrito. No se hallarán en las novelas dos únicos personajes femeninos distinguidos por características

[4] Fernando Galván, "Writing as a Woman: A Conversation with Michèle Roberts" EJES: European Jounal of English Studies (Vol. 2, no. 3, 1998) 359-60.
[5] Fernando Galván, "Writing as a Woman: A Conversation with Michèle Roberts" EJES: European Jounal of English Studies (Vol. 2, no. 3, 1998) 363.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

opuestas y selladas por la sociedad, sino que la multiplicidad de caracteres hará posible la diversidad de mujeres en los textos.[6] Como bien dice ella misma, sus obras son y tienen cuerpo, ya que la forma y el contenido se complementan entre sí para crear un texto narrativo ficticio e histórico.

El inconsciente es también un aspecto que define la escritura de quien nos ocupa. Sus personajes son en numerosas ocasiones mujeres que necesitan la oscuridad para poder escribir y así expresar su voz. Esta oscuridad es necesaria para los personajes ya que en ella se sienten libres y son capaces de producir, a través de textos escritos, lo que realmente piensan y lo que son. Esa creación en la oscuridad hace posible la expresión de los personajes femeninos, que a lo largo de la historia se han visto negados por la sociedad a la elaboración de los mismos pasajes, a tomar un papel activo en la creación de la literatura. Muchas mujeres se encerraban en sus habitaciones para sentirse libres, independientes, solas, ellas mismas y así, manifestar con palabras escritas lo que ciertamente sentían.

In the Red Kitchen es una de las obras de la narradora relacionada con el aspecto del inconsciente y la creación a partir de la escritura. Es en esta novela donde Michèle Roberts logra expresar la importancia de la oscuridad para los personajes. Flora, el personaje principal de la historia -que conectará distintas épocas narrativas de la trama-, muestra en la siguiente cita como su hogar es la oscuridad, convirtiéndose así en un espacio de libertad necesario para ella:

[6] Es significativo señalar la importancia de este término en la literatura feminista. Es la feminista Luce Irigaray quien hace referencia a una pluralidad de comienzos, de órganos sexuales femeninos y con ello, a una multiplicidad de voces femeninas que se identifiquen con la mujer. Como Brenda Harmon comenta en su artículo sobre Lucy Irigaray, la fémina no puede dividirse en distintas partes sino que ya es ella un ser formado por elementos binarios que hacen posible la pluralidad sin límites significativos. Sucede así gracias al constante cambio: "She envisions a sexuality and a system based on excess and plurality, one of which females and males relate to one another directly: a sexuality and system that is limitless in scope, fluid in practice, ever-changing and ever-expanding", http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/Irigaray.html, 5.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> So darkness becomes a homely place breathing in and out, an enormous room in which to fly free, roam unconstricted, turn somersaults.
>
> Darkness has always been necessary to me. Now it is my one faithful companion. Walking at four a.m. as I so often do these days, I pull it around me as a comforter, and settle to continue writing this story of my life. For no reason except to please myself.[7]

Es el inconsciente y la oscuridad lo que hace posible que el personaje de la novela In the Red Kitchen escriba una historia sobre y para ella misma. No necesita complacer a nadie más. Es a través de la expresión escrita como una de las heroínas de la obra encuentra su lugar personal y su espacio propio, sin imposiciones sociales que la recluyan. Como igualmente comenta Erica Jong en la siguiente cita, este mundo en la oscuridad es la mejor herramienta para el artista que utiliza su inconsciente personal para crear algo que puede llegar a ser reconocido y valorado artísticamente: "... But the unconscious of an artist is her greatest treasure. It is what transmites the dross of autobiography into the gold of myth".[8]

La escritura que lleva a cabo Michèle Roberts se centra en la revisión de historias y situaciones ya contadas anteriormente, pero ahora se le da un punto de vista nuevo y feminista o, si se prefiere, de mujer. El hecho de revisar historias a través de la escritura hace que surja la idea del poder, porque siempre ha sido la sociedad patriarcal dominada por los hombres la que lo ha poseído, así como el valor de la historia. Ahora con la creación de novelas como las que escribe Michèle Roberts, se recuperan y se reescriben historias ya conocidas o se utilizan personajes reales de la historia y se les da un valor ficticio para que así desarrollen sus papeles en las novelas.

---

[7] Michèle Roberts, In the Red Kitchen (London: Vintage, 1990) 17-18.
[8] Erica Jong, What do Women Want ? Power, Sex, Bread & Roses (London: Bloomsbury, 1999) 52.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Esta historia de mujeres que reescribe Michèle Roberts puede relacionarse con la biografía. A través de las experiencias de los personajes, se hace uso de la invención para así tratar la historia de ella y no de él, como muestra el juego de términos en inglés: "herstory" versus "history". Sonia Villegas López en su artículo "Telling Women's Lives: Vision as Historical Revision in the Work of Michèle Roberts", alude a la novela Impossible Saints, como un ejemplo de texto en el que se cuentan historias que se conectan con biografías personales que a su vez pasan a formar parte de una nueva historia. Ha sido tras la lectura de la biografía de Santa Teresa de Jesús y de su obra, como Roberts inventa un texto ficticio: "Roberts initiates in this novel the task of transmitting those stories, which sometimes run parallel to the official biographies, in a process of 'recreation' of history".[9]

Es la influencia del postmodernismo o el post-estructuralismo en Roberts lo que hace posible de la historia una construcción ficticia o "fictional construct".[10] Por ello, es necesario repetir como este nuevo testimonio no está basado en datos verídicos, no busca documentos históricos, sino que se creará una nueva perspectiva. Es el postmodernismo la forma que ha tenido una gran aceptación en la literatura escrita por mujeres contemporáneas, quienes han encontrado la manera de crear nuevos significados e interpretar características desconocidas de personajes históricos y así ser capaces de escribir o reescribir lo que no se ha escrito anteriormente: "Not only that, there is a return in literature to famous historical figures of the past, though this time new sides to their character and their historical relevance revealed".[11]

En Daughters of the House, por ejemplo, se hace referencia al personaje real de Santa Teresa de Ávila, pero Roberts no le da el valor idealista que la sociedad patriarcal ha

[9] Sonia Villegas López, "Telling Women's Lives: Vision as Historical Revision in the Work of Michèle Roberts" Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (Vol. XXIII, no. 1, 2001) 185.
[10] Sonia Villegas López, "Telling Women's Lives: Vision as Historical Revision in the Work of Michèle Roberts"Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (Vol. XXIII, no. 1, 2001) 174.
[11] Sonia Villegas López, "Telling Women's Lives: Vision as Historical Revision in the Work of Michèle Roberts" Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (Vol. XXIII, no. 1, 2001) 174.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

defendido sino que acerca su persona al lector y hace de ella un personaje más sensato que como bien comenta Roberts trata de "anger, loss, terrific suffering, doubt, sex, ...".[12] Todo ese sufrimiento que mantiene Teresa de Ávila se produce a causa del Catolicismo. Por ello, Roberts no quiere verla como una protagonista horrible sino como un personalidad "damaged by conventional piety".[13] Roberts comenta además en esta entrevista como la iglesia católica te hace sentir culpable de tu cuerpo y de tu sexo si de una mujer se trata: "... it makes you feel guilty about your sexuality, it makes you feel guilty about your body. Catholicism is not good for girls and women".[14]

The Wild Girl (1984) es otra de las novelas que muestra esta idea de escribir a partir del inconsciente, especialmente cuando me refiero al personaje de María Magdalena. En el capítulo doce, Magdalena y otras mujeres están en el juicio final, momento en el que el ser masculino está siendo juzgado por sus actos desfavorecidos hacia la mujer. Con ello, hay una proclamación general que a través del poder y la libertad que concede el inconsciente, requiere que se termine con todos esos libros escritos por la sociedad masculina que no cuentan la verdad desde el punto de vista de la mujer. Todos esos libros hacen referencia a la historia, que va a volverse a escribir una vez que esos textos se quemen en la hoguera: "-Let us burn all their libraries and burn their books. Let us destroy their lies and begin to tell the truth ... And so the contents of all the libraries in the world, from the whole history, were brought in and thrown on to a great pyre".[15] Al final de este argumento comienza uno nuevo a través del sueño y de la oscuridad que se establece en el inconsciente: "And I lost consciousness again ... I dreamed a fourth dream".[16]

---

[12] Fernando Galván, "Writing as a Woman: A Conversation with Michèle Roberts" EJES: European Journal of English Studies (Vol. 2, no. 3, 1998) 369.
[13] Fernando Galván, "Writing as a Woman: A Conversation with Michèle Roberts" EJES: European Journal of English Studies (Vol. 2, no. 3, 1998) 369.
[14] Fernando Galván, "Writing as a Woman: A Conversation with Michèle Roberts" EJES: European Journal of English Studies (Vol. 2, no. 3, 1998) 369.
[15] Michèle Roberts, The Wild Girl (London: Minerva, 1984) 173.
[16] Michèle Roberts, The Wild Girl (London: Minerva, 1984) 174.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Como se ha observado, la escritura de Roberts puede abarcar una gran variedad de temas de la literatura feminista contemporánea, pero lo que principalmente quiere reflejar esta escritora es la importancia de la mujer a través de la escritura. Ésta hace posible el reflejo de su propio ser, el cual defiende la pluralidad de significados como ampara el postmodernismo. Esta escritura, que manifiesta las historias de la mujer en la historia, hace posible el encuentro de la voz y el despertar de una identidad. Pero además, esta escritura mostrará su relación con otros temas como el feminismo. La religión conectada al sexo y al cuerpo, que está a su vez, ligada a la espiritualidad y a la importancia de las palabras y de la escritura de nuevos textos, como paso a señalar, son los siguientes puntos que complementan este primer gran bloque. Además quisiera referirme al siguiente punto (3.1.), dedicado a la escritura femenina y a la técnica empleada por Michéle Roberts, como el capítulo que complementa éste que termina.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3.1. La técnica del pastiche. Concepto de "L'écriture féminine" en Michèle Roberts

Michèle Roberts utiliza en su escritura una técnica que permite la mezcla de historias que forman una misma novela. Pastiche es el término de procedencia italiana que se utiliza para mezclar restos de diferentes comidas sobrantes y con ello, crear un plato nuevo. Igualmente puede conectarse este concepto a la escritura, especialmente si se tiene en cuenta la obra de Roberts. Esta narradora recoge diferentes fragmentos de información y los une en una historia con sentido propio. Se quiere formar una historia de lo que no está escrito o analizado, y así darle un sentido nuevo y característico de la mujer.

El pastiche, utilizado como concepto posmodernista en varias novelas de la autora, se caracteriza por la capacidad de relacionar textos a partir de la intertextualidad: "The Proustian pastiche is seen by Hollier as constituting the intertextual play that is literature, it is a dialogical mode of pastiche that becomes a major focus of cultural production in postmodernism".[1] Por otro lado, este término asimismo se refiere a la capacidad de crear a partir de algo ya existente, como puede ser en el caso de su significante "comida". De igual manera, sucede en un texto escrito que surge como un todo a partir de sus historias que lo forman en su conjunto. Este concepto -como muestran las siguientes líneas- tuvo su primera conexión con la literatura a finales del siglo XVIII: "... pastiche in the visual arts suggests that the dissemination of the new concept and its application to literature did not occur until the last third of the eighteenth century".[2] Se comenta igualmente en este discurso como el pastiche comienza a formar parte del postmodernismo siendo considerado un pensamiento que no sólo se preocupa de la escritura sino también de la lectura. Primeramente hay que dedicar el tiempo a la búsqueda de textos que deben ser leídos para después poder crear un

[1] http://www.indiana.edu/~iupress/books/0-253-33888-8.pdf, 9.
[2] http://www.indiana.edu/~iupress/books/0-253-33888-8.pdf, 6.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

texto crítico y escrito a partir de la lectura anteriormente realizada. Por ello, el pastiche surge a partir de la interpretación que el escritor le da al texto que ha leído anteriormente, la cuál hace posible una nueva creación : "... the pastiche is not so much writing but reading ... pastiche as the ideal form of creative critical activity".[3]

Esta noción de pastiche, desde el punto de vista posmodernista, es la que quiero mostrar cuando me refiero a los textos de Michèle Roberts. Como la misma escritora comentó en la entrevista realizada el pasado noviembre, el pastiche y la subversión se encuentran en las obras que la autora compone pero, primero, Roberts ha tenido que investigar las vidas de las protagonistas como, entre otras, María Magdalena, Mary Wollstonecraft, Teresa de Ávila, para después poder inventar historias y reescribir sobre ello.[4] En la mencionada entrevista, Roberts expresa como su novela Flesh and Blood (1994) requiso una profunda investigación sobre la cultura italiana del siglo diecisiete, y es a partir de esos datos históricos como Roberts deja que su imaginación trabaje para así crear una obra ficticia.

Si se analiza la novela The Looking Glass (2000), se puede observar como son nueve los capítulos que la forman, comenzando con la historia de Genevieve, que se va alternando con las narraciones de Millicent, Isabelle, Marie-Louise e Ivonne. Todos los personajes femeninos cuentan sus historias y se relacionan con el personaje masculino principal -el poeta- que, aunque feo, consigue enamorar a cada una de las protagonistas con sus perceptibles encantos. En una misma historia suceden diferentes acontecimientos que se centran en las relaciones con Gerard. Esta novela reúne igualmente experiencias de mujeres que escriben para expresar lo que son y lo que sienten hacia otras mujeres, lo que sienten en sí mismas una vez que se enamoran y mantienen relaciones sexuales. Es una novela o historia sobre la vida de la mujer en la sociedad patriarcal que une, como ya se ha comentado, voces

[3] http://www.indiana.edu/~iupress/books/0-253-33888-8.pdf, 9.
[4] Véase en las páginas 25-28 de esta presentación.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

diferentes e independientes de los personajes para formar un texto narrativo. Es, por lo tanto, a través de la escritura como estas protagonistas consiguen conocer su identidad. Haciendo uso de la creatividad de las protagonistas que crean sus textos a partir de sus experiencias, se forma una obra completa en la que los diferentes capítulos -que llevan el nombre de la voz que escribe- forman una unidad textual.

Quisiera exponer a continuación las primeras líneas que introducen a las protagonistas por primera vez en la obra, para reflejar ese tono intimista y personal que forma la historia en su conjunto. Enormemente significativo es el empleo de la primera persona que narra cada evento. Biruté Ciplijauskaité comenta, en su texto dedicado a la novela femenina contemporánea, como este empleo del "yo" narrador se refiere a la sociedad y al mismo tiempo forma parte de la conciencia de las protagonistas: "En general se podría decir que la novela autobiográfica femenina sigue hoy dos direcciones principales: la configuración del «yo» social, que tiene algún punto de contacto con la novela picaresca y el proceso de concienciación":[5]

GENEVIEVE

This is the sea I miss most: the music of the dragging tide over the loose shingle, ... (1).

MILLICENT

June 10th

To me the river seems alive, like an animal ... (96).

ISABELLE

Gérard liked to described to me the baths he had visited in north Africa ... (167).

MARIE-LOUISE

[5] Biruté Ciplijauskaité, La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985) Hacia una Tipología de la Narración en Primera Persona (Barcelona: Anthropos, 1988) 20.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

This effort of trying to discover and collect my earliest memories of my uncle ... (225).

YVONNE

My mother used to declare how sorry she felt for Madame Colbert (255).

Estas mujeres que aparecen en la obra como seres independientes entre sí, narran sus experiencias a través de la conciencia que formará parte de esa búsqueda de la identidad. Igualmente sucede en el caso de Virginia Woolf y su novela Mrs Dalloway, en la que el crítico Edward Bishop participa y comenta como los personajes están conectados por imágenes y experiencias emancipadas que se expresan a través de la conciencia: "Critics have noted how the characters are linked by "collective images", and further how these characters seem to be not so much connected with each other as absorbed by the narrating consciousness which distils and renders their experience".[6]

Paralelamente, la novela Impossible Saints (1997) está compuesta de una variedad de diferentes eventos que giran en torno a la historia de Josephine, creando así una novela. Josephine es el personaje ficticio que no es -como comenta Roberts en las notas del autor al comienzo de la obra- Santa Teresa de Ávila, pero sí se ha escrito esta novela inspirada en ella. El comienzo y el fin de la misma se abren y se cierran con los capítulos dedicados a "The Golden House", donde se hace referencia a otras santas y a Josephine, y a los restos de su cuerpo que aún quedan en ese lugar como objeto de admiración y exposición. Seguidamente comienza la historia de la misma, la cual se va alternando con once historias independientes que tratan sobre diferentes santas, imposibles de ser consideradas como tales en la religión católica, pero posibles en la ficción de esta novela. Se desarrolla en este texto la

[6] Edward Bishop, "Mrs Dalloway: Writing, Speech and Silence" Modern Novelists. Virginia Woolf. (London: Macmillan, 1991) 49.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

técnica del pastiche posmodernista en la que diferentes voces se entremezclan y crean una obra en su completa forma.

De manera similar, en In the Red Kitchen (1990), se observa que no sólo va Michèle Roberts a combinar cuatro voces diferentes sino también tres épocas diversas que se unirán para formar así una novela en su conjunto. Al referirnos al personaje de Hattie nos situamos en el período del antiguo Egipto donde los faraones -que al morir se convertían en dioses- gobernaban la población. Hattie es la hija de uno de los faraones, que seguirá los pasos de su padre para convertirse en un ser inmortal. Así será Hattie, el personaje que conecte con Flora y, a la vez, con la mujer londinense, justamente para unir esos tres períodos de la historia y tres historias en un mismo libro: "I have done what no woman is dared to do before me: I have named myself Pharaoh of Egypt. Power over all this land while I am on earth, sole power; I, only I; and life everlasting amongst the gods when I die. I am man, I am Pharaoh, and I shall rule" (100).

Daughters of the House (1992) es otra de las novelas que utiliza la técnica del pastiche, ya que es a través de las voces de Thérèse y de Léonie como se nos cuentan historias que van a formar parte de la obra en su totalidad. Como indica el título, los capítulos que la dividen están conectados con objetos de la casa como es el caso de la pared, el libro de recetas o el despertador, y van a tener importancia en el capítulo en relación a las protagonistas. Todos estos componentes del inmueble introducen cada uno de los títulos -creados por las heroínas- donde los personajes darán saltos en el tiempo para contar sus experiencias y sus cambios, dentro y fuera de la casa, que han compartido durante varios años. Es de gran importancia como esos elementos y la casa en sí adquieren valor en la historia y se conectan con las experiencias de las protagonistas, ya que la casa ha sido durante mucho tiempo el lugar destinado a la mujer, el espacio asignado a su función doméstica, y por consiguiente, el mejor lugar para expresar sus vivencias. Igualmente sucede en Fair

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Exchange (1999) a través de la voz presente de Louise Daudry, quien introduce la historia que se retrae al pasado para su comienzo. Aunque es éste el personaje que introduce y concluye la novela, el resto de las protagonistas son las que directamente revelan sus historias a través de la escritura. Es en esta producción donde no sólo se observan saltos en el tiempo, especialmente entre el presente y el pasado, sino que además hay distintos espacios donde suceden las diferentes tramas que se enlazan al final de la obra literaria para formar una unidad textual. En el epílogo de la novela, Louise ha terminado de contar su relato que la sitúa en un tiempo presente. El narrar la historia, a su vez expresada por distintas voces, ha hecho posible que se haya recuperado de su enfermedad. Precisamente mañana –haciendo referencia al futuro y a posibles cambios-, podrá comenzar una vida nueva y una nueva historia. Ésta que ha contado no ha sido apropiada para el cura que ha venido a escucharla como forma de confesión, porque se ha dormido. Sin embargo, Louise ha sido capaz de expresarse libremente sin tener en cuenta a su audiencia, sino a sí misma: "It was the wrong story for him. Not his style. But his coming to visit her had taught Louise one thing. Telling the story was as important as what was in it. She needed an audience, and tomorrow she would go out and find one and begin again. Perhaps this time she would tell Francois, and the children" (246).

Contar esta historia ha sido una manera de aliviarse y sentirse libre de expresión. No importa si el relato resulta aburrido o interesante, pero lo importante es que sea su historia y se sienta capaz de contarla. Consigue además verse en esta cita como el cura puede considerarse la representación de la religión católica que se aburre ante las historias que cuentan las mujeres que se rebelan contra la misma iglesia. Aunque al quedarse adormilado muestra desinterés hacia el evento narrado, la protagonista ha logrado expresarse y producir su voz y su historia, lo que la ha liberado de su enfermedad.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Esta idea de escribirse una misma en un texto está tremendamente conectada con la feminista francesa Hélène Cixous, quien defiende la escritura -o como mejor ella precisó, "l'écriture féminine"- como forma de expresión en la mujer. En su artículo "The Laugh of the Medusa", Cixous habla de escritura de, por y para mujeres, del cuerpo y de la historia. Como esta feminista expresa a continuación, las mujeres tienen que utilizar el texto escrito y escribir sobre sí mismas, sobre su cuerpo, sobre su ser, para formar de esta manera parte del mundo y de la historia:

> I shall speak about women's writing: about what it will do. Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies – for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text as into the world and into history – by her own movement. [7]

Michèle Roberts igualmente defiende en sus textos la importancia de la escritura en sus personajes. De manera similar, conecta la escritura con el cuerpo de la mujer, que se celebra en sus textos y, al mismo tiempo, escribe sobre lo que no se ha dicho, sobre la historia de la fémina inexistente: "I want to put the body always into language. I was brought in a tradition of reading and thinking at university that, in a sense, left the body out. It was all about your mind. That good writing didn't have a "self" in it, didn't have an ego in it".[8]

Al hablar de lenguaje que exprese lo que una persona con cuerpo siente, piensa y desea, el concepto de *l'écriture féminine* engloba no sólo la representación del cuerpo de la imagen femenina sino también del sexo. Esta forma de escritura sirve para que la mujer se represente en el texto escrito y produzca un cambio de opiniones y nuevas visiones. Ésta -que

[7] Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa" New French Feminisms: An Anthology. Marks, Elaine e Isabelle de Courtivron, eds. (London : Harvester Wheatsheaf, 1980) 245.
[8] http://www.januarymagazine.com/profiles/micheleroberts.html, 5.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

se quiere representar en el texto escrito- debe trasformar también el lenguaje o la forma del texto. En el caso de Michèle Roberts, por ejemplo, ya se han mencionado sus formas de crear diferentes historias que en ocasiones son independientes pero forman una unidad textual con varios significados y formas de expresión. El lenguaje que utiliza en sus novelas es directo y expresa lo que los personajes femeninos desean sin considerar los límites de condiciones. En la novela In the Red Kitchen (1990), Hattie -la chica egipcia- expresa la importancia de escribir como forma poderosa que utiliza la palabra escrita y la hace eterna y eficaz para ella misma: "To write is to enter the mysterious powerful world of words, to partake of words' power, to make it work for me. To write is to deny the power of death, to triumph over it" (24).

Esta forma de escritura femenina está estrechamente relacionada con los términos "postestructuralismo", "postmodernismo" y "deconstrucción" en los textos de, por y para mujeres. La doctora Mary Klages establece como la escritura femenina no es lo opuesto a la escritura masculina -o lo que es lo mismo, la escritura que ha dominado los textos- sino que su esclarecimiento es indefinible. No será una escritura objetiva, sino que el sujeto que expresa su cuerpo es lo que importa en el texto; esta escritura de la mujer unirá el texto escrito y el texto oral, el orden y el caos, siendo todos los elementos de un lenguaje deconstructivo. No predominará un aspecto sobre otro, ya que lo que pretende esta escritura femenina es terminar con la dispersión de términos contrarios, con las dicotomías ya formadas por la sociedad dominante. Lo importante en este nuevo lenguaje es que todo fluya y forme parte de una misma unidad compuesta de múltiples elementos: "L'écriture feminine, like feminine speech, will not be objective/objectifiable; it will erase the divisions between speech and text, between order and chaos, between sense and nonsense. In this way, l'écriture feminine will be an inherently deconstructive language".[9]

[9] http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/cixous.html, 5.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Como se ha observado en este apartado, Michèle Roberts desarrolla en varias de sus novelas la técnica del pastiche, percibido como término posmodernista cuya función en literatura se centra en la unión de distintos textos en una misma obra, o lo que se conoce con el nombre de intertextualidad, formada a partir de diferentes voces que crean esas composiciones del texto en su totalidad. Toda esta escritura pretende mostrar a la mujer como ser que se manifiesta en el texto escrito, que ha sido creado por ella misma. A partir de la palabra, se quiere celebrar la forma escrita que Cixous dio a conocer como "l'écriture féminine". Esta técnica ayuda a que la mujer se realice y consiga evocar su identidad a través de los textos.[10]

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

[10] Véase el apartado 4.2. de esta presentación donde se desarrollarán con mayor profundidad los conceptos de postmodernismo y deconstrucción, mencionados previamente, y que tienen una enorme influencia en la escritura de Michèle Roberts.

3.2. Feminismo en su producción. La historia de las mujeres

"Feminismo" es el término que se aplica al estudio de la mujer en relación a diferentes campos como pueden ser la sociedad, la religión, el lenguaje, el sexo, etc. Si recurrimos a un diccionario de uso cotidiano como por ejemplo The Chambers Dictionary, la definición de feminismo que se obtiene, aunque general, se refiere a un movimiento de mujeres que busca una emancipación y un avance en sus condiciones y derechos: "advocacy of women's rights, or of the movement for the advancement and emancipation of women" (593).

En el caso de Michèle Roberts y de otras grandes novelistas, "feminismo" significa centrarse en el personaje femenino y estudiarlo, escribir sobre ella y con ella, hacerla partícipe de diferentes papeles y situaciones. Este feminismo de Roberts podría cubrir experiencias personales de las féminas que narran las diferentes historias que llevan a cabo, y con ello, nuevamente se hace referencia a la historia de las protagonistas. Además este feminismo de Roberts busca la igualdad que no ha existido previamente entre el hombre y la mujer, si se tienen en cuenta desventajas sociales, económicas, discriminación sexual... Es, en este caso, un feminismo que utiliza textos escritos para expresarse; es literatura y es feminista (o si se prefiere es sobre mujeres), en la que se cuentan historias de personajes femeninos que son mayoritariamente personales o biográficas, como se ha mencionado previamente, y reflejan así sus distintas posturas en la sociedad: "Feminist literature is about women writing and that includes you. We all have our stories to tell and putting them down on paper helps to give us power. Often women start by telling their personal stories".[1]

De esta manera, puede considerarse el feminismo en la escritora que nos ocupa como una combinación de las tres posturas críticas que estudian dicho movimiento: la socio-

[1] Joy Magezis, Teach Yourself Women's Studies (London, Hodder Headline, 1996) 89.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

política, la socio-psicológica y la feminista. Roberts, por un lado, contiene en sus textos rasgos de la corriente socio-política, que se caracteriza por defender la importancia de la literatura como fuente para reformar la cultura, la sociedad, la historia, ya que principalmente sus personajes reescriben acontecimientos ya narrados dándole un punto de vista diferente y feminista, como sucede en el caso de The Wild Girl, por citar alguna de las novelas, donde María Magdalena es un personaje activo que sale triunfante ante las limitaciones a las que se ve condicionada por la sociedad patriarcal: "The Socio-Political Approach ... stressing the important contribution of literature and literary criticism to a radical, even revolutionary reformation of culture".[2]

Por otro lado, en los textos de la escritora se puede apreciar como sus heroínas despiertan y encuentran esa conciencia femenina sobre las mujeres en la humanidad. Es la corriente socio-psicológica la que defiende estos conceptos y la idea de las mujeres que se cuidan entre sí:

> The Socio-Psychological Approach ... focuses on exploring the awakening feminine consciousness reflected in literature by and about women. ... this critical approach has often stressed a psychological maturation not only through a recognition of gender difference but also through a growing sense of "sisterhood" with other women.[3]

En The Visitation, por ejemplo, Helen es el personaje que despierta al final de la obra, encontrándose a sí misma, así como a su voz a través de los textos y gracias a la presencia de otras mujeres, en este caso Beth, con lo que la idea de "sisterhood" está nuevamente defendida por Michèle Roberts: "She ached for mothering, the love that listening gives, the

[2] http://www.cumber.edu/litcritweb/theory/feminist.htm, 2.

[3] http://www.cumber.edu/litcritweb/theory/feminist.htm, 2.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

love that a woman now gives to her. Beth has nourished her in her need, before Helen knew what that need was" (172).

Por último, se refleja igualmente en la obra de la escritora como la corriente feminista -ya comentada anteriormente al mencionar a la crítica francesa Hélène Cixous- defiende la importancia del lenguaje en la sociedad patriarcal e invita a la mujer a una nueva forma de escritura que refleje la visión de la misma: "The Fe (Male) Approach of the French school of feminist criticism has stressed the subtle but essential participation of language in the patriarchal forces of society ... Some practitioners of this critical method also focus on defining the distinguishing qualities of L'écriture feminine".[4]

Un ejemplo de esta tercera corriente feminista puede ilustrarse con el personaje de Millicent en The Looking Glass (2000), quien expresa en las siguientes líneas la importancia de escribir en su diario para mantener así todos sus recuerdos, sentimientos, pensamientos y experiencias que le permiten hacer algo por sí misma. Es esta escritura lo que la transforma en una persona libre de limitaciones, ya que está condicionada por la sociedad a no expresar oralmente todo lo que pueda desear. Es por medio de su diario como Millicent puede escribir lo que realmente quiere y siente, y todo para complacerse a sí misma: "That is where you come in, dear diary. Keeping a record of my experiences in France will give me something to do. All that I cannot utter in public, my criticisms particularly, I shall put down here. I'm writing this for myself, after all" (102).

Michèle Roberts ha comentado en alguna ocasión la influencia que el feminismo ha tenido en su persona, y por consiguiente, en su obra literaria. Según ella, el feminismo fue un escape, una salvación y su hogar, porque gracias al feminismo ha encontrado la manera de expresarse después de haber tenido confrontaciones con su propia familia por no seguir las normas y tradiciones impuestas. El feminismo es igualmente una forma de compartir con

[4] http://www.cumber.edu/litcritweb/theory/feminist.htm, 2.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

otras mujeres que buscan la justicia social: "Feminism was home, and it did what home should do for you, it nurtured me and kicked me out into the world. I'm an old fashioned feminist – for me it's about loving other women and supporting other women in their struggles and it's very connected to movements in the world for social justice".[5]

Como Roberts, muchas mujeres en la sociedad se han visto obligadas a pensar y a decidir sobre las posibilidades que les ofrece la vida como tales; o bien el matrimonio, dedicando su vida a su marido e hijos, o bien el voto religioso, ofreciendo su vida a un convento y a un Dios evidentemente masculino y jerárquico. Hoy la situación ha evolucionado notablemente ya que el ser femenino tiene más campos accesibles. En realidad no vive sólo para los demás sino también para sí misma. Se está estableciendo y descubriendo su lugar en el mundo porque se siente más libre y ya es capaz de tomar sus propias decisiones. Este feminismo busca la igualdad social y material. Según Natasha Walker, existe un "nuevo" feminismo que busca también la igualdad política: "Above all, the new feminism is materialistic. It concentrates on the material reality of inequality".[6]

En el caso de Roberts, no se aprecia una búsqueda de la igualdad materialista sino que su narrativa está más enfocada a las experiencias y sentimientos que nuevamente forman parte de la historia de la mujer. Por ello la importancia de narrar contando experiencias y, en ocasiones, experiencias propias, hace posible la integración al feminismo como nuevamente comenta Natasha Walker: "Women have always been aware of the need to use their own experiences as a starting point of feminism".[7]

Al hablar de feminismo se considera el papel de la fémina en el mundo, y es a través de la experiencias e historias que cuentan los personajes de las novelas como se crea la historia de las mismas. Esta idea de contar eventos se puede conectar con la vida misma si tenemos en cuenta, por ejemplo, como una abuela le cuenta a su nieta acontecimientos de su

[5] http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/features/womenwriters/roberts_being.shtml, 1
[6] Natasha Walker, The New Feminism (London: Little Brown, 1998) 6.
[7] Natasha Walker, The New Feminism (London: Little Brown, 1998) 56.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

vida y así se llegan a contrastar situaciones, épocas y experiencias distintas. La influencia de la abuela en la nieta puede ser enorme y esas narraciones personales pueden llegar a formar parte de la historia si se prolongan de boca en boca hasta convertirse en otra historia que puede ser cierta o dudosa. Esta conexión entre abuelas, hijas y nietas se podría enlazar con la idea de un texto narrativo a partir de una historia. En la novela The Book of Mrs Noah, por ejemplo, hay referencia a la abuela del personaje que narra la historia como la persona que le dará inspiración. Eso es lo que pretende encontrar el personaje; un espacio o un momento en el que pueda recurrir a sus antepasados: "If I have my grandmother's blessing I can leave for the Ark without too much fear. I need my ancestor at my back" (14).

La búsqueda por los antepasados que se relacionan con la abuela y el desarrollo de la narradora hasta llegar al inconsciente suceden en este tercer capítulo. En primer lugar, al comenzar la escritura, se alude al campo de la memoria. Seguidamente es la muerte la que sigue a la memoria y, con ello, se pretende eliminar algo que no nos sirve, pudiendo ser la versión del mundo patriarcal. La protagonista de este capítulo, la señora Noé, ha recordado pero no se ha quedado satisfecha con su recuerdo y por ello quiere acabar con él. Tras ese fallecimiento del recuerdo, hemos llegado al último piso, al inconsciente, donde la escritora y personaje principal se siente libre y cómoda para escribir y así ser portadora de creación: "I drop past floor after floor of memory, down past death, down to the bottom floor the unconscious" (14).

Esta indagación por los hechos del pasado a través del personaje de la abuela se refleja similarmente en The Visitation (1983), donde Helen mantiene una intensa relación con su abuela, quien en uno de los episodios se transforma en una bruja joven y hermosa llena de sabiduría. Este conocimiento es lo que engendra en Helen un personaje curioso que va en busca de su identidad y conocimiento como mujer. La abuela es el símbolo de la historia

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

percibida desde el punto de vista de la fémina, que envuelve a otras heroínas que no han sido escuchadas hasta este momento:

> She changes herself into a witch. She is young and beautiful ... The witch is full of mystery, and tremendously old, despite her look of youth. Her wisdom goes back years, beyond the day of Helen's birth ... to the generations and the centuries beyond. Her ears can hear the echo of old voices, ancient grieves, and far-off battle cries (101).

Otra característica que marca el feminismo en Michèle Roberts es el uso de la palabra para reescribir la historia del ser femenino con un lenguaje nuevo que se identifique con ella. El lenguaje que ha dominado la sociedad patriarcal no hace posible nuevos significados que expresen a la mujer ya que está limitado por invariables y persistentes significantes:

> For Feminist theory, the development of a language that fully adequately represents women has seemed necessary to foster the political visibility of women. This has seemed obviously important considering the pervasive cultural condition in which women's lives were either misrepresented or not represented at all.[8]

Como se dice en la cita anterior, es importante construir un lenguaje afín con la esencia femenina, que exprese lo que ésta desea y no lo que la sociedad ha propuesto. Este lenguaje hace posible la creación y existencia de nuevos textos escritos. La palabra adquiere de esta manera un nuevo valor. Michèle Roberts, al igual que Virginia Woolf, entre otras, ha mencionado la importancia de la palabra "mujer". ¿Cuál es su significado? ¿Debe mantenerse y reconocer el valor impuesto por la sociedad patriarcal o se puede / debe revalorar? Para

[8] Judith Butler, "Subjects of Sex, Gender and Desire: Women as the Subject of Feminism" Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity (London: Routledge, 1990) 1.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Roberts, es necesaria una revaloración de la misma ya que su pluralidad de significados la convierte en nueva, variable e inmensa: "I found the word woman so fascinating. What does this word mean, do I have to accept the definition or can I make up my own definition, 30 years later I'm still writing about woman and finding new meanings".[9]

De igual manera, Virginia Woolf también quiso terminar con esa limitación dual del significado que se ha querido mantener en la palabra "mujer", siendo ésta o bien buena o mala, términos extremos que limitan el significado. Este concepto, según esta escritora, debería ampliarse y hacerse inestable e indefinible. Para Woolf, no es posible definir al ser femenino cuando aún le quedan tantos campos por conocer y experimentar: "what is a woman? I assure you, I do not know. I do not believe that you know. I do not know that anybody can know until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill".[10]

Otra feminista que alude, de forma similar, a la palabra "mujer" es Julia Kristeva, quien en su artículo menciona la imposibilidad de definirla a causa del lenguaje limitado que se ha impuesto. Para esta escritora, dicha percepción no puede ser representada porque tampoco se ha dicho lo que una fémina debe ser. Es algo que va más allá de nomenclaturas e ideologías, ya que no puede regirse su significado a una ideología determinada: "In "woman" I see something that cannot be represented, something that is not said, something above and beyond nomenclatures and ideologies".[11]

[9] http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/features/womenwriters/roberts_being.shtml, 1.
[10] Virginia Woolf, Killing the Angel in the House: Seven Essays (Harmondsworth: Penguin, 1995) 5.
[11] Julia Kristeva, "Woman Can Never Be Defined" New French Feminisms: An Anthology. Marks Elaine e Isabelle de Courtivron, eds. (London : Harvester Wheatsheaf, 1980) 137.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3.2.1. Las protagonistas y su relación con las madres: La feminidad consciente.

Como quisiera reflejar en esta presentación las mujeres que protagonizan las novelas de Michèle Roberts tienen una cierta relación con sus madres o antecesoras. Analizaré esa relación entre la joven, la madre y la anciana, como diferentes personajes femeninos que se relacionan entre sí, y que igualmente reflejan datos biográficos de la escritora que ha confesado en numerosas ocasiones como se sentía en una situación de conflicto con su madre. Por otro lado, se observará como hay referencias al nacimiento de las protagonistas y a la vez, se buscará un nuevo nacimiento que tiene que ver con la creación de las mismas figuras principales. Para ello, se tomarán en cuenta las novelas A Piece of the Night, The Visitation, y Flesh and Blood. En cada una de estas narraciones, Julie, Helen, y la narradora de la última novela van a contar sus historias a partir de un presente que busca un posible cambio y, que hace referencia a un pasado y a un futuro. Se mostrará como es enormemente significativo el papel de la madre en cada una de estas protagonistas, cuyas identidades y formas de ser han sido en numerosas situaciones condicionadas por la figura materna. Según Shahrukh Husain, la definición de la madre como diosa se caracteriza por su relación con un único hijo, en la que las características fundamentales son nutrir, reconfortar y protegerlo:

> Perhaps the most enduring and widely represented mother goddesses are those, such as Isis or the Virgin Mary, whose mythology emphasizes their relationship with a single child ... the ability of the breast to nourish, comfort and protect is one of the most important and frequently cited attributes of the Goddess.[1]

[1] Shahrukh Husain, La Diosa (Colonia: Taschen GmbH, 2001) 126.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Clarissa Pinkola Estés aporta otro punto de vista a la definición de la expresión *madre,* y hace una distinción entre dos tipos: la madre externa –que representa la variedad de imágenes que se ha mostrado a lo largo de la historia- y la madre interna –cuya alusión se refiere a la madre propia y personal que la protagonista ha tenido-. La primera simboliza a la figura madre en la historia o en la conciencia social mientras que la segunda representa a la madre individual que cuenta sus propias vivencias y se convierte así en ser más personalizado: "Further, this internal mother is made from not only the experience of the personal mother but also other mothering figures in our lives, as well as the images held out as the good mother and the bad mother in the culture at the time of our childhoods".[2]

El primer aspecto en el que me centraré está relacionado con el comienzo de las novelas cuya referencia a la madre se presenta desde la primera página en la que otros aspectos relativos al nacimiento también se mencionan. Estas madres han sido las portadoras de sus hijas quienes ahora se dedican a reflexionar sobre la situación de la mujer y sobre sus relaciones con otros seres. En A Piece of the Night (1978), para comenzar, se alude al nacimiento de Julie, que debía haber sido un chico para así satisfacer a su padre y a su madre quien a su vez quiere agradar a su suegro: "Julie Fanchot was born in Normandy, in May, 1949. She should have been a boy, that was what they wanted, a boy with brown eyes, ... a comfort to her father Julien ... a reassurance to her mother Claire that she had pleased her newly-won father in law" (2).

Esta madre se preocupa por el *que dirán* de la sociedad. Su deseo como madre no es tener un bebé sano, sino un niño varón que satisfaga a su marido y suegro. Podría considerarse que la madre de Julie se caracteriza por los rasgos de la "Ambivalent Mother" que describe Clarissa Pinkola Estés. Según Pinkola Estés, surgen diferentes madres a lo largo de la vida y la madre ambivalente es la que quiere conseguir los deseos y requisitos de la

[2] Clarissa Pinkola Estés, Women Who Run with Wolves (London: Random House, 1993) 174.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

sociedad en lugar de unirse a su hija. Esta madre intentará siempre amoldar a su hija para que se comporte de manera "adecuada", tal y como expresa en la siguiente cita: "The mother bends to the desires of her village, rather than aligning herself with her child ... A woman in such an environment will often try to mold her daughter so that she acts "properly" in the outer world".[3]

Julie, como hija, se ha visto afectada por la actitud de su madre durante toda su vida. En la situación presente, Julie va a visitar a su madre ya que ésta se encuentra enferma, y el lector sabe de antemano que Julie es en cierta manera menospreciada por ella por llevar un estilo de vida totalmente opuesto al que le intentó inculcar. Julie le reprocha a su madre no haberla visitado nunca, algo que ha hecho, una vez, con su hermano Claude. Julie expresa sus sentimientos, se siente rechazada, ya que la figura materna nunca ha aceptado su modo de vida. Como comenta en la cita, Julie no se dedica a cuidar de la casa todo el tiempo. Una de sus ocupaciones es disfrutar del sexo, y con mujeres:

> -You've been to see Claude once, Julie reminds her: why not me?
>
> -It's too far, Claire says: too expensive, a trip like that.
>
> -Too dirty, Julie explodes at her: my house is, isn't it? Full of lovely dirty women having a good time, and with a room each all for themselves, and not feeling they have to clean up all the time, and sharing the housework and cooking, and having time to themselves, and a good time in bed. You'd like that too, wouldn't you? I've got something you haven't got, and you hate it, it really frightens you-
>
> She stops, shaking in terror. Tears pour down Claire's cheeks.

[3] Clarissa Pinkola Estés, Women Who Run with Wolves (London: Random House, 1993) 175.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

-Go away, Claire whispers: leave me alone.

-It frightens me too, Julie sobs: I'm not used to it, I'm not supposed to have a good time (90-91).

Igualmente en The Visitation (1983) se describe en tercera persona el nacimiento de Helen desde el momento en el que se ha convertido en un ser dentro de la matriz junto a su hermano gemelo. En esta primera página la referencia a la madre es breve pero relativamente significativa, ya que se describen las sensaciones de Helen cuando aún forma parte del cuerpo de su madre, quien justo antes de dar a luz separa los dos seres que forman parte de su matriz. Esta división puede verse como la que originalmente separa al hombre de la mujer desde su nacimiento: "Their mother's body divides them ... She loses him. He is sucked away from her ... Brother, come back, brother ... She has no choice. Where he goes, she must follow" (3). Este nacimiento tan significativo entre dos hermanos gemelos de distintos sexos hace alusión a la historia de Adán y Eva, en la que el ser masculino es creado inicialmente y el ser femenino es creado de manera secundaria. Nuevamente utiliza Roberts un acontecimiento histórico-religioso y lo reescribe en una nueva historia ficticia que se desarrolla a través de las palabras.

Se prestará especial atención a este aspecto histórico-religioso en esta novela ya que numerosas referencias suceden a lo largo de la misma. Sucede otra escena -cuando la historia está más avanzada- en la que se repite la idea del deseo de tener un bebé niño como lo más primordial para las familias: "Felix comes out first, the son so much desired, and Helen followed him. Who wants girls?" (109).

Flesh & Blood (1994) hace también alusión al personaje de la madre desde el inicio, pero aquí el narrador no elige un nacimiento sino que toma acción y mata a su madre, y es a partir de ese acto como comienza el acontecimiento: "An hour after murdering my mother I

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

was in Soho ... I'd always had a gift for inventing stories ... When I made them up I believed they were true (1). Nuevamente se alude a la madre del personaje en primera persona, pero a la vez se comenta que este personaje se dedica a crear historias que después se transforman en acontecimientos únicamente ciertos para su conciencia.

Quisiera volver a retomar la narración The Visitation para centrarme en Helen y su relación con su madre y con su abuela. Los tres personajes forman un ciclo constante en relación a sus edades. Según comenta Shahrukh Husain, el ciclo de la mujer está dividido en tres fases: la doncella prepúber, que todavía no es fértil; la mujer fecunda e, idealmente, prolífica, y finalmente, la figura posmenopáusica y autónoma que ha alcanzado la sabiduría y el derecho de ser respetada por los demás" (110). Con total claridad se puede mostrar un paralelismo en los personajes femeninos de la historia que me ocupa. Helen representa el personaje joven e infértil que está en un proceso de descubrimiento, su madre es la mujer fecunda que vive una edad madura y su abuela ilustra el ejemplo de sabiduría cuya etapa de fecundidad ha finalizado. En un acontecimiento de la narración, la madre y la abuela comienzan a hablar de lo mayor que Helen está. Su cuerpo ha comenzado a cambiar y se está convirtiendo en una chica adulta. La madre y la abuela conversan sobre la posibilidad de decirle a Helen la señal que la transforma en mujer fecunda. Como se aprecia en la cita, la abuela sostiene una postura madura en relación a la madre que aún sigue queriendo proteger a su hija manteniéndola apartada de la verdad que simboliza su cuerpo:

> - Has she, you know, *begun*? Her grandmother whispers to her mother across the cake stand, does she *know*?
>
> - No, Catherine Home says, shocked: she's too young.
>
> - Well, if you ask me, her grandmother says in her straightforward way: it's time she did.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Helen stares at the two of them with horror (9).

Como se ha visto en la cita, madre y abuela hablan con "experiencia" del cambio que pronto se desarrollará en el cuerpo de Helen como mujer. Helen, que ignora lo que pretenden contarle, reacciona con terror a lo desconocido debido a su falta de conocimiento y a su inocencia. La madre se niega rotundamente a hablar con su hija de su cambio corporal mientras que la abuela acierta en la enorme importancia de prevenirla sobre lo que va a acontecer. Se aprecia en la siguiente cita como ya Helen comienza a sentir un terrible dolor de estómago y su mancha roja es comparada a la mancha que pueda producir una grosella. Su madre se queja del estado de miedo y terror en el que su hija se encuentra, ya que la falta de conocimiento no la hace capaz de pensar que sucede:

> - But look at the state you're in, exclaims her mother: redcurrant stains all down the back of your skirt.
> She seizes her daughter by the arm.
> - That's not fruit stains. Oh Helen, lowering her voice out of concern for the listening males: what a time to choose to begin. Come back inside and let me clean you up (24).

Con este ejemplo se muestra como la madre incluso llega a quejarse del momento "elegido" por su hija para convertirse en mujer. En lugar de celebrar ese acto nuevo y distintivo, la madre de la protagonista muestra una actitud negativa ante el acontecimiento que se mantiene oculto de la conciencia masculina. ¿Cuál es la reacción de Helen ante este suceso? Su sentimiento de culpabilidad y de haber pasado por algo negativo en su cuerpo hace que su mente comience a ser consciente de ello y a tener pesadillas que la hacen sentir

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

totalmente aterrada. El cambio de niña a mujer ha tenido en su consciencia un valor negativo: "And that night when Helen awakes crying out from a nightmare of monsters with Aunt Felicity's face her mother does come to sit by her bed and stroke her hair and croon to her: never mind, you'll get used to it" (25). Nuevamente la falta de comunicación y diálogo entre madre e hija hace de dicho evento un acontecimiento basado en miedos y terror para la protagonista. Y es significativo puntualizar como la abuela desde un primer momento quiso hablar con su nieta sobre el tema, mostrando su valorada experiencia y sabiduría ya que, como madre e hija, habrá seguido las tradiciones que su hija y su nieta continúan manteniendo.

Beth es el personaje femenino en esta historia que representa el otro lado de Helen. Podría ser un personaje real, una amiga de Helen cuyo nombre es Beth o podría personificar el lado inconsciente de Helen. En uno de los capítulos de la novela, Beth está aconsejando a Helen sobre su posición en la vida y su posición como escritora. Si quiere cambios debe pedirlos y no permanecer en silencio como, por ejemplo, la madre lo pueda llegar a hacer. Una vez más se hace referencia a la figura materna que es considerada como la persona que no puede quejarse, ya que permanece en silencio en lugar de mostrar lo que realmente quiere y siente: "People *should* complain, ... All right, don't tell me, I know that mothers can't, that lots of women can't, that the unemployed can't. They are silent, glaring at one another" (87-88).

Sucede en The Visitation otra escena en la que Helen –joven inocente- cierra sus ojos y pide estar con su abuela –la anciana con sabiduría-. Nuevamente se hace alusión en este texto a tres estados que engloban el aspecto femenino. Como comenta Marion Woodman "Mientras que madre y virgen crecen juntas, la anciana está implícita en su maduración".[4] La anciana o la abuela representa el camino de la experiencia y la sabiduría especialmente para

[4] Marion Woodman, "La Feminidad Consciente: Madre, Virgen, Anciana" Ser Mujer Connie Zweig, ed. (Barcelona: Kairós, 1999) 133.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la joven nieta que carece de experiencia y conocimiento. La madre y la hija, por otro lado, como comenta Woodman, tienen una relación de cambio entre sí mismas, de aprendizaje entre ambas. De igual manera comenta esta crítica como "La anciana puede permitirse ser honesta. No está interesada en jugar juegos desgastados".[5] La anciana es la mujer que ayuda a encontrarte a ti misma: "En sus ojos puedes ver tu verdadero ser. Es el espejo perfecto. Puedes confiar en su disciplina".[6]

Como se ha mencionado previamente en el comienzo de esta escena, Helen pide el encuentro con la anciana, es decir, que la joven está buscando la verdad sobre su ser. A través del inconsciente de Helen, se aprecia como la abuela se transforma en una bruja que además es sabia. Su apariencia física cambia totalmente y convierte el cuerpo de una anciana en el de una joven que refleja experiencia y saber: "She changes herself into a witch. She is young and beautiful, ... The witch is full of mystery, *and tremendously old*, despite her look of youth. Her wisdom goes back years, beyond the day of Helen's birth, ... to the generations and centuries beyond" (101).

Esta abuela representa ahora a toda mujer en la historia. En el inconsciente Helen y su abuela tienen una conversación relacionada con la persona de la joven. La anciana se muestra muy directa y comenta como Helen está escondiendo algo de su ser -al igual que lo hizo en su novela-, por ello no puede mostrarse tal y como es: "There's something you're hiding, she remarks in her usual brisk tones: from yourself and me. It's the same thing you hid in that novel of yours, ... What is it?" (102). Las palabras de la anciana liberan a la joven que ahora reconoce la verdad de sus actos y la razón de sus limitaciones. Y es que la joven Helen siente presión social ya que debe ser buena y escribir distinguidas novelas que gusten a su audiencia. Sin embargo, lo que realmente desea escribir la protagonista es sobre sexo y no

[5] Marion Woodman, "La Feminidad Consciente: Madre, Virgen, Anciana" Ser Mujer Connie Zweig, ed. (Barcelona: Kairós, 1999) 134.
[6] Marion Woodman, "La Feminidad Consciente: Madre, Virgen, Anciana" Ser Mujer Connie Zweig, ed. (Barcelona: Kairós, 1999) 134.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

sobre buenas acciones aceptadas por la sociedad. Es por ello que tiene miedo, ya que su inconsciente no le permite continuar con las normas establecidas que pretenden de ella sólo el agradar a los demás sin tener en cuenta lo que la propia protagonista realmente siente: "I must be top of the class every term, do well, please you. I must write a good novel. Only I am frightened, because what I need to write about will tear the seamless garment of goodness and sexlessness I have worn so long" (102). En las dos páginas posteriores, la realidad que rodea a la joven Helen es la llamada de su madre anunciando que su abuela había tenido una caída y que se encontraba en un estado casi inconsciente: "she's hardly conscious" (104). Finalmente fallece, "Winter and darkness win. Nell Home dies, aged ninety-nine, in December, the long night of the year" (105). Esta muerte ha tenido lugar tras ese encuentro entre la anciana y la joven que además de ayudarla a enfrentarse con sus miedos, también ha servido para referirse a otras mujeres del pasado que igualmente se han sentido inseguras pero que finalmente se han encontrado a sí mismas. Pero las preguntas que suceden a continuación, una vez que la anciana ha fallecido, son ¿Quién sucede a la anciana?, ¿Qué papel desarrollan ahora Helen y su madre Catherine? Ésta es rápidamente consciente de su nuevo lugar en el ciclo triple, ya que ahora representa a la mujer mayor de la familia, es decir, se ha convertido en la anciana sabia y con mayor conocimiento en la familia: "-So I, Catherine Home says, her mouth turning down at the corners: am the eldest now. It feels so strange" (106). De la misma manera, Helen comienza a sentir un nuevo deseo relacionado con la idea de ser madre, de convertirse en una mujer fecunda y madura. Ella no es consciente de ello pero realmente desea tener una hija, a la que significativamente quiere llamar Lilith: "She would like to be pregnant. She hasn't known this. She wants a baby so much. It shocks her. Images of a daughter named Lilith, Lily for short" (110). Lilith, como nombre elegido por Helen para su posible hija, es significativo si se tiene en cuenta que Lilith es la primera mujer de Adán, según fuentes rabínicas y cabalísticas. Pero la diferencia entre Eva y Lilith es que la segunda

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

fue creada con materiales similares a Adán, convirtiéndola en un ser independiente e igual al hombre. Eva, sin embargo, es creada a partir de la costilla de Adán, con lo que ya surge esa pasividad y dependencia de la mujer hacia el hombre. La historia de Lilith se relaciona con la mujer feminista actual ya que su carácter, como se aprecia en la siguiente cita, se caracteriza por ser activa e independiente y en busca de la igualdad. Y aunque la historia la ha considerado un ser maligno relacionado con el demonio, su imagen es utilizada para recrear su vida y darle así un valor positivo: "... this Lilith emerges as an independent spirit. Had she succeeded in her battle with Adam for equal rights, Lilith might today represent that spark of original creativity in whose image women could retrace or recreate their history. Instead history plunged her into depths of demonhood".[7]

Lilith ha estado relacionada con el folklore judío, y fue sustituida por Eva ya que en el acto sexual con Adán quería ser ella la que estuviera sobre y no debajo de él, mostrando así su poder de iniciativa. Se negó a ser el ser inferior: "... she demanded to mount Adam during sex and refused to accept that she was his inferior.[8] Fue tras ese momento de igualdad cuando fue condenada a abandonar el paraíso y a producir cientos de monstruos con el demonio Ashmodai cada día.

De la misma manera, Beth –quien puede ser el lado inconsciente de Helen- está asimismo embarazada, con lo que se produce un diálogo sobre el tema de ser madre entre un punto de vista consciente, Helen, y otro inconsciente, Beth. Ambos personajes quieren llegar a formar parte de ese sentimiento de ser madre, y por ello, dialogan sobre el tema de la maternidad para llegar a la conclusión de que nadie nace con el instinto maternal sino que es un sentimiento que se descubre con los años: "Can you see me as a mother? I should have thought I'm the type. -As much as any woman ever is, Helen replies shortly: there's no such thing as a born mother, you've been telling me that for years" (110).

[7] http://www.lilithmag.com/resources/lilithsources.shtml, 3.
[8] Shahrukh Husain, La Diosa (Colonia: Taschen GmbH, 2001) 100.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Continúan en las siguientes líneas referencias a este cambio de papeles tras la muerte de la abuela y a como Helen ha sentido su relación con su madre durante estos años. La protagonista habla desde un presente y se refiere a su madre y a sí misma en relación al pasado. La relación entre ambas mujeres hizo que la joven encontrara en su abuela un refugio de escape ante la presión de su madre, de quien la protagonista intentaba huir: "... she never allowed her mother to address her with similar words, how she kept her at bay, ran to her grandmother instead, used the old woman as buffer, as refuge" (112). Sin embargo, al mismo tiempo el personaje principal de The Visitation muestra su cambio en el ciclo y piensa en la posibilidad de tener una hija -nada se menciona sobre un hijo-, y de que ésta igualmente tendrá que huir de sí misma y esconderse para poder tener su propia vida fuera de las ataduras que llega a imponer una madre: "If she ever does have a daughter, just say it's a daughter so that she can use the pronoun she, then she'll have to accept that Lily also will need to run away from home, to hide from her mother, to have her own secret life full of thoughts and especially of doubts" (113).

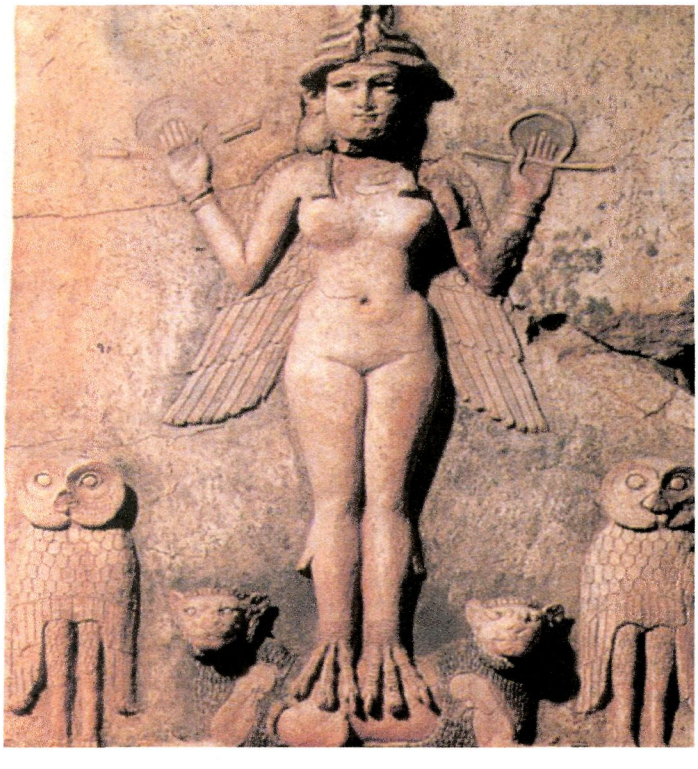


Imagen en relieve de Lilith con una corona lunar de Mesopotamia s. 2000 a.c.[9]

[9] Shahrukh Husain, La Diosa (Colonia: Taschen GmbH, 2001) 100.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

De igual manera muestra A Piece of the Night la relación entre madre e hija. Aunque no aparece en esta novela la figura de la abuela, es interesante destacar como Julie, el personaje central, es hija y madre con lo que su madre es al mismo tiempo la abuela de la hija de Julie. El personaje que representa a la anciana es en este texto la Tante Juliette que, aunque ya fallecida, acompaña a Julie en numerosas ocasiones. En las primeras páginas de la novela, Julie define lo que significa para ella ser madre y no añade adjetivos positivos a esta definición sino que más bien clarifica como el ser madre la ha negado como persona, y lo que realmente ahora desea es que se cuide de ella y se muestre cariño por ella, como cuando era una niña. Ahora quiere volver a esa etapa que recuerda con añoranza en la que sus necesidades se tomaban en cuenta: "My being a mother cancels out most possibilities of my being taken care of, my needs drown in the claims made on me by other people, ... I will go back to Maman and reclaim my place with her, become her child again" (16).

Con esta cita, Julie muestra como aún teniendo una hija no sigue todas las condiciones que normalmente determinan a una madre. Por otro lado, Claire, la madre de Julie y abuela de Bertha, es una señora enferma que como madre está poco acostumbrada a que se tenga cuidado de ella, a que se consideren sus necesidades ya que siempre ha estado pendiente de los demás sin importarle su persona. Con esta posición se ejemplifica el valor de la madre que da todo y vive para sus seres queridos sin importarle el cuidado de sí misma como persona: "... she must find it hard to accept that she is being cared for. After a lifetime of serving others Claire does not know what to do with rest in her middle-age, she cannot believe that she has needs which other people will offer to fulfil" (24). Un gran número de madres se ve identificada con este personaje que en una gran variedad de casos se ve enfrentado a su hija como sucede con Julie y Claire.

Julie decide ir a visitar a su madre después de un largo periodo de tiempo sin verla, ya que quiere volver a su pasado y ver como está, charlar con ella y sentirse amada. Sin

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

embargo, tan pronto como inician una conversación, la terminan en lágrimas y enfrentándose la una a la otra. Claire es de ideas tradicionales sobre la posición de la mujer y no acepta ni entiende lo que su hija Julie quiere decir con "Feminismo". Julie se expresa diciendo que para ella también es duro, ya que tiene que oponerse a cambios a los que no está ni educada ni acostumbrada, pero lo más que le molesta es lo enfadada que llega a sentirse con su madre por la falta de aceptación y comprensión. Lo que expresan estas dos mujeres descendientes de la misma familia tiene que ver con la influencia de la sociedad patriarcal. La madre y la hija están en desacuerdo sobre temas de mujeres porque la primera sigue y respeta los conceptos tradicionales, mientras que la hija se enfrenta a ellos y, así, a su propia madre que no termina de aceptar los nuevos ideales de la mujer feminista:

> -It frightens me too, Julie sobs: I'm not used to it, I'm not supposed to have a good time.
>
> -After all I've done for you, Claire weeps into the pillow ...
>
> -I love you, Julie says with a mighty effort: but I get angry with you as well. Can't you understand that?
>
> -I never feel angry with you, Claire says ... I just feel so hurt at the things you say. I tried so hard to be a good mother to you. It hasn't been easy. And then you just turn round and say everything I did wrong. ...
>
> -Feminism's about mothers, Julie says despairingly: it's about backing them up-
>
> -You could have fooled me, Claire says ... you hate everything that I believe in (91).

La conexión que existe entre Julie y las mujeres mayores, ancianas que pertenecen al pasado, es enormemente reveladora. Por un lado se refiere a su tía Juliette quien le da libertad y tranquilidad mental. Es éste el personaje femenino que la libera mentalmente a través del

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

inconsciente. Es éste el personaje femenino que ayuda a Julie a conocerse a sí misma como mujer: "Every Sunday they go on trips together; Tante Juliette is teaching her to fly" (32). Se muestra claramente como esta conexión con la tía Juliette es puramente inconsciente ya que el verbo "fly" refleja la libertad de volar a través de la mente y la oscuridad que ésta misma le permite. Después de haber aprendido a volar a través de su mente, Julie se dirige a su tía y comenta su decisión de volar por sí sola, pero es la figura del abuelo la que la despierta de este sueño que se desvanece y la hace volver a la realidad:

> -You stay here, Tante Juliette, she instructs her companion: I want to fly up there on my own. You stay here just in case there's any trouble. If you see me waving my handkerchief, then go for help ...
> - Julie, answer me when I speak to you, will you?
> Her grandfather's voice upsets her concentration (32-33).

Por otro lado, Julie también se refiere a una re-tía de su marido a quien admira, ya que representa a la mujer independiente que todo lo hace sin necesidad de un hombre y -como doblemente remarca Michèle Roberts- por sí misma y en soledad: "Julie's husbands's great-great-how-very-great aunt is a legend in the family. Travelled alone in south-east Asia she did, alone meaning no man" (110). Este personaje femenino del pasado representa para Julie una heroína que ha sido capaz de seguir otro camino totalmente contrario al que normalmente debe perseguir una mujer. Su independencia como mujer que ha conseguido todo por sí misma se escribe en esta novela, que refleja una vez más posibles eventos de la realidad o la ficción.

Como he querido mostrar en este capítulo, las relaciones que las protagonistas tienen con las madres y las abuelas son enormemente reveladoras. Este aspecto tiene un importante

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

valor autobiográfico en Michèle Roberts quien siempre ha comentado sobre sus luchas con su madre y su admiración y amor por su abuela quien ha sido una musa constante en su obra; tal y como comenta en la entrevista realizada el pasado noviembre de 2003.

La madre de Julie o Helen condicionan a sus hijas a seguir los patrones que refleja la sociedad patriarcal. Como madres han sido entrenadas a actuar de tal manera, de la misma forma que se actuó con ellas cuando eran hijas. Pero sobre todo se pretende que haya un entendimiento entre madre e hija como mujeres que aunque caminen por distintas vías, tienen lazos en común. Y no sólo se aprecia la relación entre madre e hija, sino la relación con otras figuras maternas, como puede ser la abuela o una re-tía del pasado. Quisiera concluir este episodio con una cita de Pinkola Estés en la que se describe como la madre interna de cada mujer se amolda, según su experiencia con su propia madre, a otras figuras maternas y al mundo social que categoriza en dicotomías, nuevamente, a la buena madre y a la mala madre según sus vidas y sus acciones: "Further, this internal mother is made from not only the experience of the personal mother but also other mothering figures in our lives, as well as the images held out as the good mother and the bad mother in the culture at the time of our childhoods".[10]

[10] Clarissa Pinkola Estés, Women Who Run with Wolves (London: Random House, 1993) 174.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3.3. Personajes femeninos: Fin de la disyunción y unión de caracteres

Aunque al tratar de novelas únicamente se puede hablar de personajes ficticios, en algunos casos esos personajes ficticios son una adaptación de personajes de la historia. Michèle Roberts se inspira en la Virgen María, en María Magdalena, en la señora Noé, en Santa Teresa de Ávila, en Mary Wollstonecraft y otras santas famosas y personalidades femeninas de la historia, pero aporta con ello una visión diferente. ¿Es la historia que conocemos cierta? En sus novelas se pretende dar un cambio a la historia, un cambio que no se rija por la credibilidad sino por la creación de historias que se centran en la mujer y sus papeles en la sociedad. Al hablar de diferentes situaciones de estos personajes femeninos se les va a considerar como una pluralidad de caracteres y no una dualidad de los mismos. Se trata de liquidar a la mujer buena, pasiva, hermosa, objeto, y a la fémina mala, activa, hermosa o fea, sujeto. En sus novelas, Roberts pretende terminar con esas dicotomías y hacer de esos adjetivos contrarios una posible unión. En Food, Sex & God On Inspiration and Writing (1998), Michèle Roberts escribe sobre la importancia de incluir ambos aspectos puestos siempre en oposición como parte de una misma identidad. Según la escritora, la imaginación, el ser -el cual estamos descubriendo a través del cuerpo-, no puede regirse a la utilización de la disyunción y ser nombrado una cosa o la otra sino ambas: "We won't label it *either* little angels *or* little devils, because we know that inside us are *both* little angels *and* little devils, both mother and child, both man and woman, both darkness and light, both good and bad".[1]

Si se retoman las primeras novelas de la narradora anglo-francesa, se pueden considerar a dos personajes marginados y diferenciados por la sociedad a partir de la influencia de la iglesia católica. Por un lado, es la Virgen María el personaje amoldado por la

[1] Michèle Roberts, Food, Sex & God. On Inspiration and Writing (London: Virago Press, 1998) 22.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

sociedad ya que es la mujer que sigue las normas y se convierte en madre, esposa y virgen. Para este personaje el sexo es algo prohibido y debe mantenerse espiritualmente pura ya que está exenta de pecado. Por otro lado, tenemos a María Magdalena, quien vive del sexo y comete pecado por ello. Así está clasificada de forma negativa por la iglesia, siendo reconocida como prostituta. Estas dos mujeres representan esa dicotomía que se ha querido mantener entre ángel y monstruo y / o prostituta *(virgin/whore)*. La Virgen María sería la representación del ángel ya que se caracteriza por ser inocente, sexualmente pura, hermosa y pasiva. Por otro lado, aunque sea también hermosa, María Magdalena representaría al monstruo por ser un personaje que se expresa sexualmente libre y en cierta manera tiene un papel activo, ya que es ella la que se dedica al sexo como oficio. No es el hombre el que decide cuándo hacer el acto sexual con la mujer pasiva, sino la misma María Magdalena es la que retoma su papel.

Si se tiene en cuenta este tópico de la mujer monstruo y la mujer ángel o lo que es similar, entre el yo y el otro en la narrativa feminista contemporánea, se puede aludir a escritoras como Fay Weldon, por ejemplo, y su nombrada novela The Life and Loves of a She-Devil. El personaje principal de la historia, Ruth Patchett, transformará todo su cuerpo para convertirse en el tipo de mujer que ama su marido, Mary Fisher: "Mary Fisher is small and pretty and delicately formed ...".[2] Cada una de las protagonistas se define por la descripción de su cuerpo.[3] Al leer la descripción de Ruth Patchett, vemos como ella misma se considera opuesta a Mary Fisher y rechazada por la sociedad:

> I am six foot two inches tall, which is fine for a man but not for a woman. I am as dark as Mary Fisher is fair, and have one of those jutting jaws which tall, dark women often have, and eyes sunk rather far back into my face, and a hooked nose. My

[2] Fay Weldon, The Life and Loves of a She-Devil (London: Hodder and Stoughton, 1983) 8.
[3] En la sección 3.5. de esta presentación se comentarán aspectos relacionados con el cuerpo y la mujer. Se ejemplificará como la mujer se ha visto atrapada por su cuerpo para convertirlo en elemento de admiración.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

shoulders are broad and bony and my hips broad and fleshy, and the muscles in my legs are well developed. My arms, I swear, are too short for my body.[4]

La descripción del personaje femenino de Weldon es semejante a la de un hombre, pero si se compara con su propio marido, Ruth es demasiado alta. Nuevamente se hace alusión a términos contrarios en los que el hombre muestra su actitud de supremacía sobre la mujer. Si una mujer es alta no significa que esté rechazada por la sociedad sino que su hombre debe ser más alto que ella y nunca menor, ya que este hecho se considera extraño. La grandeza de Ruth es inaceptable. Además, se nos menciona en la cita el color del cabello de ambos personajes; si Mary Fisher es rubia, Ruth es morena, es decir, que la primera es amante y la segunda es esposa. Nuevamente me estoy refiriendo a otra construcción de opuestos que ha sido creada por la sociedad patriarcal.[5] En esta narrativa no existe unión de contrarios sino que al final de la novela se aprecia como Ruth Patchett hace todo lo posible por convertirse en Mary Fisher y ser aceptada por la sociedad y terminar, así, con esa dicotomía entre la una y la otra, entre la mujer ángel y la mujer monstruo, que se aprecia en toda la obra y que en la siguiente cita hace referencia a todas sin excepción: "A woman's life is what it is, in any corner of the world. And wherever you go it is the same – to those who hath, such as Mary Fisher, shall be given, and to those who hath not, such as myself, even that which they have shall be taken away".[6]

Volviendo a Michèle Roberts y a la idea de mujer ángel o mujer monstruo, la escritura de sus novelas hace crítica sobre este tema y pretende la unión de ambos valores. La escritora

[4] Fay Weldon, The Life and Loves of a She-Devil (London: Hodder and Stoughton, 1983) 11.
[5] Con este análisis, se quiere reflejar como la mujer ha sido siempre comparada al hombre pero además se ha pretendido separar a la fémina de sí misma, hasta llegar al punto de ser su propia traicionera. Esos valores que oponen a las mujeres hace que surja la lucha entre ellas por mostrar los aspectos admirados y aceptados por la sociedad patriarcal. Maureen Murdock defiende en su artículo dedicado al viaje –que tiene lugar en la mujer que quiere encontrarse- como el personaje femenino no se encuentra feliz consigo misma, llevando consigo una ruptura con su propio ser y su propio género: "... nuestra heroína ha creado un desequilibrio dentro de sí que la ha dejado marcada y herida ... Lo que puede haber perdido es una relación profunda con su propia naturaleza femenina" (19).
[6] Fay Weldon, The Life and Loves of a She-Devil (London: Hodder and Stoughton, 1983) 7.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ha mencionado lo importante que fue para ella poner en palabras el personaje de María Magdalena. Para ésta, tanto la virgen como la prostituta formarán parte de una misma escena en la que no tienen que estar separadas como la iglesia cristiana ha mantenido, sino que su unión es lo que prevalece: "Part of the Magdalene's appeal is her challenge to these either / or categories. In the world of the unconscious, virgin and whore dance together, friends. Christianity tried to separate them. Recently, they're getting back together again".[7]

Retomando la novela The Wild Girl (1984), se puede apreciar como la unión de opuestos –y / o el matrimonio igualado de los mismos- formará parte de la nueva identidad y resurrección de María Magdalena.[8] Es en el momento del encuentro entre Magdalena y Cristo cuando se alude a la conjunción de opuestos, considerándose éstos la mujer y el hombre, quienes se van a unir para formar nuevas entidades masculinas y femeninas no caracterizadas en la oposición sino en la igualdad: "... the man and the woman within us has become separated and exiled from each other ... The image of this rebirth is a marriage, ... the marriage between the inner woman and the inner man" (110).

Esta idea de unión, de matrimonio entre el hombre y la mujer, hace necesaria la mención del término "phallocentrism" nombrado, entre otras críticas, por Hélène Cixous. Para esta feminista, el sistema que la sociedad ha impuesto es un sistema basado en oposiciones de parejas o, como bien describe la autora, un sistema que se centra en los términos enfrentados hombre y mujer "a two-term system, related to "the" couple man/woman".[9] Este sistema no sólo ha sido mayormente negativo para la mujer por formar un segundo plano con respecto al hombre, sino que el mencionado sistema también ha condicionado al segundo. Lo que expresa Cixous en la siguiente cita abre las puertas a una nueva oportunidad de uniones de parejas que permitan el cambio, y la creación de una nueva

[7] Michèle Roberts, Food, Sex & God. On Inspiration and Writing (London: Virago Press, 1998) 29.
[8] La palabra "resurrección" tendrá gran importancia en el personaje de Magdalena pero ocupará su espacio y explicación en el apartado 3.4. dedicado al sexo y a la religión.
[9] Hélène Cixous, New French Feminisms: An Anthology Marks, Elaine e Isabelle de Courtivron, eds. (London: Harvester Wheatsheaf, 1980) 91.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

historia libre de condiciones que ha tenido al "phallocentrism" como principal enemigo : "Phallocentrism is the enemy of everyone. Men stand to lose by it, differently but as seriously as women. And it is time to transform. To invent the other history".[10]

Como ya se ha mencionado previamente, es esa conjunción de opuestos lo que igualmente mantiene Roberts en su producción literaria. Si se analiza una de sus últimas novelas, Fair Exchange (1999), se puede observar como diferentes personajes femeninos se contradicen, intercambian caracteres y finalmente se unen. Desde el comienzo de la historia, Jemima y Fanny se sitúan en un internado para mujeres, dirigido por la mismísima Mary Wollstonecraft.[11] Fanny es descrita desde el comienzo como la adolescente que domina el ritmo de otras chicas como puede ser el caso de Jemima, quien la considera su heroína: "To be singled out by her heroine was so flattering she could not possibly have said no" (18). Jemima queda impregnada por la belleza y el encanto que Fanny posee mientras está en el colegio: "Jemima had fallen in love with Fanny because the other girl was everything that she was not. Fanny was pretty, easygoing, careless. She was a favourite with everybody. She was generous with her things ... She was not too clever" (19).

Las palabras de Jemima, al contrastarse con Fanny, hacen que surja la comparación, nuevamente, entre el yo y el otro, que sería Fanny en este caso. Fanny es todo lo que Jemima no es y quisiera ser, ya que se ha enamorado de esa figura idealizada y aceptada por la sociedad. Sin embargo, Jemima concluye al final de la cita diciendo que aunque Fanny es adorada, por su dedicación a la hora de complacer a todos y por la feminidad que la

[10] Hélène Cixous, New French Feminisms: An Anthology. Marks, Elaine e Isabelle de Courtivron, eds. (London: Harvester Wheatsheaf, 1980) 96.

[11] Es significativo en la novela como Roberts utiliza a esta personalidad de la historia como un personaje de su narrativa pero sin darle un papel importante en la obra. Podría ser significativo si consideramos que a partir de un personaje histórico, como Mary Wollstonecraft, la historia y el papel de la mujer debe proseguir. Por ello, son Fanny y Jemima, posibles mujeres de aquella época, las que ocupan un papel principal en la novela. A su vez, en la obra hay una unión entre la historia de Wollstonecraft (*history*) y las historias (*stories*) de personajes desconocidos que podrían representar a la misma Wollstonecraft y, a su vez, a diferentes personajes ignorados de la historia. Coincidiendo con Biruté Ciplijauskaité y su alusión a la novela histórica, las escritoras contemporáneas "... transmiten la historia desde una perspectiva subjetiva, femenina, no tomada en cuenta antes, que presta más atención a la vida interior que a los acontecimientos públicos" (27).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

caracteriza, no es inteligente: "The art of femininity in her was like an essence, a perfume she distilled in complete unconsciousness for the benefit of passers-by" (19). Nuevamente me estoy refiriendo a valores ya creados por la sociedad patriarcal. Volvemos a la disyunción que separa a las mujeres; una está caracterizada por su belleza y feminidad y la otra, Jemima, por su inteligencia.[12] En uno de los capítulos de la novela, Jemima le susurra a Fanny la respuesta de los ríos cuestionados por Miss Everina, consiguiendo así la aceptación de Fanny. Jemima podría verse como el personaje inteligente, el personaje cuya importancia está asociada a la mente, la inteligencia, la parte masculina o el "animus" como lo llamó Carl Gustav Jung, mientras que en el caso de Fanny, sería el cuerpo, la belleza, la parte femenina o el "anima" para Jung[13]: "... Jemima instantly bewitched, whispered her the names of the rivers, one by one, so discreetly that the impatient teacher did not hear" (16).

Tras abandonar el colegio Fanny, y especialmente Jemima, parecen estar unidas en una gran amistad hasta que, una vez en casa de los padres de Fanny, se aprecia el cambio de papeles entre los personajes. Ya Fanny no es tan divertida y activa como solía ser mientras estudiaba en el colegio. Permanece la mayoría del tiempo en su cuarto con dolores de cabeza, lo que nos hace tener presente el texto escrito The Mad Woman in the Attic de Sandra Gilbert y Susan Gubart.[14] Fanny es ahora la mujer pasiva que se casará con William Saygood (inspirado en el personaje de William Wordsworth). Esa mujer idealizada por la sociedad

[12] Al utilizar el término feminidad, es necesario hacer referencia a De Beauvoir, quien alude en su introducción al texto The Second Sex, a la feminidad como "that mysterious and threatened reality" que hace posible a una mujer (41).

[13] Carl Gustav Jung y su teoría de los términos "animus" y "anima" en el inconsciente humano es lo que se pretende señalar en este apartado. Como este psicólogo defendió, el "animus" es el alma superior con cualidades masculinas mientras que el "anima" es calificada de inferior y con valores femeninos: "*hun*" es traducida por Wilhelm como *animus* ... *hun* significa demonio de nubes, un "alma-hálito" superior, perteneciente al principio *Yang* y por eso masculina. ... El *anima*, llamada *po*, es el alma corporal inferior, ctónica, perteneciente al principio *Yin* y, por lo tanto, femenina" (Jung 53). Por lo tanto el "animus" tiene lugar en el inconsciente de la mujer y el "anima" en el pensamiento del hombre. En relación a la mujer, Jung termina con esa dicotomía entre las entes femeninas ya que para éste el "animus" representa en la fémina una variedad de voces y pensamientos y no una única realidad, como se muestra en la extracto extraído de El Secreto de la Flor de Oro: "El *animus* de la mujer consiste en un gran número de opiniones preconcebidas y por lo tanto es mucho menos personificable por medio de *una* figura que, más bien, por medio de un grupo o multitud" (56).

[14] Sandra Gilbert M. y Susan Gubar, The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. (New Haven: Yale University Press, 1984).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

patriarcal ha seguido el patrón impuesto hasta el punto de casarse, tener hijos, y convertirse en una mujer pasiva que vive aislada en su habitación. Por otro lado, Jemima -quien tendrá una niña pero sin comprometerse en matrimonio- se convertirá en una escritora, persiguiendo los objetivos de Mary Wollstonecraft. Como puede apreciarse en ambos personajes, diferentes papeles se han desarrollado en las vidas de las protagonistas. Con ello, se pretende enfatizar nuevamente la unión de opuestos más que la disyunción de los mismos. Tanto Fanny como Jemima han desarrollado en sus personas papeles activos que estarían conectados con lo monstruoso o lo no aceptado por la sociedad, y papeles pasivos que se relacionan con lo angelical, lo aceptado por ella.

En la novela In the Red Kitchen (1990), se presentan igualmente dos personajes que pueden compararse con Fanny y Jemima. Por un lado, Mimmy vuelve a representar a la mujer casada con un hombre rico, cuya vida de dedicación a los demás le ha quitado su propio espacio. Mimmy estaría conectada con el personaje de Fanny, en el sentido de que ambas son esposas y madres retiradas en su habitación en busca de un espacio propio y a causa de ser abandonadas. Por otro lado, Flora es el personaje joven y hermoso que será aconsejado por Mimmy para contraer matrimonio por esos rasgos que el ser masculino busca y que Flora posee. Los primeros pensamientos de Flora en relación al matrimonio son absolutamente negativos, pero con el paso del tiempo sus sentimientos cambian ya que se enamora del que pronto será su marido, George Cotter. Sin embargo, este matrimonio no parece ser un matrimonio impuesto sino conectado con el amor y la decisión de ambos miembros; es una unión en la que ambos seres forman parte de igual manera.

En el capítulo undécimo de Impossible Saints (1997), se repiten nuevamente los términos opuestos pero en este caso todas las mujeres que forman parte de esa historia van a ser iguales, no habrá distinción entre ellas porque todas se visten y se peinan de forma similar para así concluir con el término del "Otro": "You could no longer distinguish a good woman

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

from a bad one. You could no longer be sure whether the group of women hanging around the butcher's shop ... was a bunch of virtuous wives or a bunch of tarts" (148).

Con este cambio de imagen de las féminas de esa población –pelo corto y combinaciones rojas-, se ha terminado con esa opuesta identidad entre lo bueno y lo malo, entre la esposa y la prostituta, ya que todas son libres. Es en este momento cuando ya nadie podrá señalar con el dedo y decir si una mujer es virgen, esposa o prostituta porque todas están ahora vestidas de rojo, color conectado con las señoras que trabajan en un burdel. Se ha terminado con esa imagen negativa de la mujer que usa su sexo haciendo uso de lo prohibido, de lo rechazado por la sociedad. Ha sido gracias a la admirada santa Agnes -que se dedica al cuidado de la belleza en una peluquería- como las mujeres de esta historia se han liberado. Es muy significativo como un personaje femenino se ha convertido en santa y heroína para todas las mujeres de ese pueblo, rompiendo con las normas impuestas por la sociedad patriarcal y haciendo uso de ellas. Ya no habrá mujeres con pelo largo y vestidos largos sino que ahora se provoca a esa sociedad machista utilizando los valores que éstos han considerado negativos y dándoles un punto de vista diferente y positivo. Ese color rojo y el pelo corto en la mujer significará libertad de ser y expresarse:

> Girls who looked like Agnes, with cropped heads and skimpy red satin clothes, were not to be seen outside the brothel, or occasionally, the bar. So the men flocked in to the barber's shop to get a good look at the new hairdresser's help, and business flourished ... The women mopped their red faces, wiped their sweaty hands on their skirts, and drew near to Agnes. They gazed at her enviously. She looked as cooled and fresh as well water.
>
> One by one the women squeezed past Agnes in the shop doorway, sat down in the back room, and had all their hair cut off ...

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

The fashion for very short hair swept through the town. Old and young, matrons and virgins, all got rid of their long locks (147).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3.4. Religión y sexo

Tras haber analizado el papel de varios personajes de la trayectoria de las novelas de Michèle Roberts, me centraré seguidamente en dos aspectos que han marcado enormemente las diferencias entre los hombres y las mujeres en la sociedad. Por un lado, quisiera volver atrás, a la historia del mundo, y así analizar el papel de la mujer según la religión. Ésta, y especialmente la religión católica, ha sido una poderosa influencia mundial que ha hecho importantes distinciones, no sólo entre el hombre y la mujer sino también entre las mismas féminas, reduciéndolas a dos valores: a la mujer pura, pasiva, hermosa, esposa y madre (*the virgin*), y a la mujer activa, impura, hermosa o fea y quizás madre, pero no esposa (*the whore*). Por otro lado, estas diferencias entre mujeres se han argumentado en relación al sexo que está, a su vez, conectado con el cuerpo. Estos valores de la religión y el sexo han marcado enormemente la creación literaria de la escritora anglo-francesa. Como se observa en la siguiente cita, las mujeres en la religión siempre han sido las causantes del pecado y del mal. Por eso, Roberts fue capaz de escapar de los lazos de la religión y decidió comenzar a escribir: "The way that women were treated in the religion I grew in, which was Catholicism, made me a writer – because women were seen as the source of evil in the world, the source of sin".[1]

Desde el comienzo de la historia cristiana, la mujer se ha considerado la culpable del pecado y, en la mayoría de las ocasiones, ésta ha sido considerada la responsable de los "pecados" de los hombres y de la humanidad. Además, todas estas faltas se relacionan con la mujer, su cuerpo y el sexo, que pasó a ser sinónimo de imperfección o pecado. Los deseos que el hombre pudiese tener eran causados por la mujer y su cuerpo, con lo que ésta se convertía en la culpable de las represiones y deseos del primero. Como comenta Katharine

[1] http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/features/womenwriters/roberts_life.shtml, 1.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Moore, refiriéndose a ellos como los Padres de la iglesia católica, el sexo y el pecado eran palabras sinónimas que convertían a las mujeres en seres convictos, vistos como símbolos sexuales. Además, explica Moore, aunque éstas eran consideradas enemigas y peligrosas desde la creación de la humanidad con Eva, fueron, sin embargo, admitidas como miembros de la iglesia que defendía muy positivamente la castidad en la mujer:

> ... they reacted fanatically against the increasing immorality of their times. Sex became synonymous with sin and sex was women's fault ... Fear rather than faith took over and in this life-denying atmosphere women were looked upon almost as sex symbols ... Yet, as Christians, the Fathers could not deny that women possessed souls, however mistakenly it seemed to them that God had arranged matters thus, so that though they were looked upon as enemies, highly dangerous from Eve onwards to all men, they were never denied membership of the church ... Chastity for women now became a positive and voluntary virtue.[2]

La novela The Wild Girl (1984) muestra la historia del nacimiento y resurrección de Cristo, en la que María Magdalena y la Virgen María desarrollan sus papeles. Pero, ¿sigue Michèle Roberts con el patrón ya previamente organizado por la iglesia de separar a la mujer según la categorías duales del bien y del mal? La madre de Jesucristo no es en la novela el personaje contrario a María Magdalena. Mientras que Simon Peter –discípulo masculino principal- se expresa en contra de Magdalena y de la mujer en la obra, así como aclara y enfatiza la diferencia entre el hombre y la mujer, la Virgen, por otro lado, está junto a Magdalena en todo momento y predica las palabras que Jesucristo le ha enseñado. En las últimas líneas de la novela, Magdalena, la madre de Jesús, Salomé y Marta se han organizado

[2] Katharine Moore, She For God. Aspects of Women and Christianity (London: Allison and Busby, 1978) 20.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y han formado un hogar propio lejos de su anterior comarca de residencia. Magdalena aprecia como la Virgen María ha cambiado en su actitud y comportamiento. Ya no es la mujer cuya pasividad en acciones y en el lenguaje oral la calificaban. Ahora ya no sólo escucha sino que también expresa con palabras lo que quiere con total libertad, algo a lo que no termina de acostumbrarse Magdalena: "Mary our mother is still with us, ... her tongue has taken on sharpness and a freedom, to which I am still unaccustomed, to say whatever she likes. Before, when I first knew her, her power was expressed more through stillness and listening than through speech" (161).

De igual manera, tras ese tiempo compartido con Jesucristo, el personaje de Martha - la hermana de María Magdalena- expresa que no quiere volver a su vida doméstica ahora que se ha avanzado tanto. Al igual que las otras protagonistas, esta mujer ha vivido y desarrollado un cambio en su persona, y ahora sólo quiere mirar hacia delante, hacia un futuro cambiante y protagonista que tendrá que inventar. Este personaje se propone ahora no seguir las órdenes inculcadas por la sociedad patriarcal. Es este instante el momento para Martha de encontrarse a sí misma, e incluso, de inventarse y de realmente saber quien es como mujer. Ya no mirará atrás, a sus antiguas maneras de comportarse como mujer obediente sino que va a estar libre de órdenes que cumplir y ser ella misma: "First of all, I dislike anyone telling me what I should do. I cannot be obedient simply because it is expected of me. And secondly, I cannot go back to my old way of being a woman. I have come too far. I must find, I must invent, a new way for myself" (135).

Cuando Magdalena confesó que Jesucristo había aparecido y le había dejado un mensaje en el que la igualdad entre hombres y mujeres era primordial, Simon Peter no creyó una palabra y al cabo de unos días proclamó que se había encontrado con Jesucristo, que le había dado una nueva visión totalmente contraria a la de la protagonista. Según el representante de la iglesia católica, los hombres eran líderes y ya comenzaba nuevamente la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

jerarquía que había mantenido al hombre y a la mujer de forma tan distanciada. Magdalena pregunta a Simon Peter cuál es la razón que no permite -según el mensaje de éste- que las mujeres sean sacerdotes y así activas partícipes y predicadoras de la voz de Jesucristo. Simon Peter responde argumentando que a causa del origen de Jesucristo como hombre y no mujer, y debido a la peligrosidad que ésta mantiene –especialmente en lo referente a lo sexual si se dedica a recorrer el mundo y enseñar la palabra de Dios-, no es posible que la mujer participe de forma activa en la orden religiosa, ya que tiene la opción de ser acosada por los pecadores y no estar pues, protegida. Sin embargo, comenta Simon Peter que las mujeres tienen otro papel que nada tiene que ver con el del hombre; es sencillamente diferente, como vuelve a enfatizar éste:

> - Tell me why I may not be a priest, I cried ...
>
> - Mary, he said: listen. First of all we knew Jesus as Man. The fact that God became Man, ... means that it is for men to come after him and baptise others ... You holy women have a different role. Not a lesser one: a different one ...
>
> - Amongst disciples, he said: there is no male and no female. In the eyes of God all of us are equal, man and woman, slave and master, as Jesus taught ... But at the same time we live in the world, a wicked and corrupt world where women are at risk of being exploited or abused by sinful men. How can we allow our sister to go about in public and expose themselves to this danger? (131).

La respuesta que el representante de la iglesia católica le da a Magdalena utiliza la palabra del hombre como superior y dominante, sin tener en cuenta el mensaje que Magdalena recibió de Jesucristo. El hombre tiene que proteger a la mujer del mal y para ello la limita privándola de acciones como la enseñanza de la palabra de Dios. Las mujeres,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Bibliotecas Universitaria, 2006

aunque consideradas iguales según la palabra de Dios, deben ser resguardadas del mal que el mundo revela, deben ser protegidas y, asimismo, condicionadas.

El personaje de María Magdalena, en la escritura de Michèle Roberts, es el personaje dinámico y rechazado según la religión católica y la sociedad dominada por el hombre. Esta fémina muestra activamente sus sentimientos sexuales, expresión que en la sociedad patriarcal y en la iglesia católica siempre se ha considerado negativa primordialmente si a una mujer se hace referencia. No obstante, en la reescritura de la escritora anglo-francesa de la historia de María Magdalena, The Wild Girl (1984), la protagonista parece despertar al descubrir su espiritualidad, su sexualidad y, a su vez, su identidad al haberse encontrado en cuerpo y alma con Cristo. Nuevamente Michèle Roberts está utilizando un tema de la iglesia católica dándole un punto de vista diferente, quizás jamás pensado. En la siguiente cita se puede apreciar como esta resurrección de las sombras, de la oscuridad de su identidad, hace que vea una luz que forma un yo que se integra asimismo en la sociedad. Ha despertado de esa oscuridad que sólo conocía, posiblemente la oscuridad creada por la iglesia católica, para percibir la iluminación que le permite ver con más claridad quien es ella misma. María Magdalena se siente ahora parte de algo, de un espacio donde puede mostrar su identidad y despreocuparse de las reglas que gobiernan la iglesia católica: "Only this time I rose, I pierced through the barrier of shadow and was no longer an I but part of a great whirl of light that throbbed and rang with music – for a moment, till I was pulled back by the sound of my own voice whispering words I did not understand: this is the resurrection and the life" (67).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Imagen de María Magdalena y la Virgen María rezando al pie de la cruz. *Detalle del retablo de Isenheim*, de Mathias Grünewald (1455-1528).[3]

Con estas palabras parece que María Magdalena ha vuelto a nacer, ahora es capaz de hablar y escuchar su propia voz. Ya no está atrapada por las redes de la religión católica. El haber conocido su persona, su cuerpo y su sexo, ha hecho posible que haya formado su identidad. De la misma manera sucede en el caso de Mouse, uno de los personajes de las historias en The Book of Mrs Noah. Mouse, al igual que Magdalena, es una mujer que tras cumplir una determinada edad está destinada a convertirse en una prostituta. Al final de la historia se puede apreciar como Mouse está destinada a hacer el amor con Turtle, uno de los jóvenes que la encontró en la calle cuando era un bebé, la cuidó y protegió. Al acudir Turtle

[3] Shahrukh Husain, La Diosa (Colonia: Taschen GmbH, 2001) 106.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

al burdel no sabe, ni él mismo ni la propia Mouse, que la prostituta que le tocará será Mouse. Ambos tendrán que actuar como si nada sucediera pero se vuelven a encontrar en un nuevo lugar, privado de cámaras, a la mañana siguiente. Es en este preciso momento cuando Mouse, al igual que Magdalena, resucita tras el acto sexual. Al sentirlo por primera vez se siente ella misma, se conoce y se siente grande, lo que le provocará la necesidad de expresarse a través de la escritura:

> They lie on their sides, facing each other, ... Pleasure is easy, born of memory, of this comfortable liking, this hunger not held back ... Mouse feels enormous, full, the long valley pulsing while she lies there and laughs, while her knees are liquid and the explosion melts calves and thighs, electric.
> - Let's rewrite the bloody State dictionary, ... let's rewrite every single damned word in it. Let's make our meanings.
> She can talk now. So much to say, to tell (265-266).

El haber conocido su sexo y haber sido capaz de olvidarse de las normas que ha impuesto la sociedad patriarcal ha hecho posible que Mouse haya despertado y haya valorado positivamente su experiencia. Al igual que María Magdalena, el personaje de Mouse hace referencia al papel sexual que la religión católica ha estimado en la mujer. Ninguno de estos personajes femeninos desarrolla un papel pasivo y negativo con respecto al sexo, sino que lo celebran y se convierte así en parte de sus identidades.

Es en el caso de Magdalena y de Mouse donde el cuerpo ya no es objeto de placer para los otros, ya no utilizan su cuerpo y su sexo para dar placer a los demás sino que es en este momento de resurrección y de un nuevo comienzo donde el cuerpo se posiciona en el lugar del sujeto. El cuerpo obedece ahora a las necesidades y placeres de su propia persona.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Otro aspecto de gran importancia en esta sección se aprecia en Impossible Saints, donde las historias que se nos cuentan sobre las vidas de santas hace que hagamos referencia al término "hagiografía". Como Thomas Head claramente define: "The term **hagiography** is derived from Greek roots (*hagios*=holy; *graphe*=writing) and has come to refer to the full range of Christian literature which concerns the saints".[4]

Según esta definición, Impossible Saints podría considerarse una novela hagiográfica en el sentido de que se narran las vidas e historias de diversas santas, especialmente la de Josephine, el personaje central del texto. La estructura de la novela es bastante relevante ya que comienza y termina con las partes dedicadas a la Leyenda Dorada, siendo en este caso un lugar sagrado dedicado a los restos de diferentes mujeres que son consideradas santas según su función en la iglesia católica. Seguidamente comienza la narración titulada "La historia (story) de Josephine", la que se va narrando alternativamente con las diversas historias de distintas santas. Quisiera puntualizar nuevamente el significado que aporta esta novela que utiliza la técnica de contar historias "verdaderas" para formar así una historia basada en biografías o experiencias.

Si me centro en el personaje de Josephine, puedo aludir a las posibilidades que podría tener una mujer como Santa Teresa de Ávila, ya que ha sido el personaje de inspiración para Michèle Roberts. Según la iglesia católica, la onomástica figura nos sirve de referencia y de ejemplo que hay que seguir, ya que ésa es la función de un texto hagiográfico; es literatura sobre santos que debe ser leída y venerada por sus seguidores. En la novela mencionada previamente, se narra en primer lugar la buena relación que tenía Josephine con su madre y su prima Magdalena cuando aún era una niña. Al hacerse mujer y tras la muerte de su madre - quien significativamente murió a la misma edad de Cristo- Josephine no quiere casarse, con lo que la única opción que le queda es recluirse tras las puertas de un convento. Josephine, al

[4] http://www.orb.rhodes.edu/encyclop/religion/hagiography/hagio.htm, 1.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

igual que las otras protagonistas, tienen en común la influencia patriarcal en relación a sus posibilidades, a su sexo y a su cuerpo. Coincidiendo con Sonia Villegas López y refiriéndome a los textos de Roberts: "En todos los casos, se insiste desde la autoridad paternalista en la importancia de recluir a las mujeres en espacios cerrados, ya sea el de la casa familiar o el del claustro".[5]

Todas las diferentes santas que componen la novela han sufrido la violencia y la marginación por parte de la sociedad patriarcal. Las mujeres se exiliaban en el matrimonio o en el convento. Pero una vez entregada en matrimonio, la mujer viuda es considerada inferior a cualquier ser de su mismo sexo. En el capítulo 3, se nos narra la historia de santa Paula, quien se ha quedado viuda y no puede expresar su dolor de la manera que lo siente ya que es considerado pecado. La mujer siempre tiene que mantener su posición y no expresar lo que realmente siente, ni en relación al dolor, ni mucho menos en relación a la felicidad o al placer. El padre de Paula la compara con Julia, su hermana menor, quien es considerada la mujer superior en la casa ya que aún conserva su virginidad. Nuevamente la mujer está negativamente relacionada con el sexo, que hace que ésta pierda su valor cuando hace uso consciente y voluntario de él. De esta manera, está la fémina supeditada al sistema de valores masculino:

> Your sister may be ten years older than you, Jerome said to little Eustochium, but you are her superior. You're a consecrated virgin, and she's just a widow ... As a virgin, you are, technically, superior to your mother as well. Your crown, my dear, will be the brightest. You are the flower of the women in your family (23).

[5] Sonia Villegas López, "Telling Women's Lives: Vision as Historical Revision in the Work of Michèle Roberts". Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, (Vol. XXIII, no. 1, 2001) 4.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Con estas palabras del padre a la hija Julia que es pura sexualmente, se pretende negar a la mujer que no es virgen, ya que Julia es superior a todas las féminas siempre que mantenga su virginidad. Esta idea de supremacía entre mujeres ha hecho que exista la rivalidad entre las mismas. Debido al hombre machista que ha establecido sus preferencias con respecto a la mujer, surge esta lucha entre las mujeres que pugnan por ser aceptadas y admitidas en el sistema patriarcal.

Existe una desmitificación de la mujer ángel y la mujer monstruo según el pensamiento católico ya que Thais o María de Egipto son dos mujeres de historias independientes que, además de prostitutas, serán santas en Impossible Saints. Santa María de Egipto, por ejemplo, es la que se encarga, al comienzo de la historia, de la casa del sacerdote Zozimus en Gloucestershire. El papel de María es insignificante inicialmente ya que es Zozimus quien adquiere todos los valores de protagonismo en la historia. Sin embargo, cuando este capítulo transcurre, se puede apreciar la importancia del personaje de María quien se ha ido a Egipto donde se ha convertido en una prostituta. En ese encuentro que tienen ambos personajes, María invita a Zozimus a su casa. Éste queda impresionado por las riquezas que María posee y la misma santa le cuenta que todo es gracias al sexo, una de sus mayores cualidades que celebra la fémina: "I discovered I had this brilliant talent for sex, Mary began: I really loved it and I was very good at it. Of course, being single, and being Catholic, I tried to damp myself down. But once I'd left Blodwell I said to myself: come on girl, you only live once" (301).

Esta figura de la prostituta, que ha estado enormemente atacada por la sociedad patriarcal, es una de las representaciones que escritoras feministas como Michèle Roberts han reflejado en su narrativa. Tras años de opresión física y sexual en la mujer, narran los actos que engloban a la prostituta identificándose así con ella, tal y como expone Elaine Showalter: "Their sense of physical oppression and sexual exploitation led feminists to identify with the

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

prostitute, a figure who had always aroused sympathies, however, covert, of women novelists".[6]

Si me refiero nuevamente al personaje de Josephine, es también significativo como tras la muerte de su padre siente un vacío y se va a vivir durante un tiempo con su prima Magdalena. Hasta ese momento ha vivido para complacer a los demás, al igual que lo ha reflejado su escritura. No ha sido una manera de escribir lo que realmente desea sino lo que los demás esperan de ella: "- It was just the same with writing, she said: I was always trying to please other people" (137).

Es a partir de ese instante cuando Lucian y Josephine van a mantener relaciones sexuales durante esa temporada de residencia en casa de Magdalena, donde se celebran fiestas y donde Josephine puede olvidarse de la vida del convento por una larga temporada. Una monja y un sacerdote se liberan sexualmente en secreto en casa de Magdalena quien se encarga de preparar fiestas cada noche. Michèle Roberts muestra en estas líneas como tanto el hombre como la mujer religiosos están atrapados en la iglesia que condiciona sus vidas y sus deseos, pero que los personajes liberan convirtiéndose en amantes:

> Or if she has tiptoed downstairs to join Lucian on one of the wide sofas in front of the fireplace, where he slept when he stayed the night, she would share breakfast with him outside in the garden, ... Josephine hid her nocturnal expeditions from Isabel. She believed herself to be very discreet. Her niece slept late in the mornings, and, by the time she struggled bleary-eyed from bed, Lucian was long gone (178).

Además sucede en estas fiestas no sólo la unión de Josephine y Lucian sino que incluso Isabel, la sobrina de Josephine, va a conocer el sexo a través de Lucian, que se

[6] Elaine Showalter, A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (London: Virago Press, 1977) 193.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

considera un ser experto en estos temas, y va a ser –como se aprecia en la siguiente cita- confundida por Josephine. Es en esa fiesta de disfraces donde Isabel juega con su máscara y se hace pasar por su tía para así conocer el momento sexual: "In a moment of clarity cool and hard and cutting as glass she thought *I am Josephine* and she held out her hands to her aunt's lover who spun her close to him, clasped her in his arms and expertly swept her about, forwards and back" (215).

En la novela Daughters of the House (1992), se hace referencia a otro personaje de la historia, Santa Teresa de Jesús. Pero, ¿es este personaje el que realmente conocemos? En una entrevista realizada recientemente a Roberts, la escritora comenta que la ideal Teresa, la que la iglesia católica ha creado, no tiene que ver con la real Teresa si se lee la autobiografía. Es un ser femenino "dañado" por las condiciones de la sociedad y de la religión, que se siente culpable por su sexualidad: "The ideal Thérèse comes out via the Church, and via a sentimental cult of Victorian piety, and Victorian notions of women, so lovely, sweet and good ... If you read the autobiography, it's very interesting, ... it is about anger, loss, terrific suffering, doubt, sex, about her relationship with her father, it's a fascinating document".[7]

Como refleja la autora en esta cita, el personaje de Teresa que desarrolla en Daughters of the House no es el personaje modelo que la iglesia ha querido representar, sino que se trata de una persona realista y reflexiva que expresa sus sentimientos y su represión en relación al sexo y al cuerpo. Es totalmente lo opuesto a la histórica y conocida Santa Teresa de Jesús. Para Roberts, la iglesia católica no es buena para la mujer ya que lo único que pretende es limitarla y encerrarla como comenta en las siguientes líneas:

> I don't think that Thérèse in Daughters of the House is that awful, but she's quite damaged by conventional piety ... She could have been all right, but I think that form

[7] Fernando Galván, "Writing as a Woman: A Conversation with Michèle Roberts" EJES: European Journal of English Studies (Vol. 2, no. 3, 1998) 369.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> of Catholic piety for little girls isn't very good for you, because it does damage you, it makes you feel guilty about your sexuality, it makes you feel guilty about your body. Catholicism is not good for girls and women.[8]

Esta idea de culpabilidad ha perseguido a la figura femenina desde el origen de la creación: Eva fue considerada, no por casualidad, la fémina causante del pecado original. En The Visitation (1983) Helen, la protagonista de la novela de Michèle Roberts, se llega a comparar con Eva. Según siente Helen, su relación con su hermano gemelo Félix es comparable a la relación entre Eva y Adán, siendo ambos hermanos según ha predicado la religión católica. Helen, al igual que Eva, está en un inmenso jardín en el que está buscando la unión entre ambos sexos, vistos desde el comienzo de la humanidad como dos seres opuestos y separados. Ahora todo es diferente porque Helen ha encontrado una absoluta unión entre los dos sexos como debería ser, según comenta a continuación, cuando encuentra la estatua de Adán y Eva quienes son seres inseparables tal y como expresa dicha imagen: "This is how things should be: the masculine and the feminine so tightly joined that they are inseparable one from another".[9] Posteriormente, en el transcurso de su viaje por el paraíso, Helen halla nuevamente referencias a las relaciones con su hermano, las que pueden ser consideradas de incesto: "Incestuous wishes, for which she was punished with blood".[10] Helen y Eva vuelven a desarrollar papeles similares ya que ambas representan la maldad, en relación al hombre y a causa de la manzana: "The mark of the forbidden apple on her hands ... Helen is the evil one".[11] La mujer, considerando en este caso a Eva o a Helen o a todas las mujeres creadas a partir de la histórica Eva, es imaginada como ser negativo y culpable de

[8] Fernando Galván, "Writing as a Woman: A Conversation with Michèle Roberts" EJES: European Journal of English Studies (Vol. 2, no. 3, 1998) 369.
[9] Michèle Roberts, The Visitation (London: The Women's Press, 1983) 170-171. Es en esta cita donde nuevamente se hace referencia a los términos *animus* y *anima* de Jung, quien defiende que todo hombre y toda mujer tienen su lado masculino y su lado femenino, como se repite en la novela Impossible Saints.
[10] Michèle Roberts, The Visitation (London: The Women's Press, 1983) 171.
[11] Michèle Roberts, The Visitation (London: The Women's Press, 1983) 171.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

pecado cuyo castigo se aprecia en la sangre, la cual puede estar relacionada con los dolorosos partos a los que fue sometida Eva tras ser castigada por Dios: "And he said to Eve: you shall labour to bring children forth, in pain".[12] Un nuevo nacimiento dará lugar al encuentro de la identidad de Helen como ser que debe definirse. Con ayuda de su amiga Beth, Helen llega al corazón del laberinto que significa un nuevo comienzo para iniciar la escritura, para emprender un cambio. Esta novela puede ser considerada el elemento creativo que Helen ha formado, que ha dado a luz: "She (Beth) commands her (Helen) to sing of her redemption, her life, to speak, to write. She orders her: now define self, now define woman. The heart of the labyrinth is not the end, but another beginning. Start to write". [13]

En Flesh and Blood (1994), Michéle Roberts alude nuevamente a través del personaje de Félicité al tema del sexo en la mujer. La protagonista en esta historia, aunque comprometida con Albert, busca la libertad y se une sexualmente por vez primera con el pintor George. Ese momento de unión sexual la hace sentirse libre y feliz, sintiendo que su compromiso matrimonial no es lo que realmente desea ya que se termina su libertad: "-I'm not sure really, she said: that I do want to marry Albert, you know. I've been thinking I'd like to be a painter, like you ... –You don't understand I want to be free like you" (53). Tras ese momento de pasión, Félicité recibe el castigo de su prometido que furioso hace uso de su cuerpo y su sexo sin respetar la palabra de la mujer. Su total alegría se transforma en dolor, tristeza y soledad. Félicité se ha saltado las normas que le ofrece la sociedad patriarcal y por lo tanto es estigmatizada por la misma. Lo único que le quedan son palabras que expresen su dolor y finalmente esas expresiones contarán una historia, la historia de la maldad, que sería, en este caso, ella misma: "... there was no one to help her. All she had were words, crashing inside her head like waves on the beach, words which filled her and blotted out the pain, lifted her

[12] Michèle Roberts, The Visitation (London: The Women's Press, 1983) 172.
[13] Michèle Roberts, The Visitation (London: The Women's Press, 1983) 173.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

up, high up, till she could see herself lying crying on the bed while Albert rolled over and sat up, words which relentlessly told her a story about evil" (56).

Como se ha pretendido ejemplificar en este apartado, las figuras femeninas a lo largo de la historia han estado condicionadas por la religión y el sexo. Seis han sido las novelas utilizadas para poner en práctica como el sexo, visto como algo negativo y símbolo de pecado en la mujer, ha hecho de ésta prisionera sin papel en la historia. Michèle Roberts se ha inspirado en personajes femeninos de la religión como María Magdalena, la Virgen María, Santa Teresa de Ávila, Santa Teresa de Jesús, la señora Noé o un personaje irreconocido, Félicité, que nuevamente hace referencia a la fémina en la historia. Incluso se ha mencionado el mito de Adán y Eva (seres que vivían inicialmente en total unión y felicidad con Lilith, como compañera de Adán), el cual se reseña al comienzo de la vida humana, en la que el hombre y la mujer ya comenzaron a ser individuos separados entre sí. Sin embargo, aunque se refiere a estos personajes, se le da un punto de vista innovador que permite a las heroínas expresarse sin límites que determinen su persona, su sexo y su cuerpo. Magdalena, por ejemplo, o el personaje de Mouse, se representan en sus historias como entes que, aunque rechazados por utilizar su cuerpo y su sexo, se liberan y se encuentran a sí mismas.

Por otro lado, se ha hecho crítica a la iglesia católica por no llevar a cabo lo que defiende. Los personajes de Josephine y de Lucian, en Impossible Saints, muestran fuera de las puertas de la orden religiosa sus cuerpos y se encuentran carnalmente. Ambos personajes -monja y sacerdote- se unen sexualmente sin seguir las palabras que la iglesia predica mostrando su cuerpo y su sexo, y con ello, su ser. Esta correspondencia entre el sexo y el cuerpo se ha querido ejemplificar en otro apartado diferente en el que se relacionará dicho cuerpo con el espíritu y el alma, otro de los aspectos que distingue la iglesia católica. Esta libertad de expresar lo que la mujer siente y desea se forma a través de la escritura, medio que utilizan

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

las protagonistas para hacer crítica a relatos históricos y / o religiosos en los que la mujer no ha sido considerada o lo ha sido de manera negativa.

Michèle Roberts quiere revelar esta importancia de mostrar los acontecimientos vividos por las protagonistas a través del texto con la novela The Wild Girl (1984), donde la Virgen María es la que le pide a Magdalena que escriba un libro para que quede reflejado en el futuro y así se predique el verdadero mensaje de igualdad que Jesucristo instruía: "As she says, it was she, acting on the instruction of the Saviour, who commanded me to write it. I am afraid to show it to her ... It is my last gift to her, this writing, and I want her to find it pleasing" (161-162). Magdalena debe escribir el mensaje de Jesucristo quien ha encomendado a su madre que prosiguiera con su enseñanza. Magdalena siente miedo ante este texto ya que es su palabra y quiere al menos que la madre de Dios se quede satisfecha. Esta creación textual va a ser elemental para las personas que lo lean porque el mensaje no es el usual, el que se espera o al que están acostumbrados. Por ello, la narradora tiene miedo a la reacción presente y futura, como se comenta en la cita anterior, aunque finalmente lo complete.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3.5. Cuerpo y espiritualidad

El cuerpo es otro de los aspectos que ha mantenido a la mujer dependiente del hombre y de su propia imagen durante todos estos años. A lo largo de la historia se ha podido observar como la figura de la mujer ha pasado a una posición idealizada, impuesta nuevamente por la sociedad patriarcal. Hace unos años, la mujer voluptuosa y de curvas generosas era la mujer ideal para el sexo opuesto. Sin embargo, hoy en día la sociedad ha realzado la delgadez. Cuando me refiero al cuerpo desde el punto de vista patriarcal, me ciño a él como objeto y no como sujeto. Otro aspecto que quisiera comentar en este apartado está relacionado con la comida y el papel que la mujer ha tenido en su conexión. ¿Y cómo un cuerpo puede ser a la vez espiritual? ¿Se puede separar del espíritu? Se analizará igualmente la conexión entre la carne y el espíritu, siendo el segundo el de mayor valor para la iglesia católica, quien considera que tener una experiencia espiritual es lo mismo que la sublimación.

Por otro lado es relevante destacar como Michèle Roberts siempre ha comentado que sus novelas tienen forma y contenido y para ésta, el cuerpo es un aspecto importante que se desarrolla en sus obras como se aprecia al comienzo del capítulo 3 de esta presentación. En relación a este punto, tengo que referirme a Santo Tomás de Aquino y su teoría sobre el ser humano (representado por el hombre -ya que la mujer vive condicionada a éste-), el alma y el cuerpo. Para Aquino, los dos están al mismo nivel de importancia y el uno no puede existir sin el otro como expone Brian Davies: "He agrees that we can speak about people by means of the words 'soul' and 'body'. But he does not think of people as bodies plus souls. He holds that we are mental/physical units, where 'mental' and 'physical' are not simply reducible to each other.[1] Para este filósofo religioso, tanto el alma como el cuerpo necesitan de sí para formar al ser humano. No pueden existir por sí solos sino en conjunto: "For Aquinas, my

[1] Brian Davies, The Thought of Thomas Aquinas (New York: Oxford University Press, 1992) 209.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

human soul subsists because I have an intellectual life which cannot be reduced to what is simply bodily. It does not subsist as something with its own life apart from me, any more than my left hand does, or my right eye ... Aquinas thinks of the human soul as 'the form of the body' and as something subsisting".[2]

Esta unión entre el cuerpo y el alma en el ser humano se quiere defender en esta presentación pero también en conexión a la mujer, ya que Santo Tomás de Aquino habla de esa unión en relación al ser humano. Ello implica al hombre, ya que su idea de la mujer era reducida e infravalorada, considerándola un ser que existe para acompañar al hombre en la procreación. En las obras de Michèle Roberts se defiende la idea del cuerpo y el alma en su unión, como así lo hizo Santo Tomás de Aquino, pero en relación a la mujer que celebra su cuerpo, como se puede apreciar a continuación en las novelas In the Red Kitchen o The Wild Girl.

In the Red Kitchen (1990) es una de las novelas de Roberts que mejor muestra los aspectos del cuerpo y la espiritualidad. En primer lugar, quisiera señalar la actitud que dos de las protagonistas tienen ante el cuerpo. Minny y Flora van a ser dos personajes que van a contrastar sus cuerpos en relación a la edad. Flora es, al comienzo de la historia, la joven que tiene conexiones con otros espíritus a través de su cuerpo. En ambos casos, el cuerpo se considera objeto para el hombre que decide cuál es el apropiado y admirado por la sociedad. La belleza de un cuerpo depende de la edad y de los valores que admita la sociedad que actúa como sujeto. En la historia que nos ocupa, Minny, el personaje maduro, aconseja a Flora sobre su posible futuro ya que es una hermosa chica con todas las posibilidades para obtener matrimonio. Para Minny, una vez que la sociedad reconoce y admite tu ser, o quizás mejor, tu cuerpo, la posibilidad que te queda es entregarlo a la sociedad a través del matrimonio y así utilizar el cuerpo como forma de creación en la maternidad posterior, tal y como predica la

[2] Brian Davies, The Thought of Thomas Aquinas (New York: Oxford University Press, 1992) 213, 215.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

iglesia católica. Sin embargo, se observará a continuación como en ese momento Flora rechaza el consejo alegando que jamás se casará, cosa que no sucede al final de la novela: "You ought to get married, Flora dear, she prattles on: someone as pretty as you should have no trouble. You won't be left single for very long. I feel sure! All the gentlemen admire you so!" (76).

Flora muestra además, en las últimas páginas de la obra, como el cuerpo, al ser considerado objeto, ha sido ente dedicado a obedecer lo que la sociedad patriarcal ha mandado y deseado. Aunque silenciosamente existe un código de instrucciones que se reflejan en la figura corporal, en ocasiones es una forma de comunicación impuesta que limita una respuesta, como expresa la voz de Flora:

> It is the same thing that Dr Charcot knows how to do to his patients, a message passed in silence through flesh, from William to me; an instruction. It is the same thing I learned with Rosina, with Mr Potson, with Minny: how to receive the thought of the other, from hand to hand, wishes and commands translated, the morse code of the body (125).

"The London Girl" es otro personaje que expresa directamente sus problemas con su cuerpo, en relación a la comida. En uno de los capítulos, esta mujer hace mención a la importancia de saborear un alimento. Tras la pérdida de su bebé, la mujer londinense, como así se hace llamar, comprueba que después de un mes es capaz de saborear, al fin, lo que come: " ... For the first time in a month I could taste what I ate" (90). Para este personaje, el cuerpo es enemigo del alma ya que no es puro como el alma puede llegar a ser. Es el símbolo del pecado, según le ha enseñado la iglesia católica. De esta manera, la mujer londinense se siente atrapada por el pecado. Su cuerpo ha sido amaestrado por las monjas para ser negado y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

no cometer infracción alguna, pero ahora que está sola y que lo ha utilizado como forma de vida, parece que no funciona y solo siente odio hacia su ser: "But here I was, stuck on earth meanwhile, stuck with a body. Loathing mine for what was imprinted on it, I was grateful for the nuns' lessons in self-denial, mortification of the senses. But these didn't work: my body alien guest, invaded my pure spirit, dragged my soul back down from where it floated, transcendent" (86).

Por otro lado, Flora y Minny son los personajes que mantienen un contacto físico y directo en la novela cuyo desarrollo tiene lugar en la época victoriana. No obstante, es Flora quien se relaciona con el pasado -por medio de Hattie- y con el futuro -a través de la mujer londinense-. No existe ningún tipo de contacto en estas relaciones sino que, a través de las sesiones espirituales que mantiene Flora con Hattie, se conoce a este personaje que nos hace volver al pasado y verlo de otra manera.

El cuerpo y el espíritu siempre han estado conectados y principalmente ha sido la religión la que nuevamente ha separado al hombre y a la mujer. Santo Tomás de Aquino, aunque influido por Platón y Aristóteles, fue el primero en relacionar a la mujer con lo corpóreo, la naturaleza y el mundo, haciéndola responsable del caos mundial y la compañera del hombre cuyo fin primordial es la procreación: "Should woman have been created in the beginning? Yes, replies Aquinas. But only to help man in the work of procreation. Women, he suggests are naturally defective".[3] Sin embargo, el hombre fue el ser que se correspondió con la espiritualidad, la razón y la mente. De ahí frases utilizadas en el lenguaje hablado como "el hombre piensa y la mujer procrea". Santo Tomás de Aquino vuelve a infravalorar a la mujer en relación al hombre cuando comenta que depende del hombre racional y fuerte, como muestra Brian Davies en las siguientes líneas: "They are 'by nature subordinate to man, because the power of rational discernment is by nature stronger in man'. They 'seldom keep a

[3] Brian Davies, The Thought of Thomas Aquinas (New York: Oxford University Press, 1992) 18.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

firm grip on things' and they must especially sober since 'they are not tough enough to withstand their longings'.[4]

En este sentido y volviendo a In the Red Kitchen, Flora mantiene sesiones espirituales con otros mundos y otros seres, haciéndola partícipe de ello. Expresa este personaje en una cita como esas experiencias espirituales la hacen intercambiar con sus espíritus parte de su ser y viceversa. Ella siente un cambio en su persona desde el comienzo de sus sesiones pero quizás nadie se ha dado cuenta porque no es ella la que realmente importa sino el resultado de su experiencia: "The spirits increasingly give to me of themselves as I leave more and more of myself on the other side. A transfusion. I am increasingly a changeling. I am not the Flora I was a year ago. But who knows that, apart from myself?" (92).

En Impossible Saints (1997), hay alusión al cuerpo como culto religioso en el que diferentes partes son consideradas reliquias. El primer episodio que introduce la trama narrativa tiene lugar en "The Golden House", donde permanecen los huesos de las mujeres consideradas santas por la iglesia: "The golden house was where the bones were kept ... Thinking to go outside, you went in, to that disorderly house full of dead women" (1).

La historia la introduce el personaje de Isabel, quien es la sobrina de Josephine, una de las santas y principal protagonista de la novela, cuyos restos permanecen en esa capilla. Esa referencia a los restos de mujeres que han fallecido pero que anteriormente formaron parte de la vida religiosa, hace que se vuelva a mencionar la historia de la mujer ya que estos seres han constituido una vida a la que nuevos seres recurren, como puede ser el caso de Isabel que se dirige a este lugar para mostrárselo a su nieta.

A lo largo de la novela Isabel, que va a vivir con Josephine al convento, expresa lo que para ella una santa como su tía es. Normalmente, una santa que previamente ha sido monja está condicionada por las leyes que tienen lugar en el convento y no puede hacer lo

[4] Brian Davies, The Thought of Thomas Aquinas (New York: Oxford University Press, 1992) 18.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que realmente quiere sino consagrarse a la vida religiosa y a la adoración de Dios. Sin embargo, Josephine es descrita como un personaje que mantiene la apariencia que le corresponde pero que realmente hace lo que le place, utilizando su papel de monja como escape social: "She appeared tolerant and generous but she was selfish. She did what *she* wanted. She did her writing and spent hours in bed with Lucian behind locked doors, making love and laughing, I heard them, or she sat about gossiping and trying on her clothes" (273).

Como muestra la cita, el personaje de Josephine no sigue las convenciones que conocemos para definir a una santa ya que, en este caso, Josephine escribe, no rechaza sexualmente su cuerpo y se prueba otras ropas que están fuera de las condiciones religiosas, es decir, que hace uso de él para disfrutarlo y al mismo tiempo refleja la libertad que siente -como mujer- fuera de su convento. ¿Es este tipo de personaje considerado una santa? ¿Por qué? Ésta es la pregunta que su sobrina Isabel se cuestiona. Aunque escribe libros para los padres de la iglesia y con ello sigue sus condiciones y normas, y entrega su vida a los monasterios, Josephine también consigue exiliarse y mostrarse como persona, una vez que se queda con su prima Magdalena.

El convento es el escape al matrimonio, ya que las mujeres no tenían demasiadas opciones: o bien se entregaban a su marido en matrimonio, o bien se entregaban a la iglesia siguiendo las pautas de un convento. La respuesta a la pregunta de Isabel -"Now they are calling her a saint: Could a saint be Josephine?" (273)- muestra como una santa es lo que ella no es, ya que la caracteriza la ausencia porque no está aquí, en la tierra, sino allí, siendo este lugar el destinado a la muerte. Una santa es además invisible porque su vida en el mundo terrenal ha finalizado. Por ello, Isabel concluye con la idea de que no sólo Josephine debe ser considerada una santa, sino también su madre y la madre de Isabel, ya que todas están muertas y es a partir de la muerte cuando se convierten en santas. Ahora que han alcanzado la muerte, están en ese estado espiritual, más allá de la vida donde el cuerpo no puede verse:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> A saint is: what I am not. A saint is: over there. Not here. A saint is invisible, I can't see her, she has run away out of my sight, she hovers just ahead of me, the air trembles with her departure, she has gone off and left me, she is the woman I want and whom I can't reach and can't find. She is a woman who is dead. A saint is absence. Always somewhere else, not here.
>
> Josephine's mother was a saint and so was mine and both are dead (273).

Esta definición hace que pensemos que todo ser que haga lo que realmente quiera y desee haciendo uso de las posibilidades que se le ofrece -como en el caso de Josephine- o que haga lo que se le impone sin expresar su propio ser -como sucede con la madre de Josephine y la madre de Isabel, llegue al estado de santo tras haber alcanzado la muerte. Es decir, que ambas opciones hacen posible la calidad de persona santa. Esta idea puede estar parodiando a la iglesia católica. Además, al hacer posible que distintos caminos lleguen al mismo final, puede hacerse referencia a la multiplicidad de mujeres y condiciones que terminan en una igualada consumación, sin considerar que tipo de vida llevaron a cabo.

En la entrevista realizada a Michèle Roberts el pasado noviembre, se aludió a la madre Teresa tras el documental de la cadena de televisión inglesa "Channel 4" en el que Roberts participa y en el que habla de sus posibilidades de convertirse en santa.[5] Roberts defendía como es el ideal de mujer para el Papa ya que su mayor preocupación es el cuidado de los demás. Es la mujer que entrega su vida a los demás sin preocuparse por su ser: "completely selfless and completely giving herself to care others".[6]

[5] Véanse las páginas 30 y 31 de esta presentación donde Roberts respondía al avance de la mujer en relación a la iglesia católica, concluyendo que no se ha progresado y la mujer sigue siendo la que se dedica a cuidar de los demás.

[6] Véase el documental "Mother Theresa, a Saint Making Business" presentado el 24 de octubre de 2003 en el canal británico Channel 4.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Es significativo recordar como la distinción entre el cuerpo y el espíritu ha estado separada por deseos carnales. Así que si alguien se abstenía de mostrar lo que su sexo le pedía, conseguía con ello liberarse espiritualmente, ya que ha seguido los patrones y limitaciones que la iglesia católica ha establecido. Como la sexualidad ha estado siempre unida a lo negativo, así han sido considerados los valores corporales. Es, por ello, la espiritualidad la que se sobrepone y sale triunfante según la escala de la iglesia católica. En el artículo presentado por María del Mar Pérez Gil, se ejemplifica como la religión católica ha separado el cuerpo del espíritu debido a su conexión con el sexo: "Ludwig Feuerbach pointed out in an essay published in 1851 –Lectures on the Essence of Religion- that Christians negated the body, the earth and the sexuality in order to transcend them and aim immortality".[7]

Esta dicotomía creada por la iglesia católica se refleja igualmente en The Wild Girl (1984), en la que el personaje de María Magdalena sale triunfante como persona en su unión con Jesucristo. Antes de introducir la obra, quisiera puntualizar la situación de la mujer en este periodo histórico. Para ello haré primeramente referencia a Katharine Moore y su estudio de la mujer y la Cristiandad, en el que la autora expresa como las mujeres en esta época eran adjetivadas poco menos de esclavas: "At the time of the birth of Christ, the state of women throughout the civilised world was little better than slavery".[8] Si se tiene en cuenta la novela que nos ocupa, se aprecia como al comienzo de la misma María Magdalena escapa tras la muerte de su madre a Jerusalén, donde unos mercaderes la maltratan, violentándola sexualmente la primera noche de su viaje ya que era lo esperado por una mujer que viajaba sola y que además era considerada "bestia salvaje", como muestra la siguiente cita: "There was only one sort of woman, they told me, who roamed about boldly and alone: I understood

[7] María del Mar Pérez Gil, "The Search for the Other in Michèle Roberts's *The Wild Girl*" Mujer e Identidad, Distintas Voces: Ensayos de Literatura y Traducción (Las Palmas de Gran Canaria: Chandlon Inn Press, 2000) 154.
[8] Katharine Moore, She For God. Aspects of Women and Christianity (London: Allison and Busby, 1978) 11.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

them to mean wild beast, in need of taming" (15). Tras haber sido utilizada brutalmente, fue asimismo liberada del matrimonio, ya que no existe estado puro en su cuerpo y por ello es rechazada por la sociedad: "I was brutalized but I was freed; none of the honourable men at home would ever take me to wife now "(15).

Por otro lado, aunque no era valorada como persona, comenta como supo desde que era una niña que poseía un alma, la esperanza que puede tener una mujer después de su vida en la tierra: "When I was a child I knew, before anyone told me, that I had a soul" (12). Por sí misma descubre María Magdalena, a temprana edad, la importancia del alma, aunque después de un tiempo es a través del lenguaje patriarcal como aprende su fe religiosa: "I learned about our faith through the words of men" (12). Una vez que la heroína vuelve de Jerusalén a su lugar de origen, "Bethany", y se encuentra con Jesucristo, muestra como se siente libre por primera vez. Como seguidora de Jesucristo, Magdalena hace largos recorridos a pie en los que libera su cuerpo y hace de su alma un lugar en el infinito. Todo su ser ha sido restaurado gracias a Dios y ha encontrado un momento de paz, tranquilidad y libertad. Ha descubierto que sí posee alma a pesar de la idea vinculada a su ausencia en las mujeres, a la insuficiencia racional que Santo Tomás de Aquino, entre otros, defendía:

> I can't express how happy I was. For the first time in my life I felt free ... Walking, I learned, is a kind of prayer, the body swinging along at a steady rhythm as the legs and feet dance ever onwards and the soul is released by the regular motion into the infinite, towards God. I began to acquire peace in my heart. It is a healing thing, I discovered, to walk for hours every day (57).

Este camino que recorre Magdalena, además de seguir los pasos de Jesucristo, es paralelamente el camino que busca encontrar su ser a través de Dios: "... I began to believe

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

that I travelled towards God, and that I had a soul again" (57). Jesucristo predica en la mayoría de las ocasiones haciendo referencia a ella que, aunque personaje rechazado por la sociedad por sus conexiones con el cuerpo y el sexo, es la persona ejemplar que busca la unión de elementos ya distanciados anteriormente por la iglesia católica. En uno de los pasajes, Jesús se pone junto a ella como ejemplo de dos seres que se unen en matrimonio a través del cuerpo y seguidamente a través del alma, considerada ésta como la unión más importante que sucede a partir del enlace carnal. El resultado de esta unión hace posible que esos seres vuelvan a ser entes vírgenes sin distinción o separaciones de sexo o género, sino manifestando una unidad pura y total: "There are those like Mary and me who marry each other in the body and then find the marriage happening in our souls. What matters is that marriage in the soul. And all of us are becoming virgin again, for all of all are becoming a whole" (63).

Estas experiencias positivas contadas en The Wild Girl entre María Magdalena y Cristo han estado siempre escasas de consideración por parte de la iglesia. Sin embargo, como comenta Katharine Moore, la actitud que Cristo tuvo en la mujer fue totalmente revolucionaria y a la vez creativa, ya que su función era también cambiar las condiciones de la mujer en aquel tiempo: "His treatment of and whole attitude towards women was so immensely creative, revolutionary and dynamic, that although the Church, following a long way after in this respect, comprended him not, neither did it wholly deny him".[9] Comenta Moore, además, como Jesús fue siempre defensor de María Magdalena, lo que nuevamente provocó una gran sorpresa en los padres de la iglesia, tal y como se expresa a continuación y como se ha mostrado en la novela: "Jesus's defence of Mary Magdalene must have

[9] Katharine Moore, She For God. Aspects of Women and Christianity (London: Allison and Busby, 1978) 13.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

astonished as well as appalled the men who heard it. ... They come to realise that Jesus thought them to be of equal importance as men in the eyes of the Father".[10]

En The Wild Girl, se reflejan todos estos puntos escondidos por la iglesia en los que, como ya comentó Moore, Jesucristo defiende a María Magdalena y la pone como ejemplo que ha de seguirse, buscando la igualdad entre los hombres y las mujeres. Simon Peter, principal discípulo de Cristo según la iglesia, no está de acuerdo con los pasos del Señor y le pregunta en el capítulo tercero de la producción por qué ama más a esta mujer - completamente rechazada por la sociedad y por la religión- que a cualquiera de ellos. Jesús le responde a través del amor, justificando que ella ama a Cristo en cuerpo y alma de manera natural y limpia, mientras que los hombres no están acostumbrados a este tipo de amor. Jesús quiere buscar un cambio en las actitudes entre los hombres y las mujeres y le dice a Simon Peter que debe aprender a besar con más frecuencia, con lo que se hace referencia a la celebración y libertad del cuerpo fuera de estrictas condiciones que lo limiten y lo transformen en tabú. Además le comenta Jesús como todo es posible y cualquiera de sus discípulos puede hacer lo que realmente quiere hasta el punto de convertirse en Dios, en Jesucristo o en María Magdalena. El personaje femenino ha sido igualado con la figura de Cristo o Dios, cosa que sigue sin aceptar Simon Peter, quien finalmente pide a Jesús que la mujer al que él tanto ama abandone el grupo, ya que como tal no merece ni siquiera la vida. Nuevamente esta cita hace referencia a la condición de no ser varón en aquella época; el derecho a vivir como ser humano le estaba totalmente negado y, como ya se comentó, ésta era poco más que una esclava:

> - Why do you love her more than any of us? Simon Peter burst out ...
>
> - Why not ask why I don't love you in the same way as I love her? He replied.

[10] Katharine Moore, She For God. Aspects of Women and Christianity (London: Allison and Busby, 1978) 13.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> ... Mary loves me completely, Jesus answered him: body and soul. Our kisses demonstrate that we are lovers of each other and lovers of God, nourishing each other, conceiving and giving birth between us to God.
>
> ... my disciples, are different. You can see the Spirit and become Spirit. You can see me, the Christ, and become Christ. You can see God, and become God. You can see the Light, and become the Light. And so, Simon, you can see Mary filled with God, and become Mary.
>
> Simon pulled away, obviously offended.
>
> - Tell Mary to leave us, he cried: for women are not worthy of life (58-59).

Retomando la conexión entre el cuerpo y el alma que se desarrolla en este punto, quisiera ejemplificar nuevamente con The Wild Girl como Cristo defiende a la mujer una vez más, acusando al hombre por su manera de tratar la forma corporal de aquélla. Siempre se ha visto atrapada en un cuerpo que debe cuidar como objeto que va a exponerse y ser admirado por la población masculina. En la siguiente cita, Jesucristo menciona la importancia que se ha dado al espejo en la fémina: tiene que hacer uso constante del mismo para satisfacer con su belleza y su físico al ser masculino. Cristo quiere llegar al final de este aspecto buscando la causa que hace a la figura femenina dependiente de su apariencia: " –A woman looks in her mirror, does she not, to confirm herself that her face is clean, and pleasing, perhaps even beautiful. Why does she do this?" (73). La respuesta a la pregunta de Jesús es expresada por María Magdalena, con lo que se observa, una vez más, como no sólo Cristo sino también ella participan activamente e igualitariamente en sus discursos didácticos y dialogantes. El mensaje de ésta hace al hombre el ser responsable que ha buscado sólo un cuerpo en su pareja, sin preocuparse por el alma. En palabras de Magdalena, esa preocupación por la belleza en la mujer ha sido impuesta por el hombre: "- Because men have forced her to do it

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

... foolish men, who only prize a woman for her beauty, and do not see her soul" (73). De igual manera, atribuye Jesucristo al hombre como ente autor que ha abusado del cuerpo y del alma de la mujer, haciendo referencia a las prostitutas, que forzadas a venderse, son tremendamente destrozadas en las dos vertientes: "- The body is the mirror of the soul, Jesus answered me: and a man who abuses women's bodies also abuses their souls. That is the way of men who use prostitutes. So much is true" (73).

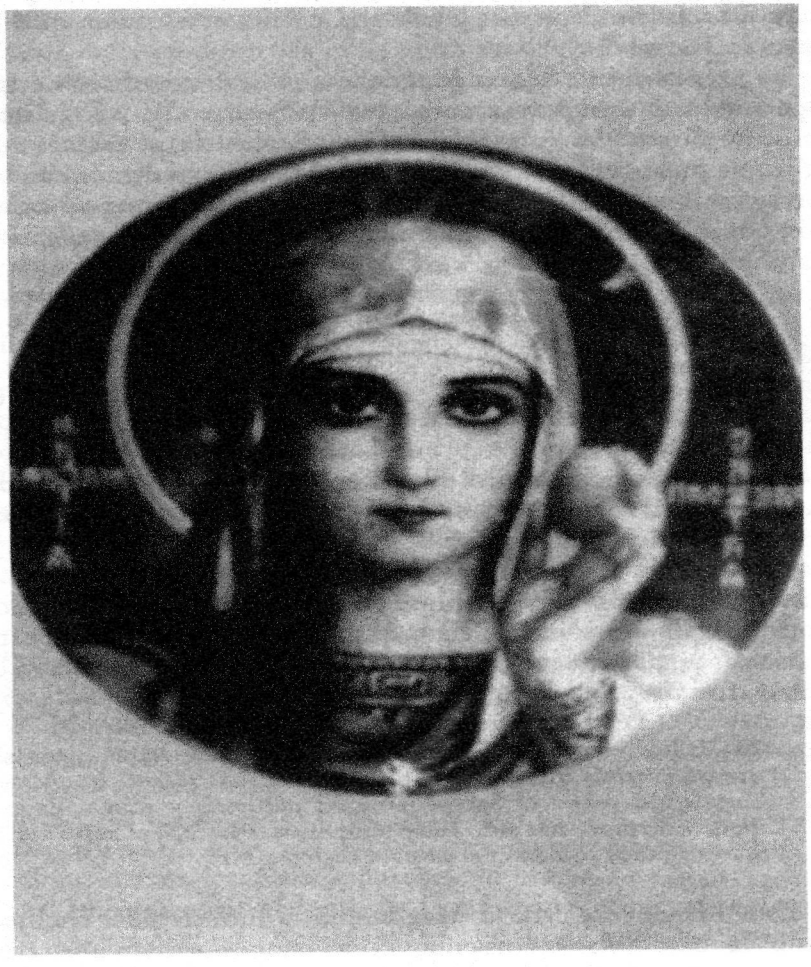


Imagen de María Magdalena en la Catedral conocida con su mismo nombre en Jerusalén.[11]

[11] Nancy Qualls-Corbett, La Prostituta Sagrada (Barcelona: Obelisco, 1997) 191.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El ente femenino ha sido preso de su cuerpo a lo largo de la historia, especialmente si se tiene en cuenta el papel de la iglesia católica y la dicotomía que establece entre la mujer y el alma. La religión ha defendido la separación del cuerpo y del espíritu, siendo el segundo considerado positivamente, mientras que el primero ha sido rechazado. Michèle Roberts ha utilizado historias narradas en sus novelas con una nueva interpretación en las que se alude a un nuevo punto de vista en relación a los dos. La unión de los dos contrarios es lo que la escritora defiende y expresa a través de sus heroínas en los textos comentados anteriormente. La completa combinación de ambos elementos forman a la persona en su totalidad, celebrando así tanto el uno como el otro, pero no únicamente en el hombre -como filósofos como Aristóteles, o Santo Tomás de Aquino defendieron- sino también en la mujer. La idea de Aquino hubiese sido aceptada por feministas contemporáneas como Michèle Roberts si éste se hubiese referido igualmente a la mujer como ser, no sólo corpóreo sino también racional, capaz de evolucionar junto al hombre. Si la historia hubiese incluído, y no excluído, a la mujer en este progreso, quizás hoy no se estaría escribiendo sobre estos temas, que desde el comienzo de la historia han restado a la fémina valor y condición humana:

> Aquinas´s teaching on the nature of the human person is close to that of Aristotle´s *De anima*. Aristotle thought that people are not two things, mind and body, but complex unities both mental and physical ... He agrees that we can speak about people by means of the words 'soul' and 'body'. But he does not think of people as bodies plus souls. He holds that we are mental/physical units, where 'mental' and 'physical' are not simply reducible to each other.[12]

[12] Brian Davies, The Thought of Thomas Aquinas (New York: Oxford University Press, 1992) 209.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3.6. The Wild Girl: María Magdalena y la Escritura

El papel de María Magdalena en la novela The Wild Girl (1984) es de significativa importancia tal y como se ha comentado previamente. A lo largo de esta presentación he querido centrarme en diferentes aspectos que engloban a la mujer como creadora, como productora de algo propio. Con esta obra se hace crítica a la iglesia católica casi sin quererlo, ya que el papel de este personaje femenino en la historia ha sido mayormente negativo por su conexión con el sexo y por ser mujer. Quisiera, así, analizar la voz del personaje de María Magdalena en este texto ficticio, y al mismo tiempo considerar la posibilidad de ser María Magdalena la autora del cuarto testamento, idea defendida por Ramón K. Jusino en su artículo titulado "Mary Magdalene: Author of the Fourh Gospel?". Nuevamente se repite el tema de la escritura con la historia -religiosa, en este caso-, y la ficción que pone Michèle Roberts en The Wild Girl. Y es posible cuestionar si María Magdalena es la autora del cuarto testamento. Enormemente reveladora es la relación que, según los testamentos, tuvieron Jesucristo y María Magdalena. Era una relación de igualdad y sinceridad en la que un ser no se regía a partir del otro sino que ambos querían reflejar la armonía de la igualdad. Si es posible que María Magdalena haya escrito el cuarto testamento, entonces me estoy refiriendo a un evento histórico para la iglesia católica y para la sociedad patriarcal que ha vuelto a esconder hechos que favorecerían a la mujer.

Como se aprecia en el primer capítulo de The Wild Girl, antes de comenzar la narración en primera persona, hay una introducción que aclara como los hechos contados a lo largo de la narración son verídicos y ciertos según los recuerdos de María Magdalena. Aunque los eventos contados puedan ser evidentes, nuevamente se refiere a un punto de vista subjetivo que Michèle Roberts pone en palabras una vez que comienza la escritura del cuarto testamento:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Dearly beloved sisters and brothers in Jesus Christ, here begins the book of the testimony of Mary Magdalene. She who writes it does so at the command of the Saviour himself and of Mary his blessed mother, ... She wishes you to know that everything sets down here is the truth, as she experienced it and as she remembers it. She has been and she is, a witness of that truth ... (11).

Tras la introducción, la novela se desarrolla principalmente en primera persona a través de la voz de María Magdalena. Este evento histórico religioso se ha convertido en ficción a través de la obra de Roberts. Ramón K. Jusino defiende en su artículo que María Magdalena puede ser la autora del cuarto testamento. Y su primera hipótesis se refiere a la forma en la que se conoce a esta discípula: "The Beloved disciple". Como argumenta Jusino, el cuarto testamento, aunque anónimo, se refiere al "Beloved Disciple". Este "beloved disciple" podría ser sin duda alguna María Magdalena, ya que se la considera la discípula que más unida estuvo a Cristo. Está, por ejemplo, a los pies del mismo cuando es crucificado, junto a la madre de éste: "4. **(19:25-27)** The Beloved Disciple is at the foot of the Cross along with the mother of Jesus, and other women including Mary Magdalene. Jesus tells the Beloved Disciple to take care of his mother. The disciple is said to have taken the mother of Jesus into his home".[1]

Hoy en día, como igualmente deduce Jusino, se afirma que St John of Zebedee no fue el autor del cuarto testamento sino el anónimo querido discípulo. ¿Es posible entonces que este texto religioso e histórico haya sido escrito por una fémina y a la vez se haya querido esconder su origen por el hecho de ser mujer?:

[1] Ramón K. Jusino, www.BelovedDisciple.org.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Today, the majority of biblical scholars, both Catholic and Protestant, assert that St. John of Zebedee did *not* write the Gospel that bears his name. They ascribe authorship to the "anonymous" Beloved Disciple. So, if the evidence pointing to John as author of this Gospel is so flimsy -- how, then, did this book become known universally as the Gospel of John?.[2]

Quizás ése ha sido igualmente el propósito de Michèle Roberts con la creación de The Wild Girl. Basada en los acontecimientos que narran el cuarto testamento, Roberts reescribe la historia de María Magdalena, convirtiéndola en la autora absoluta del cuarto testamento. Si se analiza el momento en el que Jesucristo fallece y se encuentra con ella para dar su último mensaje a sus seguidores a través de la palabra de ésta, se puede observar una similitud entre la novela y el texto del cuarto testamento.

Antes de analizar las palabras que cuenta Magdalena a los seguidores de Jesucristo, quisiera considerar la importancia de relatar los eventos a partir de la palabra oral, tal y como hace ella, pero al mismo tiempo se hace referencia al texto escrito que permanece en la eternidad y que siempre podrá ser recordado y leído: "The Lord spoke to me of his mission amongs us, and of the teaching which we are to undertake in his name. He wished me to repeat his words to you, ... but also written down in a book so that they may not be forgotten" (108). La experiencia que narra María Magdalena a los seguidores de Cristo en la novela tiene un tono feminista e igualitario en el que a través de la voz de ésta, Cristo da un mensaje de igualdad entre los dos seres. Hay numerosas referencias a las discrepancias que se han impuesto entre el hombre y la mujer haciendo de ellos dos seres opuestos incapaces de compartir y totalmente separados. El mensaje que da Cristo a través de Magdalena es la unión de ambos:

[2] Ramón K. Jusino, www.BelovedDisciple.org.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

But the man and the woman within us have become separated and exiled from each other ... The separation of the inner man and the inner woman is a sickness, a great wound. I, Christ, came to repair the separation and to reunite the two and to restore life ... The image of this rebirth is a marriage, ... the marriage between the inner woman and the inner man ... This is the restoration. This is the resurrection ... Celebrate the marriage of body and spirit and become whole (110-111).

Por otro lado si se analiza el texto original del cuarto testamento, se aprecian similitudes que se refieren a la igualdad entre los dos géneros, tal y como se observa en la siguiente cita:

Peter said to Mary, "Sister, we know that the Savior loved you more than other women [cf. John 11:5, Luke 10:38-42]. Tell us the words of the Savior which you have in mind since you know them; and we do not, nor have we heard of them."

Mary answered and said, "What is hidden from you I will impart to you." And she began to say the following words to them. "I," she said, "I saw the Lord in a vision and I said to him, 'Lord, I saw you today in a vision.' He answered and said to me, 'Blessed are you, since you did not waver at the sight of me. For where the mind is, there is your countenance' [cf. Matt. 6:21]. I said to him, 'Lord, the mind which sees the vision, does it see it through the soul or through the spirit?' The Savior answered and said, 'It sees neither through the soul nor through the spirit, but the mind, which is between the two, which sees the vision ...

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

... and Desire said, 'I did not see you descend; but now I see you rising. Why do you speak falsely, when you belong to me?' The soul answered and said, 'I saw you, but you did not see me or recognize me; I served you as a garment and you did not recognize me.' After it had said this, it went joyfully and gladly away. Again it came to the third power, Ignorance. This power questioned the soul: 'Whither are you going? You were bound in wickedness, you were bound indeed. Judge not' [cf. Matt. 7:1]. And the soul said, 'Why do you judge me, when I judged not? I was bound, though I did not bind. I was not recognized, but I recognized that all will go free, things both earthly and heavenly.' After the soul had left the third power behind, it rose upward, and saw the fourth power, which had seven forms. The first form is darkness, the second desire, the third ignorance, the fourth the arousing of death, the fifth is the kingdom of the flesh, the sixth is the wisdom of the folly of the flesh, the seventh is wrathful wisdom. These are the seven participants in wrath. They ask the soul, 'Whence do you come, killer of men, or where are you going, conqueror of space?' The soul answered and said, 'What seizes me is killed; what turns me about is overcome; my desire has come to an end and ignorance is dead. In a world I was saved from a world, and in a "type," from a higher "type" and from the fetter of the impotence of knowledge, the existence of which is temporal. From this time I will reach rest in the time of the moment of the Aeon in silence.

When Mary had said this, she was silent, since the Savior had spoken thus far with her. But Andrew answered and said to the brethren, 'Say what you think concerning what she said. For I do not believe that the Savior said this. For certainly these teachings are of other ideas.[3]

[3] Ramón K. Jusino, www.BelovedDisciple.org.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Existen, así pues, similitudes entre el texto original del cuarto testamento y la novela The Wild Girl, aunque en ésta se va más allá de lo que narra el testamento. Se aprecia igualmente en la novela como María Magdalena comienza su escritura tras haber sido elegida por Jesucristo para ello. Viviendo con la madre de Cristo, Magdalena teme mostrárselo ya que quizás no le guste. La madre de Cristo le recuerda a Magdalena que lo único que realmente importa es la verdad que cuenta a partir de la palabra: "It is my last gift to her, this writing, and I want her to find it pleasing" (162).

Es en la siguiente cita dónde se puede analizar la dificultad que puede llegar a ocasionar el escribir un texto en lugar de contarlo verbalmente. Y así lo expresa Magdalena, que comenta que asumió que poner la verdad en palabras escritas sería fácil, cosa que contradice finalmente después de la experiencia: "I assumed I knew the truth, and that putting it down would be easy. But I have discovered over the last year that finding the truth in words is a struggle" (162).

Quisiera terminar este apartado con las últimas palabras que concluyen la novela en la que otra narradora sucede a María Magdalena. Este último párrafo con los mensajes de la novelista de The Wild Girl hacen creer al lector que María Magdalena es la autora del cuarto testamento, convirtiéndose no sólo en una protagonista ficticia en esta obra sino, a la vez, en un personaje histórico religioso según el cuarto testamento. Se hace referencia a las copias de su obra que han sido leídas por diferentes sociedades y generaciones. Del mismo modo, es a través de la palabra oral como se siguen contando historias sobre María Magdalena y su encuentro con Jesucristo. Con la producción de este libro sobre María Magdalena, ésta se convierte en un personaje inmortal a través del texto escrito. En la conclusión de dicha novela se mencionan los términos que he querido defender a lo largo de esta presentación. Se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

termina haciendo referencia a un personaje histórico que ha escrito su verdad y, a su vez, se siguen contando historias (stories) relacionadas con la vida de Magdalena que pueden referirse a la ficción:

> She who dug up and found and copied this book is the daughter of the daughter of she who wrote it ... No trace of her has ever been found. Nor have we received news of her death. We do not know where her body lies. We have uncovered and copied and passed on what she wrote in her book, as we have passed on by word of mouth the stories and songs that came from her. Pray for us. Amen (181).

Para finalizar, debo volver a referirme a la tesis defendida por Ramón K. Jusino en la que Magdalena es considerada la autora del cuarto testamento. Y como afirma este crítico en la siguiente cita, no debería valorarse esta proposición como un hecho radical simplemente porque sea una mujer la autora de dicho texto. ¿Es preferible calificar el texto de anónimo en lugar de darle el nombre de una mujer que ha sido considerada y calificada pecadora por su relación con el sexo, aunque aún no haya referencias en la Biblia a su ser como prostituta?:

> Does this thesis seem radical to you *only* because I propose that a *woman* authored one of the four Holy Gospels in the Bible? If I had a thesis which proposed that Bartholomew, or Andrew, or James, or *any* of the other male apostles authored the Fourth Gospel instead of John -- would that be considered very radical? Probably not. In fact, the church has no problem with the prevailing scholarship which says that

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

a man whose name we don't even know wrote one of the most sacred Christian documents. Imagine -- even a nameless man is preferable to a woman.

What about all of the evidence that I have reviewed for you? Compare that to the basis for which authorship of the Fourth Gospel has been ascribed to John of Zebedee for almost 2.000 years. Most biblical scholars reject that evidence today. (Remember? It was the childhood recollections of Irenaeus.) That is why John's Gospel is considered anonymous by them today. But, alas, the standard of proof for establishing a *woman* as the author of a Gospel is much, much higher. Gnostic documents and structural inconsistencies notwithstanding -- the church-at-large will probably never acknowledge Mary Magdalene as an author of a New Testament Gospel.

Perhaps things haven't really changed that much since the earliest days of the church. Maybe authorship of a Gospel by a woman is still the embarrassment that Setzer says it would have been 2.000 years ago.

Here's something else to think about: Why is Mary Magdalene the most famous harlot in the world when the Bible never says that she was ever a prostitute at any time? Oh, you are sure you recall reading that in the Bible, are you? ...Find it. Send me the biblical citation and I will post it on this website. You'll find my e-mail address further down.[4]

Y así concluyo este apartado dedicado a la vida de María Magdalena, tan significativa en la historia religiosa que ha vivido la sociedad. Michèle Roberts, de nuevo, ha querido

[4] Ramón K. Jusino, www.BelovedDisciple.org.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

dedicar una novela a una mujer que ha tenido enorme significado en la religión católica por su conexión con Jesucristo y su celebración del sexo y el cuerpo, pero que no ha sido positivamente valorada. Es a través de esta narración como la escritora busca ese feminismo de igualdad entre los dos seres. Roberts no quiso dejar a un lado la historia que ha englobado a esta mujer que está rodeada de dicotomías y contradicciones. Como comenta la autora a continuación, el personaje y la historia de Magdalena la cautivó e inspiró para así escribir sobre ella en un texto ficticio que reescribe una narración bíblica. Es esta fémina la que ha soportado la carga de la iglesia católica que ha querido siempre separar lo maternal de lo carnal, el espíritu del cuerpo, al hombre de la mujer, tal y como se muestra en la siguiente cita: "My reading of all this fascinating material is that Mary Magdalene is a figure of glorious contradictions, embodying one side of the Christian split between the maternal and the sexual; a lot tradition of indwelling aspect of God; Wisdom of Sophia; and yes, that corrupted figure of sex fantasy".[5]

[5] Michèle Roberts, Food, Sex & God. On Inspiration and Writing (London: Virago Press, 1998) 29.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Capitulo 4

El Estudio de la Novela The Book of Mrs Noah

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4. El ESTUDIO DE LA NOVELA The Book of Mrs Noah.

Es en esta parte del trabajo donde me centraré en la novela The Book of Mrs Noah (1987). Las siguientes páginas tratarán aspectos relacionados con la historia de la mujer a través de una nueva escritura, los personajes femeninos vistos o no como heroínas, el arca y nuevamente la conexión entre el sexo, el cuerpo y la espiritualidad. De manera introductora quisiera referirme al título de la obra como enormemente significativo siguiendo el código hermenéutico. En primer lugar se hace referencia a un personaje de la historia cristiana, la señora Noé, cuya importancia jamás ha sido imaginada. Este libro es sobre imaginación a la hora de escribir y de crear una historia que no ha sido contada antes. Una mujer imagina en el transcurso de su visita a Venecia que es la señora Noé y hace de su viaje una aventura que la transforma en un personaje libre, crítico y enormemente creador de significado. ¿Cuál es la función de la señora Noé en la historia que protagoniza su marido? ¿Es posible imaginarla y crearla si no tenemos documentos históricos que la nombren? Evidentemente la historia conocida como "El Arca de Noé" hace referencia a la supervivencia humana y animal a partir del diluvio universal y a través de su salvador, Noé, que aparece como el protagonista de toda la historia junto a Dios. Parodias relacionadas con este mito se han escrito con una nueva interpretación.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Jeanette Winterson, por ejemplo, reescribe en la obra Boating for Beginners (1991) el mito del diluvio universal en el que el personaje Noé quiere llevar por el mundo una obra de teatro que gire en torno a este tema. Los protagonistas son en este caso personajes de teatro que pretenden entretener a su público. La representación de Noé no es idealizada sino todo lo contrario, se desmitifica al personaje. Es descrito como un hombre aburrido y gordo que se dedica a llevar un bote llamado "Bote para Principiantes" (mi traducción): "Noah was an ordinary man, bored and fat, running a thriving little pleasure boat company called Boating for Beginners".[1] Es en el caso de Jeanette Winterson una parodia del diluvio universal en la que el personaje principal es ridiculizado a través de una obra teatral cuyo fin es la presentación, no la realidad.

Por otro lado, Julian Barnes en A History of the World in 10 ½ Chapters (1989), hace una nueva reescritura del mito del diluvio universal que se adapta al siglo XX. De nuevo, se hace una reproducción de dicho mito y sobre todo del personaje Noé y de sus acciones, que lo caracterizan por ser -en esta narrativa- una persona histérica, todo lo contrario a lo que estamos acostumbrados a oír. No se idealiza el papel de este personaje sino que el ridículo hace la parodia. Se argumenta además, que existen dos puntos de vista que nada tienen que ver entre sí a la hora de describir a Noé que por un lado, es sabio y honrado, pero también, una persona histérica y alcohólica: "You've always been led to believe that Noah was sage, righteous and God-fearing, and I've already described him as a hysterical rogue with a drink problem? The two views aren't entirely incompatible".[2]

Michèle Roberts al reescribir el mito del diluvio universal no va a centrarse en cada uno de los aspectos que lo componen, sino que su objetivo va a ser relatar los acontecimientos en relación a la figura femenina, la señora Noé. No se tendrá en cuenta el personaje protagonista del relato religioso, sino que se creará una visión en la que la mujer

[1] Jeannette Winterson, Boating for Beginners (London: Minerva, 1991) 12.
[2] Julian Barnes, "The Stowaways" A History of the World in 10 ½ Chapters (London: Picador, 1989) 8.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

será el personaje principal. De igual manera, además de la señora Noé, diferentes sibilas van a participar en su narración para intercambiar conversaciones y crear nuevos textos escritos. Conjuntamente en este libro se incluye al creador de la Biblia, Gaffer, como otro personaje que ha tenido importancia en el mito de la creación de la humanidad. Si se recurre a un diccionario de uso cotidiano como el Diccionario de Inglés Collins, se puede apreciar como la palabra es una alteración de Godfather, quien es considerado y descrito como "an old man, esp. one living in the country: often used affectionately or patronizingly [c16: alteration of GODFATHER]" (629). Estos breves comentarios introductores harán constar como el propósito de Michèle Roberts está principalmente centrado en la escritura y en la creación a partir de la inspiración, algo que quedará patente en los siguientes apartados.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4.1. Personajes femeninos. Unión de opuestos

Los personajes femeninos en esta novela son, como acierta a definir María del Mar Pérez Gil, figuras que o bien han sido apartadas por la sociedad o bien no se ha escrito sobre ellas, lo que nos lleva igualmente a la marginación: "female figures either marginal or unwritten are recovered and imprinted in the text, as in the case of Lilith, Mary Magdalene and Noah's wife".[1] El primer punto que quisiera considerar versa sobre los personajes femeninos que forman parte de la novela The Book of Mrs Noah y su importancia como parte del contenido y de la función en las memorias del pasado, haciendo estos términos referencia a la historia de la humanidad y a las narraciones que contarán los personajes, y que formarán finalmente una unidad textual. De manera similar, se mostrará como la señora Noé será el personaje activo y productivo en la obra que creará a partir de la escritura un texto en el que interpreta y escribe sobre su vida y sobre otros acontecimientos de la historia en general. Igualmente se considerará como la heroína y el resto de las protagonistas que participan en la novela harán posible la multiplicidad de mujeres en la historia, con la que la dicotomía existente entre la buena y la mala tendrá su fin y todo formará parte de una unidad.

Significativamente, la novela The Book of Mrs Noah comienza con una muerte -la del marido de la señora Noé- y la presentación de la misma junto a las cinco sibilas y a Gaffer, el creador de la Biblia, como los componentes del arca. La señora Noé ha matado de manera metafórica a su marido ya que posiblemente sea la representación del arca que ya conocemos, es decir, de la sociedad patriarcal. Al terminar con esa forma de vida ya existente en la sociedad actual, se alude a la idea de una reescritura, de una nueva visión sobre ese arca -especialmente desde un punto de vista femenino- que pretende un cambio.

El nombre apropiado para cada una de las sibilas es nuevamente simbólico en esta

[1] María del Mar Pérez Gil, "The Search for the Other in Michèle Roberts's *The Wild Girl*". Mujer e Identidad, Distintas Voces: Ensayos de Literatura y Traducción (Las Palmas de Gran Canaria: Chandlon Inn Press, 2000) 152.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

novela. Una de ellas se caracterizará por su manera de hablar, la cuál no es realmente audaz, sino todo lo contrario: "The Bable-On Sibyl". La segunda se caracteriza por rasgos de habilidad, con lo que su actuación en la obra nos hará partícipes de gratos y audaces momentos. Se trata de la "Deftly Sibyl". Seguidamente, la "Forsaken Sibyl" representa a la mujer que se siente abandonada por la sociedad. La cuarta sibila es la "Correct Sibyl", cuya habilidad se ve caracterizada por actos y palabras adecuadas para cada momento. La última sibila, "Re-Vision Sibyl", está tremendamente relacionada con la novela en su totalidad, ya que, como he puntualizado al comienzo de este apartado, se pretende revisar la historia para así reescribirla. La señora Noé ya no tendrá un papel desconocido en la historia que la religión cristiana ha creado, sino que formará parte del personaje principal de su propio texto escrito que plasma la historia de la mujer del famoso Noé, un personaje sin nombre: "I have no name: I am Noah's wife" (274). Sin embargo, tanto la señora Noé como todas las sibilas en su conjunción son importantes en la obra ya que son los personajes centrales de la historia de la señora Noé y, a su vez, estas sibilas crearán sus propios escritos en ese arca que la propia mujer de Noé ha creado y que harán referencia al papel de la mujer en la historia.[2]

Al leer la novela The Book of Mrs Noah surgen una infinidad de cuestiones conectadas con los personajes femeninos que la señora Noé incluye en su pequeño bote. ¿Qué representan las sibilas? ¿Por qué decide la principal protagonista crear a partir de estos personajes? Para responder a esta cuestión no está de más señalar el significado mitológico conectado con la antigua Grecia o Roma. Las sibilas eran aquellas mujeres consideradas oráculos o profetas, es decir, que tenían una vocación divina al ser capaces de comunicar lo que una divinidad expresaba. Como se describe en The Penguin Dictionary of Symbols:

The sibyls symbolizes the human being who is raised to a transnatural level which

[2] Con esta relación de diferentes textos en una misma producción se hace referencia a los términos intertextualidad y pastiche postmodernista que se mencionan en el capítulo 3.1.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> enables him or her to communicate with the godhead and to act as a channel of communication with it ... Sibyls were even regarded as emanations of divine wisdom, as old as the world, and repositories of primeval revelation. On these terms they might symbolize revelation itself.[3]

Con esta consumada definición de una sibila, se aprecia como tanto un ser masculino como femenino puede considerarse "sibyl". Las sibilas mantienen un grado de igualdad en su trato con los masculinos. Asimismo se caracterizan por comunicar sabiduría divina desde el comienzo de la historia del mundo y además simbolizan la revelación. Michèle Roberts ha escrito inteligentemente una novela en la que un personaje raramente mencionado en la historia cristiana, la señora Noé, recobra vida y crea su propia arca en la que cinco sibilas existentes desde la época Greco-Romana crearán historias para expresarse y a la vez entablar una comunicación con el mundo a través de la escritura.[4]

Este último aspecto tiene una gran importancia en la novela si consideramos que las sibilas y la señora Noé son personajes que pretenden revelarse y expresarse en la obra a través de las historias que nos narran. Si se analiza por ejemplo la escena 14, en la que la señora Noé cuenta su historia, se puede observar como en la página 77, haciendo referencia a algo desconocido como el arco iris, el personaje femenino se rebela contra su marido e incluso contra el Dios de éste, considerando que fue ella la que inicialmente expresó las palabras que posteriormente su marido y el mismo Dios acertarán. Y así la señora Noé le dirá a su marido que su Dios la ha copiado, ya que la misma idea ha sido previamente mencionada por ella:

---

[3] J. Chevalier y A. Gheerbrant, eds The Penguin Dictionary of Symbols (Oxford: Blackwell, 1994) 879.

[4] Véanse las páginas 35 y 36 de esta presentación donde Michèle Roberts responde a la pregunta sobre las sibilas y su conexión con mujeres cotidianas. Ella quería que sus sibilas fueran personas reales. Vivió en Roma y los techos de las iglesias mostraban a mujeres guapísimas que reflejaban formas de palabras saliendo de sus bocas: "And they were painted as incredibly beautiful women with scrawls of language coming out of their mouths. It was fantastic. [...] So, I thought, yes, sibyls can be everyday women".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

- It is a rope, I declare, gazing at it: with God holding the other end. We shall be safe.

Jack goes off to ask God what it is all about.

- It's a sign, he says on his return: that God won't let go of us. He is our father, and he has put the arch of colours in the sky to show us that he will save us. It's a sort of heavenly rope.

- That's just what I said, I retort: your God is just copying me.

Jack goes as pale as sour milk.

- Don't blaspheme, he cries: or you'll be cursed and thrown off the boat (77).

Los personajes permiten una gran variación de caracteres y en muchos casos las protagonistas parecen resucitar de ellas mismas. Llegan a encontrarse como personas y como mujeres. Esa búsqueda de la identidad de la mujer tiene su clímax en el acto sexual, como el momento en el que la mujer se identifica con su cuerpo y su sexo. En el capítulo 39 de esta novela, y tras las constantes reuniones de las sibilas, Gaffer y Noé, sucede la escritura de una nueva historia en la que, como así pide la "Correct Sibyl", el hombre y la mujer se hacen amigos y comienza una unión entre ambos. Mouse es el nombre dado al personaje femenino encontrado en la calle cuando era un bebé por Turtle y Dog. Esta niña convive de manera "igualitaria" con sus dos progenitores, hasta el momento en el que se hace mujer y tiene que convertirse en lo que la vida le ofrece: una prostituta (*tart*). Trabajando en un lugar descrito como un burdel, Mouse y Turtle, sin haberlo propiamente decidido, tienen que actuar y llevar a cabo el acto sexual, ya que las cámaras están grabando y tiene que hacerse. Tras este momento, Mouse y Turtle deciden volver a encontrarse en un lugar privado sin cámaras que estén observando y es en ese momento cuando Turtle encuentra su identidad, y así lo siente por primera vez:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Mouse feels enormous, full, the long valley pulsing while she lies there and laughs ...
> - Let's rewrite the bloody State Dictionary, she says giggling: let's rewrite every single damned word in it. Let's make our meanings.
> She can talk now. So much to say, to tell (266).

Es, tras ese momento de resurrección, cuando la protagonista quiere utilizar la palabra y así interpretar y volver a escribir lo que no ha sido capaz de decir. Ahora comienza su tiempo de actuación ya que ha encontrado su voz, su identidad, y por ello, debe utilizar la palabra y la escritura para así hablar de la historia de sus homónimas, tal y como ellas mismas la sienten.

Otro aspecto relacionado con los personajes femeninos es nuevamente la intervención de la Virgen María en la capilla que la señora Noé ha creado para su arca. Este arca forma parte de aspectos relacionados con la religión católica en la que la Virgen María ha sido la mujer idealizada por los padres católicos por su pureza, pasividad y belleza. Es en el capítulo 9 de la novela donde se muestran dos imágenes diferentes. Por un lado, los católicos romanos están cantando a la Bendita Virgen María, que se caracteriza por ser madre de Dios, de Cristo, y por ser también la Virgen de todas las vírgenes, virtud que la convierte en pura, casta e inviolable. Desde el comienzo de este canto a la virgen se repiten palabras al comienzo de los versos como ocurre en las dos primeras líneas. Se nos dice que es madre y virgen sagrada. A continuación, la palabra "madre" se repite en los versos posteriores y seguidamente la palabra "Virgen" introducirá los versos que continúan:

> Holy Mother of God
> Holy Virgin of Virgins

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Mother of Christ

...

Mother most pure

Mother most chaste

Mother inviolate

Mother unblemished

(42)

Además de ser madre y virgen, la Virgen María obtendrá el título de reina, Reina de los ángeles, lo que puede hacer alusión a las mujeres admitidas por la sociedad patriarcal frente a las mujeres demonios y, además, es la Reina de los patriarcas. Esto no quiere decir que ella gobierne a la sociedad patriarcal sino que es ésta la que ha hecho consideraciones para convertirla en su ideal de mujer.

Irónicamente, las líneas que suceden a este canto de la Virgen María, se van a referir a la "Great Mother" y las personas que están cantando no son solamente católicas romanas, sino además feministas, con lo que se nos acerca a un nuevo punto de vista. Esta Gran Madre se caracteriza por ser una diosa de luz y de oscuridad que acompaña a las sibilas. Es un personaje que expresa su amor incondicional hacia sus hijas sin importarles si son difíciles o no. Ninguna de ellas está exenta de su afecto. Además se caracteriza por contar la verdad y por buscar nuevos significados. Es asimismo hermana de todas las hermanas, otro de los aspectos que defiende el feminismo. Esta gran madre es el modelo de inspiración de todas estas feministas que la cantan. No sólo es virgen del silencio sino prostituta de sabiduría y madre de las palabras, con lo que la idea de opuestos está nuevamente unificada en este personaje, como muestran las siguientes líneas:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

bright goddess

black goddess

companion of sibyls

lover of difficult daughters

truth-teller

ark of all life

hunter of meanings

sister of sisters

...

virgin of silence

whore of wisdom

mother of many words

...

be with us (43-44).

En la novela, antes de introducirse a la "Great Mother", la señora Noé hace uso del pronombre "I" y quiere directamente formar parte del canto a su madre, a todas las madres. La variedad de madres hace posible el fin de las dicotomías opuestas que la sociedad patriarcal ha defendido, siendo posible poseer más de una cualidad: "I want everything: I want to be virgin, amazon, lesbian, mother, lover of men, artist, friend" (43).

En el primer canto se cantaba a la Virgen María y se concluía con la frase religiosa "pray for us" (43). En el segundo canto, sin embargo, el último verso que se refiere a la Gran Madre alude a la unión con la frase "be with us"(44). Por otro lado, el tercer y último canto vuelve a hacer referencia a la Virgen María, la cual significativamente es incapaz de oír, hablar o gritar ya que los respectivos miembros están restringidos: "blocked". El último verso

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

resume los deseos que cantan estas mujeres que no quieren convertirse en ese ser femenino que ha sido defendido por la iglesia católica: "let me not become that" (44). Esta virgen es lo que estas mujeres no quieren ser: es la mujer sumisa patriarcal. Para ellas, sólo la "Great Mother" es la fuente de inspiración y creación, y la que adoran para que las oriente en todo momento en este viaje que acaban de emprender.

Es ciertamente significativo la manera en la que las protagonistas hacen mención a escritoras de gran importancia como Virginia Woolf y su búsqueda de un espacio propio para la mujer que le permita su intimidad. La "Deftly Sibyl", por ejemplo, muestra en uno de los capítulos como se siente en relación a su marido y a sus hijos: insatisfecha. Quizás tanta dedicación a su familia ha hecho que se olvide de sí misma con lo que quiere abandonarlos y encontrar un espacio, una casa para *ella sola*: "This morning the Deftly Sibyl has woken up hating her husband. ... She wants to leave her husband and children. She wants to live in a house that is *hers*" (23).

Es a partir de ese espacio propio como se consigue llegar a la creatividad. El proceso creativo de las protagonistas se relaciona en varias ocasiones con la cocina. En la historia que conocemos, la mujer ha dedicado parte de su vida a cocinar y crear con ello platos nuevos que satisfagan el paladar de la familia. Esta organización a la hora de cocinar se asimila con la creatividad a la hora de producir un texto literario en el que diferentes personajes e historias como diferentes ingredientes forman una unidad. La "Re-Vision Sibyl" así lo muestra en la siguiente cita donde la mujer no es sólo autora de platos culinarios sino también de historias que la convierten en escritora, cualidad mayormente desarrollada por el hombre. Y es a partir de su falta de inspiración cuando deja de escribir y se dedica a la cocina, transformando así el bolígrafo en un cuchillo, como reflejan las siguientes palabras:

She is stuck in the middle of a story. Doesn't know how to end it. What a relief to put

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

her pen down and take up a knife instead. She's going to make a real French meal ... Tonight they will eat it ... She's a good cook, anyway. Perfect results every time. She wishes she could say the same for her stories (25-27).

Estas palabras hacen igualmente referencia a la historia de la mujer, si se tiene en cuenta que no es tan sencillo para esta sibila originar una historia en la que no existen documentos que la relaten, o al menos, que ayuden a investigar para después escribir. Al cocinar un plato, es necesario reunir todos los ingredientes para después llegar a formarlo, pero la creación de historias de, por y para mujeres surge a partir de la imaginación que hace posible la creación de un texto.

Esta referencia a la función doméstica que ha desarrollado la mujer se observa igualmente en el caso de la "Babble-On-Sibyl", quien es rechazada por su suegra al querer dedicarse a la escritura. Para la madre de su marido -una auténtica fémina- o bien va a misa los domingos o bien cocina la comida, aunque ambas cualidades son preferibles. Esta sibila quiere ser amada y aceptada por su suegra, quien representa en este caso las reglas impuestas por la sociedad patriarcal.[5] Así que tendrá que dedicarse a la casa y a su marido y olvidarse de la creación a partir de la palabra:

What she had meant was, she would stay behind and *write*. But it is inconceivable to Neil's mother that a real woman could do such a thing on Sunday morning. Real woman either go to church, or get the dinner on. Preferably both. And the Babble-On-Sibyl very much wants to be loved by her mother-in-law, very much wants to be a real woman (27-28).

[5] Esta conexión entre la suegra y la sociedad patriarcal muestra las represiones que la sociedad te impone y se reflejan, en este caso, en la figura de la suegra. Por ello, la protagonista tiene que luchar contra ella para encontrarse y manifestarse tal y como es.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Se hace mención a "The Correct Sibyl", que conecta la similitud entre un supermercado que vende productos alimenticios con la librería que vende libros. Lo que debe hacer este personaje es seguir en la línea de la productividad. Ahora no sólo va a crear platos de comida sino también textos que gusten a su audiencia. No puede expresar libremente lo que desea en el texto escrito sino que está condicionada para así satisfacer a un lector determinado: "Packets of words circulate in the bookshops like packets of Cornflakes in the supermarkets. She must stay on the production line, produce this season's new variety, special offer" (30).

The Book of Mrs Noah es una novela en la que principalmente se expresan voces femeninas que hacen referencia a la multiplicidad. Tanto la señora Noé como las cinco sibilas se preocupan por escribir historias en las que se expresen a sí mismas y, a la vez, se haga referencia a otras mujeres de la historia. Son protagonistas que han sabido salir de los márgenes impuestos por la sociedad masculina, haciendo crítica productiva de textos de carácter religioso y de acciones de la vida cotidiana que han estado enormemente dirigidas por la sociedad patriarcal.

Ha sido igualmente significativo ver la relación de las sibilas con la señora Noé y la importancia de incluir a un personaje masculino en el arca, con lo que aunque haya principalmente un punto de vista feminista, lo que pretende nuevamente Michèle Roberts es la total unión y aceptación entre el hombre y la mujer. Aunque en toda la obra el tema de la escritura, de la reescritura y de la creación a partir de la palabra es lo que predomina, también se hace referencia al papel de la figura femenina en la historia del mundo y a la función que la misma ha ocupado en dicha tradición. Toda la producción ha sido posible gracias a la imaginación de la mujer escritora en Venecia, quien se inventa un texto en el que se hace pasar por la señora Noé.

A partir de esa primera creación ésta crea unos personajes que van a ser descritos por

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la tercera persona pero, al mismo tiempo, van a formar parte de ficciones en primera persona donde van a contar otras historias a través de la palabra y de la imaginación. Michèle Roberts muestra con mayor claridad como esta productividad forma parte de cada ser y, a la vez, de la misma sociedad y de la misma cultura. Por ello, el imaginar hace que se produzca y, en ocasiones, esa creación puede ser cambiante: "I'm suggesting that the place of imagination is at the heart of each of us, at the heart of culture, of society".[6]

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

[6] Michèle Roberts, Food, Sex & God. On Inspiration and Writing (London: Virago Press, 1998) 22.

4.1.1. La identidad en proceso de cada una de las protagonistas a través de la expresión escrita

Quisiera en este apartado de nuevo referirme a cada una de las mujeres que protagonizan -a través de la escritura- las historias que tienen lugar en The Book of Mrs Noah. Igualmente me gustaría señalar alguna posible razón para que la señora Noé eligiera a estas féminas. ¿Por qué sibilas en relación a la señora Noé? Las principales protagonistas de The Book of Mrs Noah son, junto a la señora Noé, cinco. Cada una de las sibilas tiene un nombre que en cierta manera define su persona y su mundo: "The Babble-On Sibyl, The Deftly Sibyl, The Forsaken Sibyl, The Correct Sibyl" y "The Re-Vision Sibyl". Son historias independientes que en su conjunto muestran la gran importancia en la narrativa de esta historia, pero a nivel individual analizaré el mundo que envuelve a cada una de estas productoras de expresión escrita. Esta variedad de mujeres hace referencia al fin de las dicotomías y dualidades entre féminas que he querido mostrar en este trabajo. Ya no se pretende hablar de una mujer u otra sino de diferentes y variadas personalidades femeninas.

"The Babble-On Sibyl" es la primera sibila en la obra. Al leer las primeras palabras que la introducen, se destacan tres aspectos enormemente característicos. Primero está casada con Neil. Seguidamente ha perdido a su bebé, indicio de muerte y, por último, no es aceptada como escritora, ya que no es el papel que normalmente debe seguir una mujer en sus condiciones. Lo que quiero mostrar con esta sibila es como la mujer está en ocasiones condicionada a vivir acorde a unas funciones impuestas por la sociedad para así ser aceptada. Ella ha elegido el matrimonio y está condicionada a tener hijos y a cuidar de su familia, pero por otro lado ha perdido a su bebé. Su necesidad de escribir es como una escapatoria que la hace sentir ella misma. Nuevamente puede vincularse la muerte de su hija bebé con el nacimiento de su ser como persona independiente a través de la escritura, donde es capaz de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

expresar su propia voz. Cuando "The Babble-On Sibyl" aparece por vez primera en la novela, se refleja su lucha con la madre de su marido por ser reconocida como mujer "real" cuyas funciones están completamente limitadas a su hogar y a su familia. Aunque, por otra parte, se aprecia como tiene un lugar para la escritura además de las tareas del hogar: "So she will cook the lunch. Her new family regard her hobby with affection, amusement. She's an authoress, you know ... Yes, two collections of stories, slim ones, published, despite her youth. No, it doesn't bring in much money, writing. Good thing Neil's got a steady job, yes" (28). Pero ella, aunque condicionada por la sociedad, ama a su marido y acepta seguir las condiciones y dependencias con él.

Sin embargo "The Deftly Sibyl", la segunda sibila en la narración, está igualmente casada y tiene una familia con hijos. Su presentación en la obra hace que el lector la vea como la mujer que está cansada de ser esposa y madre, habiéndose olvidado de sí misma como persona. Odia a su marido y se presenta en contraposición a su mejor amiga, de la que sólo sabemos que es soltera y vive sola: "This morning the Deftly Sibyl has woken up hating her husband ... Enough for a ticket to Newcastle, where her best friend Emily lives. Single" (23). Una vez más se repite la idea de la mujer que busca su propio espacio: "She wants to leave her husband and children. She wants to live in a house that is *hers*" (23).

"The Forsaken Sibyl" se presenta como una mujer de la que otra mujer se encuentra enamorada. No se menciona en su presentación si ella es homosexual o no, pero si se cuenta como Julia está enamorada de esta sibila que vive sola y parece ser bastante independiente: "Too churned up by last night's telephone conversation with Julia to concentrate on political theory" (29). Aquí refleja Michèle Roberts, al igual que otras escritoras contemporáneas, otro tema que forma parte del feminismo y que pretende reflejar el amor entre mujeres. Esta forma de rechazar totalmente el contacto sexual con la figura masculina es otra tendencia de la escritora en esta novela, aunque ella siempre ha defendido la búsqueda de la unión e igualdad

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

entre el hombre y la mujer en sus relatos.

Los primeros datos que el lector puede obtener de "The Correct Sibyl" se refieren a la similitud entre cocinar y escribir. Para esta protagonista, de la que se dice que es también madre, el preparar un plato como el preparar una historia son actos semejantes que consisten en añadir condimentos y narraciones respectivamente: "Packets of words circulate in the bookshops like packets of Cornflakes in the supermarkets. She must stay on the production line, produce this season's new variety, special offer" (30). Esta similitud entre el supermercado y la librería hace crítica a las historias de mercado. No importa la calidad de la historia sino la aceptación en el mercado. Evidentemente se hace mención a la calidad del escritor y a las condiciones en las que se pueda ver implicado. ¿Debe esta escritora tener en cuenta lo que el público quiere o quizás, por otro lado, debería escribir lo que realmente desea? En la página 25 se expresa una escena deseada por muchas mujeres en la que el descanso tiene lugar a partir de un momento de soledad. Este acontecimiento se debe a que sus dos hijos han ido a pasar el fin de semana con su padre. Es decir que la sibila correcta es una madre divorciada que disfruta de su espacio propio. Y es a partir de éste donde encontrará el momento para dedicarse a escribir: "Twelve noon, and she's still lounging about. Delicious. With Tom and Jessie away at their father's for the weekend" (35).

De igual manera "The Re-Vision Sibyl" surge en la novela. Esta protagonista es también una madre y mujer divorciada de su marido Jim, pero ahora es lesbiana totalmente involucrada en el feminismo. Sin embargo, no quiere perder a su hija, ya que se argumenta como las mujeres solteras sin la figura paterna en el hogar no son capaces de educar a sus hijos de igual manera. Nuevamente quiere reflejar aquí Michèle Roberts esa corriente feminista lesbiana que defiende a las mujeres como seres independientes de los hombres, en

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

todos los aspectos. Se comenta como esos hijos pueden llegar a convertirse en *queer*[1] significativo término que forma parte del feminismo: "Don't let on how interested she has recently become in feminism, how her current lover, to her own surprise, is a woman, lest Kitty be taken away from her ... Provide the child with adult male company, uncle figures, to ensure she won't turn out queer" (25).

La lucha que tendrá esta protagonista viene nuevamente enlazada con la sociedad patriarcal que condiciona a la mujer a seguir adelante únicamente si se está acompañada de la figura masculina. Se da, según este argumento, poca confianza en la posición de la mujer como individuo independiente.

Estas cinco sibilas proceden de situaciones diferentes pero de condiciones similares, lo que hace pensar al lector sobre la multiplicidad de mujeres que puede haber en la historia. Una vez que las sibilas son introducidas en la novela se presenta el arca, y es a partir de esa reunión en la que se debate el objetivo de la misma a través de diferentes puntos de vista feministas, donde nuevos contenidos surgen de las historias personales de las protagonistas. Ahora tienen que respetar las responsabilidades de cada una ya que el arca ha comenzado su viaje. ¿Y cómo afecta este viaje psicológico a las sibilas?

"The Deftly Sibyl" comienza su viaje poniéndose enferma y es que ese deseo de estar sola y tener su propio espacio hace que se sienta feliz, aunque enferma en cama, con tiempo

[1] Quisiera dedicar unas líneas al pensamiento *queer* y valorar anotaciones realizadas por críticas como Mary Mcintosh o Cherry Smyth, quienes clarifican la perspectiva de esta teoría y el feminismo. En palabras de Mary Mcintosh, *queer* no sustituye al feminismo pero se presenta como un movimiento de rechazo y de protesta contra las suposiciones heterosexuales, que según este movimiento han sido impuestas por la sociedad patriarcal: "Queer theory and queer politics ... are important for feminists. They do not replace feminism, which remains as a humanist and liberatory project ... But, on the one side, queer theory provides a critique of the heterosexual assumptions for some feminist theory and, on the other hand, feminists must agitate for an awareness of gender in queer thinking" (Mcintosh 368). Asimismo, la teoría *queer* es una deconstrucción de las categorías y los valores subjetivos construídos en la sociedad como igualmente apunta Mcintosh: "Queer politics ... is rooted ... in a queer theory that is deconstractive of categories and subjectivities" (Mcintosh 365). Por otro lado, Cherry Smyth aclara como este pensamiento se cuestiona las normas, relacionadas con el género, el sexo y la familia, que forman parte de nuestra cultura y sociedad. La historia ha sido la que ha privilegiado la cultura heterosexual, quedando los valores homosexuales reducidos de forma negativa: "queer articulates a radical questioning of social and cultural norms, notions of gender, reproductive sexuality and the family. We are beginning to realise how much of our history and ideologies operate on a homo-hetero opposition, constantly privileging the hetero perspective as normative, positing the home perspective as bad" (Smyth 362).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

para ella misma. Antes de comenzar a escribir, debe buscar la inspiración y para ello esta mujer requiere un descanso. Como se refleja en las siguientes líneas, ni siquiera recuerda haberse puesto enferma antes, ya que su función en la familia es cuidar de los demás y, por supuesto, no enfermar para siempre estar a disposición de ellos. Tras veinte años ofreciendo y dando todo de sí a sus familiares ahora se ha parado para dedicarse a sí misma. Por ello, está satisfecha de estar tranquila en la cama sin preocuparse por nadie. Ahora ella se encuentra en el otro lado. Ahora alguien está cuidando de ella, cocinando para ella, o al menos es lo que quiere ver:

> Am I being ill, she wonders to the yellow afternoon: simply in order to be taken care of?
>
> It is extraordinary to lie in bed, not in too much pain as long as she does not move, and wait for dinner, lunch, breakfast to arrive. She marvels. Meals she has not cooked herself. For the first time in twenty years (59).

Evidentemente esta sibila se ha puesto enferma porque no está en su hogar sino en el arca. En su hogar no hubiese sido posible ni siquiera pensar en tal posibilidad, ya que su labor es cuidar de los demás. En casa, sus hijos y su marido no hubiesen soportado la situación y hubiese sido, por ello, considerada una mujer y madre mala: "At home it is impossible to be ill. Bad mother. Bad wife" (60). Gracias a la creación de este arca ha encontrado un espacio propio que le permite tranquilidad sin ningún tipo de demandas. Es una habitación propia en la que nadie puede entrar sin su permiso. Es ella la que tiene el control de su espacio ahora: "She's finally got herself a room of her own, which no one enters without her permission, which belongs to her alone" (60).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Es en el capítulo 15 de la novela cuando la siguiente sibila, "The Babble-On Sibyl" reaparece con su nuevo espacio en el arca. Esta sibila representa a la mujer cuya imagen está condicionada por su marido o sociedad patriarcal y así lo refleja el capítulo. En el baño del arca -creado a través de los sueños- esta protagonista aparece cepillándose el pelo, que terminará cortándose, ya que no refleja la apariencia de una mujer sino la de una niña condicionada: "The Babel-On Sibyl sits tugging a comb through her hair in the comunal bathroom that she has dreamed up on the Ark ... Begins to cut her hair off. It's too long, almost down to her waist; a child's hair, not a woman's" (90-94).

Si "The Babble-On Sibyl" eligió el baño como escenario para expresarse considerando su apariencia y para buscar la inspiración que la lleve a la escritura, "The Re-Vision Sibyl" opta por otro espacio para manifestarse en la obra: la cocina. En ambos casos son lugares normalmente relacionados con la mujer que cuida su aspecto y atiende a los otros. Estas partes de la casa distinguidas por ambas sibilas originan la creatividad de las mismas, quienes establecen un monólogo mental sobre la escritura y lo que quisieran mostrar en sus textos. En la cocina comienza a considerar "The Re-Vision Sibyl" su escritura, añadiendo que puede ser el espacio que caracterice a la heroína en una de sus historias: "The Re-Vision Sibyl sprawls in the Ark's kitchen, ... The kitchen is the sort that the heroine in one of her stories might choose" (126). Igualmente añade esta sibila como disfruta de la cocina siendo capaz de quedarse toda la mañana preparando platos en lugar de escribir. Quizás está más instruida a crear platos culinarios que a producir textos escritos: "She could happily stay here all morning rather than getting down to some writing" (126). Nuevamente se relaciona la cocina con el estudio donde pueda esta mujer escribir su historia. Ambos espacios hacen posible la creación que está siempre cambiando, al igual que las palabras y la comida: "Language is as changeable and delicious as food, coming from outside her to inside" (127).

"The Correct Sibyl" aparece en la obra en busca de inspiración con el espacio de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

diferentes ropas en un gigantesco ropero creado por y para ella en el arca que, a través de los trajes y vestidos, representa distintas épocas de la historia. Se contrasta el vestuario reducido de la protagonista con el que ha creado en su inconsciente. En casa ni siquiera tiene un ropero por el escaso número de prendas que posee: "The Correct Sibyl is looking through the racks of clothes in the great wardrobe of the Ark ... Instead of bookcases, here are long rows, narrow corridors between them, of dresses, coats, suits ... The Correct Sibyl has so few clothes at home that she does not bother with a wardrobe" (172). Esta escena es enormemente reveladora ya que las ropas definen a la mujer, la época, la edad, e incluso su estado anímico. Y a través de este armario que contiene un variado vestuario, la protagonista comienza a viajar a través de su inconsciente, recordando momentos en los que la ropa llegó a ser más importante que comer, momentos en los que se vestía y desvestía para probarse nuevos vestidos y ver su apariencia: "As a young girl she adores clothes. She starves in order to buy them" (173). Este ropero la hace pensar igualmente en lo que simbolizan las ropas, especialmente en una mujer, que puede ser sexy o no dependiendo de las prendas que lleve puesta. Por ello, a través del narrador en tercera persona, se dice que "The Correct Sibyl" comprende como la mujer se arriesga a ser atacada sexualmente según la vestimenta que lleve: "She understands the risks a woman takes if she dresses up sexy and wild" (173). Con la creación de este ropero, el personaje viaja a través de su mente en busca de la inspiración: "At a loss for words, she has invented this wardrobe in order to enrich her vocabulary. She is searching for inspiration" (172). Pero aunque su armario está colmado de prendas de todo tipo, la protagonista no quiere disfrazarse sino mostrar lo que realmente es a través de la escritura: "She doesn't want to have to disguise herself" (174).

La última sibila que surge en la novela en busca de inspiración para comenzar su creatividad literaria es "The Forsaken Sibyl", quien ha elegido una especie de terraza con jardín para ir en busca de su inconsciente. Este jardín hace referencia al campo, a su infancia

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y a su juventud. Tal y como expresa esta sibila solía irse al campo sola para disfrutar de la naturaleza, de la tierra madre, que está tan conectada con la mujer, sólo para contentarse y apreciar sus sonidos: "When she is older, she likes to walk by herself out into the countryside" (205). Pero esta satisfacción y soledad es interrumpida por la figura masculina que pretende atacar sexualmente a la joven: "So much chatter of birds and insects that she doesn't hear him approach ... Middle-aged man in a grey raincoat, flies open, penis dangling" (206). Esta referencia al ataque sexual y a la represión sexual en la mujer es defendida en la creación de la propia sibila de un jardín circular que no tiene ni entrada ni salida, permitiéndole así tener su espacio propio y privado a la soledad: "Her circular garden on the Ark has no entrance, so that no voyeur can enter it" (206). Ambas voces en la sibila -la consciente y la inconsciente- se unen para formar así una zona protegida y única para la "The Forsaken Sibyl".

Continúa su viaje por el inconsciente y llega al arca de la creación literaria donde hace referencia a la escritura que ha dominado la historia -la racional-: "To be understood by the *rational* mind" (208). Ella quiere que se entiendan sus textos y, aunque conoce el lenguaje dominante que llama inaudible, debe elaborar su propia forma de expresión, quizás una más sonora que se escuche en todos sitios: "On one level, she is them, knows their inaudible speech, ... she must struggle to create her own" (208). Justo en ese momento y pensando en la creación, la sibila muestra su ansia por comerse el mundo. Ella quiere chupar, morder, masticar y tragárselo todo. Está ansiosa por expresarse y ser escuchada, ya que tiene mucho que contar: "She wants to flow out and touch that world outside herself, that m/other ... She wants to take it all into her mouth open to the air sucking biting chewing swallowing. Because she is starving" (209).

Estas imágenes violentas de algunas escritoras protagonistas en las novelas de Michèle Roberts muestran a la mujer creadora, hambrienta de todo, que lucha por no aceptar

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

los límites, como comenta Elaine Showalter especialmente en relación a Impossible Saints (1997): "Roberts's work also has a violent Gothic subtext: images of mutilation, dismemberment, chopping, wounding, and biting ... In Roberts's novels, women writers are voracious and omnivorous, Balzacian in their creative appetites, but struggling to limit themselves to domestic narrative spaces they have long outgrown".[2]

Esta sibila muestra su propia búsqueda en la escritura. Ella quiere formar parte del otro y encontrar su propio cuerpo y su propia identidad para así poder vivir en el mundo consciente. El cómo conseguirlo -para así poder saciar su hambre- es lo que "The Forsaken Sibyl" se pregunta en las últimas líneas del capítulo: "She wants to let go of this greedy mouth, to flow out of her body and become part of the other ... How will she find her way back again, into the body/self that is necessary most of the time for living in this world?" (209).

La señora Noé es igualmente protagonista en esta novela. Pero de gran importancia es también la narradora y creadora del arca: la bibliotecaria que comienza su historia en Venecia y se hace pasar por la señora Noé desde el comienzo de la trama. Nuevamente el inconsciente y los sueños son relevantes cuando me refiero a la señora Noé. Se refleja a lo largo de la novela como la bibliotecaria se hace pasar por la señora Noé, siendo aquélla la que realmente exige una reescritura de historia anteriormente escrita por Gaffer, pero teniendo ahora el punto de vista de ese personaje femenino olvidado. En la siguiente cita se puede considerar esa discusión mantenida en el arca que la misma bibliotecaria ha creado y, al mismo tiempo, se aprecia como la señora Noé o bibliotecaria es la narradora de la novela utilizando en ocasiones la primera persona:

- But why should you want to read what I left out? Asks the Gaffer: why try to rewrite

[2] Elaine Showalter, A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (London: Virago Press, 1977) 332-333.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

my story?

- Perhaps this is the moment, I say: for someone to *tell* a story?

- Someone tell a story, the Forsaken Sibyl suggests: about one of the characters the Gaffer completely forgot to put in? Fill in one of his gaps? (70)

Esta bibliotecaria tiene en común con alguna de las sibilas una vida con su pareja, pero no es madre. Es a través de su mente, sus sueños y su fantasía como tiene lugar esta creación. Desde el primer capítulo se puede apreciar ese cambio entre el mundo real y el mundo de los sueños. Hay que recordar que la novela comienza con una muerte, la de Noé. Pero quizás esta muerte puede igualmente verse como la ruptura con el mundo real y patriarcal. Este personaje puede ser la representación de su marido o pareja y la protagonista pierde conexión con él a través de la fantasía. Por ello, este fallecimiento deja a la figura masculina atrás en la realidad aunque continúa la protagonista llamándola Noé. Evidentemente es un juego entre la realidad y la fantasía: "I am alive and he is not ... Noah has been unpeeled from me by the fire. I am burning too ... I open my mouth to begin screaming, and wake up" (8).

Continúa la novela y en el segundo capítulo vuelve a aparecer la narración en primera persona: "My story begins in Venice. Noah and I travel there on the little local train from Verona" (9). Diferentes momentos suceden gracias al inconsciente de la bibliotecaria. Nuevamente es una profesión significativa si se tiene en cuenta el título principal de esta presentación. Trabajar en una biblioteca implica accesibilidad a diferentes libros que pueden ser considerados históricos o ficticios y es, además, una profesión que ha desarrollado Michèle Roberts. Ella, al igual que la bibliotecaria en Venecia, ha sido entrenada para trabajar con libros y por ello ha querido crear esta historia que necesita de un arca para comenzar su viaje. Pero en su arca, este personaje no se ocupará de revisar los libros en las estanterías, sino de leer y escuchar historias ya que ése fue su primer cometido a la hora de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

hacerse bibliotecaria: "I depend on books to help me out when I'm stuck ... I trained as a librarian thinking it would give me time to read, but I spend most of my days, in the public library where I work, checking that books have been correctly re-shelved" (18). Este personaje se ha llevado en su viaje a Italia una variedad de novelas que ya ha leído. Nuevamente, al igual que Michèle Roberts, necesita de sus libros y de su imaginación que hará posible la creación de su propia biblioteca: "I need work to do. I need books. I'll invent a library" (18). La estructura de su imaginación esta representada en la obra. Por ello quisiera en el siguiente apartado dedicar unas páginas a la influencia postmodernista en la obra de Michèle Roberts y a la forma en The Book of Mrs Noah.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4.2. La influencia postmodernista en Michèle Roberts: Estructura.

Se ha querido demostrar en esta presentación como varias son las historias que tienen lugar en esta novela a través de técnicas postmodernistas como el pastiche o la subversión de historias. El mismo título de la novela The Book of Mrs Noah hace referencia a otro punto de vista totalmente innovador, teniendo en cuenta el lado de la mujer ante el hecho del diluvio universal. Es la narradora que se va a Venecia con su pareja la que crea a las sibilas y la que produce un lugar de reunión y escritura: el arca.

Tras la historia de la mujer de Venecia se suceden las historias de las propias protagonistas que escriben en el arca, y la historia del título de la obra, que se refiere al diluvio universal, pero prestando atención a la voz de la mujer del protagonista: Mrs Noah. A su vez, las sibilas y Gaffer se reúnen en el arca para escribir historias sobre otras posibles mujeres que igualmente forman y completan la novela en su conjunto. Toda esta variada mezcla de historias hace que en este apartado quiera profundizar sobre las técnicas narrativas empleadas por Michèle Roberts en esta obra. Quisiera también referirme a conceptos como el postmodernismo, representado en el pastiche y la deconstrucción, en la primera parte de este capítulo y ejemplificar, a través de la estructura de The Book of Mrs Noah, el uso de estos términos que hacen de la obra una novela postmodernista y feminista.

Para comenzar me gustaría aportar una definición de Linda Hutcheon en la que se aclara el significado del postmodernismo en relación al feminismo y a textos escritos:

> I happen to think that postmodernism is political, but not in a way that is of much use, in the long run, to feminism: it does challenge dominant discourses (usually through self-consciousness and parody), but it also re-instates those very discourses in the act of challenging them. To put it another way, postmodernism does deconstruct, but

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

doesn't really reconstruct.[1]

Como defiende Hutcheon, la escritura postmodernista en escritoras como Michèle Roberts quiere desafiar la escritura que ha dominado en la historia a través de la parodia, como es el caso de Fay Weldon, o a través de la conciencia de la narradora como sucede en Michèle Roberts. De igual manera apunta Hutcheon al término deconstrucción para lograr este reto en lugar del término reconstrucción. ¿Es entonces la obra que nos ocupa una deconstrucción de textos escritos con anterioridad y no una reconstrucción de los mismos? Si se analiza el capítulo 24 de The Book of Mrs Noah, se puede observar una significativa alusión al mundo inconsciente de la narradora que mezcla la realidad con su inconsciente. Tras haber dado a John Whittle la virgen que su hermana Margaret le entregó cuando comenzó su nueva vida matrimonial, la protagonista tiene un encuentro con la misma Margaret la cual le reclama la virgen "protectora" (mis comillas). Esta fémina confiesa que la ha perdido y miente a su hermana ya que se la entregó a su esclavo como símbolo de sus encuentros amorosos. Tras esta conversación, el lector puede percibir como este episodio está conectando la realidad que vive la protagonista con el mundo de los sueños y el inconsciente que igualmente rodea a la misma, utilizando Roberts, con ello, características del movimiento postmodernista como es el mundo inconsciente y la mezcla entre la realidad y el mundo de los sueños: "She vanishes, and I rub my eyes, waking to a bleary grey dawn. A red crescent-shaped weal on my forearm, two dents on my pillow" (168). Pam Morris cita a Julia Kriteva y su referencia al mundo consciente e inconsciente. Según Pam Morris, basándose en las ideas de Kristeva, el mundo social y el psíquico se unen para formar expresiones: "It is on this threshold site that the social and the psychic interact in a dialogue or dialectic which

[1] http://www.english.ucsb.edu/faculty/ayliu/research/grady-hutcheon.html, 3.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

produces communicative utterance".[2] Comparto con ellas como esta interacción entre la realidad y los sueños se refiere al deseo social y al inconsciente: "Kristeva describes this as a dialogue between unconscious desire ('I say what I like') and the social ('I say for you, for us, so that we can understand each other')".[3] Roberts muestra a través de estas técnicas como se crean textos escritos por mujeres en los que el feminismo tiene una gran influencia. Young-Eisendrath comenta al respecto: "El feminismo nos ayuda a deconstruir y reconstruir nuestros significados existenciales".[4]

Han aparecido en primer lugar los términos postmodernismo y deconstrucción en relación a la escritura y al feminismo, pero quisiera asimismo analizar la obra como novela femenina y feminista ya que en la misma las protagonistas, además de mujeres, son las escritoras que escriben experiencias sobre sí mismas y sobre otras mujeres.

Jacques Derrida utilizó el término deconstrucción y su valor está relacionado con el postmodernismo y el postestructuralismo. Pero lo que deconstrucción significa da libertad a la escritora feminista a rescatarse y escribir sin límites de significado, más bien ampliándolo. Como se comenta en el artículo "Deconstruction"[5], el primer aspecto que implica la deconstrucción es la lectura de textos. Primeramente la escritora feminista lee artículos, textos escritos, y con ello puedo hacer referencia, de nuevo, a la historia y a los textos escritos por la sociedad patriarcal, a la cantidad de documentos históricos sobre y de mujeres, o a la escasez de los mismos. La investigación de documentos es previa a la escritura que pueda crear posteriormente la escritora utilizando ahora la ficción y la imaginación literaria.

The Book of Mrs Noah podría verse como una deconstrucción de la historia descrita en el texto canónico y religioso: la Biblia, en la que nada se menciona sobre la mujer, sino que todos los argumentos se describen desde el punto de vista del hombre: Noé. Por ello,

[2] Pam Morris, Literature and Feminism (Oxford: Blackwell, 1993) 145.
[3] Pam Morris, Literature and Feminism (Oxford: Blackwell, 1993) 145.
[4] *Polly Young-Eisendraft, "La Reformación del Feminismo, del Animus y de lo Femenino"* Ser Mujer. Connie Zweig, ed. (Barcelona: Kairós, 1999) 209.
[5] http://www.educ.queensu.ca/~qbell/update/tint/postmodernism/decon.html

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

diría que primeramente Roberts –como escritora feminista y siguiendo la teoría de la deconstrucción- comenzó la lectura de dicha historia para después deconstruirla y darle una multiplicidad de significados a través del lenguaje y las historias narradas por las protagonistas de la novela. El significado ya no se basa en la oposición de opuestos sino en la ampliación del significado: "Deconstruction ... is a way of reading texts ... Deconstructions critics subscribe to the poststructuralist view of language, in which signifiers do not give rise to definite signifiers, but rather result in new signifiers".[6] Pam Morris igualmente aporta una definición muy clara y sencilla sobre el propósito de la deconstrucción: desatar las jerarquías binarias de las palabras. Con este movimiento postmodernista los significados en vocablos extienden su valor comunicativo, rompiendo con las oposiciones binarias: "a term associated with the work of Jacques Derrida. Deconstructionist reading seeks to 'untie' the logic of binary hierarchies and reveal the working of logocentricism in texts. By this is meant the belief that 'meaning' and 'truth' are guaranteed by an intentional presence outside the words themselves".[7]

Son cuarenta y cuatro los episodios que forman la novela The Book of Mrs Noah, en la que la multiplicidad de voces hace de ella una obra postmodernista con infinidad de mujeres y significados que representan la pluralidad consciente e inconsciente de la fémina. Por otro lado, podría considerarse una novela femenina, feminista y de mujer ya que se centra en la voz del personaje femenino y como aclara Biruté Ciplijauskaité, "la protagonista no sólo es mujer, sino además escritora" que narra los eventos que tienen lugar en su vida.[8] En el caso de Michèle Roberts no se puede hablar de una única protagonista sino de una variedad de voces femeninas que igualmente se dedican a escribir y a contar sus narraciones y a la vez otras historias que hacen referencia a una diversidad de mujeres. De nuevo, al considerarla

[6] http://www.educ.queensu.ca/~qbell/update/tint/postmodernism/decon.html
[7] Pam Morris, Literature and Feminism (Oxford: Blackwell, 1993) 196.
[8] Biruté Ciplijauskaité, La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985) Hacia una Tipología de la Narración en Primera Persona (Barcelona: Anthropos, 1988) 13.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

femenina, tengo que hacer alusión a la definición aportada por Elaine Slowalter en la que se califica la novela como "femenina", "feminista" y "de mujer". La cita de Ciplijauskaité resume el significado que Showalter muestra: "Elaine Showalter, en su estudio de la novela inglesa del siglo XIX, propone una división de etapas: 1) *femenina*, que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal y como existe; 2) *feminista*, que se declara en rebeldía y polemiza; 3) *de mujer*, que se concentra en el auto-descubrimiento".[9]

Con esta definición se alude a cada una de las protagonistas de la obra, desde la bibliotecaria, hasta las sibilas y la propia señora Noé que a través de la palabra expresan como se han adaptado, o no, a la sociedad y, al mismo tiempo, buscan sus infinitas posibilidades de ser como mujeres.

Ahora que se han comentado aspectos sobre el postmodernismo en relación a la escritura expresada por mujeres, quisiera dedicar la segunda parte de este apartado a la estructura de la novela The Book of Mrs Noah para verificar que se trata de un texto postmodernista, no sólo por el uso de la técnica del pastiche, mencionada en previos episodios, sino por la reveladora organización de capítulos que la hacen una unidad completa y evaluada desde los puntos de vista postmodernista y feminista.

Para comenzar a analizar la forma de esta novela tengo que referirme a la narradora omnisciente y principal voz en la obra, la señora Noé o bibliotecaria. La mayoría de los capítulos (23 de 44) que completan la narración son escritos a partir de su propia voz, de su "yo" narrador que la hace partícipe directa de los acontecimientos. Además de protagonizar estos 21 episodios, la bibliotecaria -señora Noé- también introduce a cada uno de los personajes que la van a acompañar en su viaje por la escritura. Con la narración en tercera persona se introduce el capítulo 11 para "The Deftly Sibyl", en la que el dormitorio es el lugar elegido para los acontecimientos introductores que buscan la inspiración. Seguidamente

[9] Biruté Ciplijauskaité, La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985) Hacia una Tipología de la Narración en Primera Persona (Barcelona: Anthropos, 1988) 15.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

es el baño el lugar que envuelve a "The Babble-On Sibyl en la sección 15. "The Revision Sibyl" es la tercera protagonista que introduce la narradora omnisciente prefiriendo como espacio la cocina en el apartado 20 de la novela. Tras 5 capítulos más, aparece en una habitación colmada de diferentes disfraces y en un ropero "The Correct Sibyl" y finalmente, en el episodio 30, utilizando como espacio un jardín en una especie de azotea, se describe al personaje "The Forsaken Sibyl". El único personaje masculino que forma parte del arca surge en el capítulo 35 optando como espacio la sala de lecturas.

Con la excepción del primer episodio que introduce a "The Deftly Sibyl", se puede apreciar como cada 5 episodios la narradora principal introduce a los miembros del arca en su búsqueda por la inspiración para escribir y donde los lugares son enormemente significativos. Con la excepción de Gaffer, cada una de las sibilas está rodeada por espacios de la casa que tienen una gran importancia en el mundo que rodea a cada una de estas mujeres: el dormitorio, el cuarto de baño, la cocina, el armario de ropa y el jardín. Por otro lado, el espacio que elige la narradora para Gaffer no tiene que ver con la casa sino con el mundo intelectual, ya que se trata de la sala de lectura de una biblioteca. Cada protagonista en la obra tiene su espacio propio y privado que, como comentó Elaine Showalter, es simbólico en las novelas escritas por mujeres: "The private room, is the novel's most potent and disturbing symbol".[10]

The Book of Mrs Noah está dividido en tres secciones principales. Por un lado, los episodios que expresan la voz de la protagonista y narradora bibliotecaria y señora Noé conforman la primera parte, utilizando la narración en tercera persona. Seguidamente, una segunda parte la integran los capítulos que localizan a las mujeres y a Gaffer en lugares de inspiración. Finalmente, los apartados 19, 24 29, 34 y 39 de la novela están dedicados a las historias que han creado las sibilas tras esos momentos de inspiración. Por ello, las propias

[10] Elaine Showalter, A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (London: Virago Press, 1977) 10.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

protagonistas, además de personajes ficticios de la trama, son también escritoras con voz y capacidad de creación. Cada cuatro episodios surge una nueva historia que se integra en la novela, dando paso a nuevos acontecimientos que expresan nuevos puntos de vista de mujeres. La primera historia es introducida en las últimas líneas del capítulo 18 de la novela por "The Deftly Sibyl", quien sugiere una historia sobre una mujer que no está casada: "- Time for a story, the Deftly Sibyl suggests: about a woman who's *not* married?" (104). En esta sección la narradora, al igual que en los capítulos 24 y 29, es una narradora en primera persona como se refleja en las siguientes citas:

> Death. Think on it, as I have been instructed to do (105).
>
> Sending God's blessing and mine to you, my most cherished daughter whom I shall never see again (142).
>
> Meg Hansey decides, after only a year in his service, to kill her master. ... I visit her in Bridewell (192).

Esta última historia está escrita en primera persona, pero desde una distancia que narra acontecimientos de otro personaje. Como comenta Biruté Ciplijauskaité "Otro lado de crear distancia consiste en establecer un marco con la voz narrativa en primera persona para centrar luego el interés en un personaje diferente, que no habla".[11]

En las dos últimas historias restantes la narradora aparece en tercera persona: "Already they are lost and quarreling" (221). "He finds the baby only because it started crying so hard" (250).

El comienzo de estas narraciones (que se han dividido igualmente en dos apartados: las tres primeras en las que la narradora está en primera persona, y las dos últimas en las que

[11] Biruté Ciplijauskaité, La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985) Hacia una Tipología de la Narración en Primera Persona (Barcelona: Anthropos, 1988) 16.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la narradora está en tercera persona) es característico en su temática. Las primeras tres historias comienzan con el mismo aspecto: la muerte de algún ser, mientras que las dos últimas narraciones, en su comienzo, tienen en común la búsqueda de algo: por un lado, el hotel en el que esta pareja se iba a alojar y, por otro lado, una niña bebé.

Con esta obra literaria, así como en la mayoría de las voces que forman las novelas de Michèle Roberts, se puede apreciar como la escritora utiliza mayormente la narración en primera persona con el uso del pronombre inglés "I" y en palabras de Ciplijauskaité: "Lo que interesa a las autoras contemporáneas no es sólo contar o contarse; es hablar concretamente como mujeres analizándose, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpresados".[12] Cierto es que las protagonistas en sus viajes a través de los sueños y el mundo inconsciente pretenden descubrirse a sí mismas a través de análisis y constantes cuestiones y pretenden, con ello, contar una historia más personal y directa desde el punto de vista de la fémina. En el capítulo 26, por ejemplo, la narradora bibliotecaria o señora Noé mantiene un discurso sobre la lectura y la búsqueda que pueda tener lugar en una sala de lectura, en la que el sexo es igualmente posible: "A lot of sex used to go in the Reading Room ... It is easy to allow my eye to be caught, to find companions for lunch or coffee" (182). La narradora parece estar relatando un hecho de su vida simplemente por contarlo, pero al mismo tiempo se están analizando distintos valores, referidos en este caso a la opresión sexual, por medio de frases directas como: "I choose one of these scholars, a clean funny one, as my first lover ... I don't come with Ken. It doesn't bother me. I'm a beginner" (182) o revelaciones personales como "I deduce from novels in the erotica section how to act ... I became an expert in faking orgasms" (183) o preguntas que se refieren nuevamente al acto de la procreación sexual como la que utiliza la narradora para finalizar el capítulo: "Does *to bear* mean also *to bear*?" (183). Este argumento hace nuevamente referencia al postmodernismo y

[12] Biruté Ciplijauskaité, La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985) Hacia una Tipología de la Narración en Primera Persona (Barcelona: Anthropos, 1988) 17.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

a la deconstrucción, ya que Michèle Roberts cuestiona la posibilidad de ampliar el significado del verbo "bear" que intencionalmente pone en cursiva. Utilizando la misma palabra el significado puede ser variado y no sólo significar producir, sino también, llevar, mantener o tolerar. Eso es lo que intenta reflejar esta escritora en una simple pero bien expresada pregunta.

Retomando el análisis que hizo Biruté Ciplijauskaité, quisiera ejemplificar los enfoques del "yo" que, por un lado, pueden referirse al momento actual en el que se están relatando los hechos o, por otro, este "yo" puede referirse a un acontecimiento anterior que se recuerda en el presente: "El uso del ‹‹yo›› permite gran variedad de enfoques: concentrarse en transmitir una visión inmediata de lo que está ocurriendo ... o crear una relación retrospectiva, que implica superposición temporal y acumulación intensificada del significado".[13] El último caso se puede apreciar en las citas referidas al capítulo 26. El "yo" que habla en el momento real de la escena también se puede apreciar en esta novela cuando la señora Noé narra el destino que lleva su arca: "The next island lifts itself ... It's raining. Under my feet, a brown squelch of mud ... Fighting my way forwards in the pushing, clamouring queue, I board a clanging tram" (184).

Pam Morris añade como ese yo elegido por muchas escritoras contemporáneas incluye un sentido de comunidad en el que se pone en boca de una protagonista lo que la propia escritora cree:

> That so many women writers choose to use autobiographical or first-person narrative no doubt facilitates the sense of reading as interpersonal communication. Women readers as much as women writers seem to desire the sense of community that comes from 'encountering in another woman's voice what they believed {is} the sound of

[13] Biruté Ciplijauskaité, La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985) Hacia una Tipología de la Narración en Primera Persona (Barcelona: Anthropos, 1988) 18.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

their own'.[14]

Retomando la novela The Book of Mrs Noah, este "yo" se desarrolla en los episodios dedicados a la propia señora Noé o a la bibliotecaria que disfruta de su estancia en Venecia y escribe sobre sí misma, sobre su conexión con su abuela, a la que pide una bendición para comenzar este proceso creativo, ocupando los capítulos 1-10, 12-14, 16-18, 21, 22, 26-28, 32, 36, 37, 41, 43 y 44 de esta novela. De igual manera, los capítulos 19, 24, 29, (en 1ª persona) y 34 y 39 (en 3ª persona) se refieren a las historias escritas por las sibilas en las que varía la narración en primera o en tercera persona. Los episodios dedicados al espacio que buscan las sibilas para encontrar la inspiración para crear textos escritos se introducen de la siguiente manera: 11 para la "Deftly Sibyl", el cuarto de baño para la "Babble-On Sibyl" en el capítulo 15. En cinco episodios posteriores, se presenta la "Revision Sibyl" y cinco más adelante la "Correct Sibyl". El apartado 30 se dedica a la "Forsaken Sibyl" y su experiencia en el jardín sin entrada y sin salida que ha creado para sí misma. Por último, Gaffer se presenta en el capítulo 35, eligiendo la sala de lectura como espacio para sí mismo y para su inspiración. Los cinco capítulos restantes que forman esta obra se refieren a las conversaciones directas desarrolladas en el arca entre las sibilas, Gaffer y la señora Noé, donde el lector puede apreciar las opiniones espontáneas de los personajes que dialogan sobre distintos temas que engloban esta presentación así como el feminismo: 6, 8, 10, 23, 28, 33, 38, 40, 42.

Concluyo, así pues, mostrando la estructura de este texto a través de la siguiente tabla dividida en diferentes secciones para explicar la estructura, el número de los capítulos y los temas que se desarrollan:

[14] Pam Morris, Literature and Feminism (Oxford: Blackwell, 1993) 64.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ESTRUCTURA	CAPÍTULOS	TEMAS
Las sibilas y Gaffer son introducidos y dialogan sobre el arca y diferentes temas	6, 8, 10, 23, 28, 33, 38, 40, 42	Utilizando la narración en 3ª persona y la conversación directa por parte de los personajes que hablan sobre el feminismo, la escritura en relación a autores masculinos y femeninos, el matrimonio, la historia.
Bibliotecaria o Señora Noé es la narradora en primera persona con el empleo del pronombre "I"	1-5, 7-9, 12-14, 16-18, 21, 22, 26-28, 31, 32, 36, 37, 41, 43, 44	Creatividad, el mundo inconsciente, la oscuridad, un arca de mujeres, la bibliotecaria que igualmente participa a través de conversaciones directas por parte de los personajes.
Las cinco sibilas y Gaffer son introducidos por la bibliotecaria de forma individual	11, 15, 20, 25, 30, 35	Se relata el mundo que rodea a los protagonistas y se busca un espacio propio para encontrar la creatividad
Las cinco historias creadas por las cinco sibilas	19, 24, 29, 34, 39	Relación entre hermanas, la muerte, el mundo religioso, la celebración del cuerpo y el sexo, la comida, la mujer prostituta

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4.3. Concepto de "arca". Su función

El siguiente aspecto que ocupa la presentación de este trabajo tiene que ver con el concepto del arca y su función en The Book of Mrs Noah. Si se retoma la historia que se conoce del Arca de Noé se puede valorar como el arca, en esta narración, hace referencia a un medio de transporte y, sobre todo, a un medio de supervivencia en el que el personaje principal es el ser masculino Noé, que participa omnisciente y activamente en la narración. Sin embargo, en The Book of Mrs Noah, no sólo se reescribe la historia del arca de Noé, en la que la señora Noé tendrá igualmente su papel principal, sino que ese arca va a servir como lugar de inspiración para las protagonistas.

La versión de El Arca de Noé creada por la iglesia católica hace alusión a una nueva creación, a un nuevo mundo que sobrevive gracias al arca -como elemento principal- y a su guía, el señor Noé, como personaje central. Sin embargo, la novela de Michèle Roberts va a hacer referencia a esa historia cristiana pero desde otro punto de vista, desde el punto de vista de la señora Noé, que se convierte en la creadora de este libro. La señora Noé toma un papel activo en su historia y el arca se convierte en elemento de creación literaria -en el sentido de que se originan historias narradas por las sibilas- y en elemento de inspiración, ya que es el lugar que han elegido las sibilas, la señora Noé y Gaffer -el creador de la Biblia- para reunirse, dialogar y encontrar la inspiración que los conduzca a nuevos textos literarios. Son las conversaciones mantenidas por el grupo que forma el arca las que dan lugar a la iluminación para escribir. Los miembros del arca se reúnen y debaten temas de actualidad relacionados con la mujer en la sociedad, en la historia y su papel conectado con la escritura.

El arca, además de lugar de asamblea, puede a su vez relacionarse con la idea de archivos. Los archivos son aquellos textos considerados verdaderos en su contenido ya que documentan diferentes aspectos relacionados con la sociedad, la familia o, en otras palabras, con valores de la historia. En este sentido, el arca de la señora Noé puede vincularse al libro

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que titula la novela. Los archivos pueden ser considerados documentos históricos que relatan acontecimientos pasados. Michèle Roberts ha comentado en una entrevista como su arca es igualmente un archivo en el que su escritura está basada en el inconsciente: "So my Ark, which is an archive, full of babbling voices and books, I was unconsciously ...".[1] Este arca es similar a una biblioteca colmada de archivos y libros donde la protagonista es la bibliotecaria. Aquí todo es posible. La señora Noé llega incluso a colocar en la misma estantería libros de sexo con libros de procreación, haciendo crítica con ello al valor que la religión le ha dado al sexo: "Books of sex next to book of procreation" (183).

Al ser el arca un lugar de invención, es necesario hacer referencia a la conexión entre hija y madre y el útero en las novelas de Roberts.[2] La madre es el ser humano capaz de crear a partir de su útero. El ser engendrado por la madre es la hija que, de la misma manera, se transforma en madre y a su vez en ser creativo, sucediendo de generación en generación. Este génesis de seres humanos tiene igualmente conexión con el texto. La madre es, en esta metáfora, la que nos va a permitir alumbrar algo a través de la inspiración que se encuentra en el arca. Por ello, madre e inspiración son elementos primordiales para la producción humana o literaria. Asimismo, el arca se asimila con el útero, ya que ambos elementos van a hacer posible la creatividad. De igual manera, la hija se asimila en esta metáfora con el libro siendo el elemento creado a partir de la imaginación.

La señora Noé dice en uno de los pasajes como ha estado buscando todos estos años para encontrar una posible solución a la situación de la mujer. A continuación se muestra como el arca se compara con el cuerpo de la madre que alimenta a la hija y permite seguridad: "This is the house of language. The house of words. Here, inside the Ark, the

[1] Fernando Galván, "Writing as a Woman: A Conversation with Michèle Roberts" EJES: European Journal of English Studies (Vol. 2, no. 3, 1998) 367.

[2] Esta idea de hablar de la mujer y relacionarla con su útero ha sido igualmente mencionada por Simone de Beauvoir quien, en su pregunta sobre qué es una mujer, responde considerando al útero como elemento de la misma, entre otros: "But first we must ask: what is a woman? 'Tota mulier in utero', says one, 'Woman is a womb' But in speaking of certain women, connoisseurs declare that they are not women, although they are equipped with a uterus like the rest" (41).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

body of the mother, I find words" (273). Se comenta además -unas líneas posteriores- como la señora Noé ha querido relacionar directamente ambas palabras. Según el texto, escritora y madre son dos términos que están estrechamente relacionados, ya que ambos se consideran seres creativos: "Writer. Mother. Two words I have linked through this voyage on the Ark, this arc of stories, a distance of so many nights such longing" (275). Esta idea del arca, que conecta al ser creador con el ser creado, se puede claramente observar al comienzo de la obra, cuando la señora Noé acude a su abuela antes de iniciar la narración. La abuela es la que va a dar un gran apoyo a la señora Noé. Es su antecesora la que introduce a la señora Noé en el mundo de la escritura ya que le menciona la idea de convertirse en "storyteller", la idea de crear su propia vida a través de su arca, la que va a transportarla a diferentes lugares, situaciones y momentos:

> -Get on with you, you storyteller. Become a journey-woman. Build your Ark. Sail off in it. Get going.
>
> Then she smiles.
>
> -When I'm on my own, she says: I make whatever I like. She shakes her biro as I kiss her soft cheek.
>
> -Hop it. Be off with. You've got to invent your own life. It's up to you (14).

Una vez que la señora Noé ha mantenido ese breve pero esencial contacto con su antecesora, la protagonista decide fundar el arca, nombrar a sus miembros y establecer un claro objetivo basado en la creatividad de textos escritos por mujeres: "The Ark of Women has been founded by an international committee of sibyls in order to guard and encourage women's creativity" (20). Para la señora Noé este arca va a significar, además, la identificación de su persona, de su propio ser, que aunque no tiene nombre propio -es

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

conocida como la mujer de Noé- la convierte en un ser de unidad formado por la virgen y la prostituta, al igual que la madre y la viajera errante: "The Ark has made me want. The Ark has allowed me, in my turn, to become virgin-whore who is both the mother and the wanderer; word that's been missing for so long; word that reliably keeps going away (274).

El arca es claramente un lugar para mujeres que además son sibilas. La función establecida aquí está entrelazada con la creación, como ya se ha comentado. Sus miembros se ayudan entre sí para alcanzar la creatividad. Por otro lado, se invita a las mujeres a que participen en este arca que las transforma en seres vivos y activos. Con la imaginación, libre de restricciones, las mujeres pueden volver a jugar, como se menciona en la siguiente cita, o incluso destruir y así volver a construir. Esta idea de rehacer algo está relacionada con las ideas de "historia" e "interpretación" que se han defendido a lo largo de este trabajo. Reiteradamente se hace referencia a la importancia de revisar lo que se ha dicho y escrito y volver a escribirlo desde el punto de vista de la mujer: "Women come here to free their imaginations, to learn to play again, to destroy" (21).

De igual forma, la señora Noé expresa abiertamente lo que pretende conseguir con la fundación del arca y con la inclusión de sus miembros. En el capítulo 7 de la novela, la protagonista escribe la invitación a las sibilas. El propósito de la señora Noé es descubrir el pasado y averiguar como otras mujeres han sobrevivido a las situaciones impuestas por la sociedad para, así, intentar resolver este problema. Para ello la señora Noé no está sola, sino acompañada de sibilas que se sientan libres para crear textos escritos y que cuenten historias que necesitan ser oídas. Las conversaciones hacen obviamente posible la inspiración y la creación:

> Dear Sibyl: this is an invitation to join me, Mrs Noah, on board the Ark. The purpose of my voyage, though not necessarily yours, is to solve a problem: to discover how

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> other women survive ... in order to arrive at a solution. I need companions. I'll leave you free all day to get on with your writings; I simply suggest that in the evenings we could get together and tell each other stories. I need to hear your stories. Will you come with me? (32).

En este aspecto relacionado con la simbología del arca se ha visto como la señora Noé, junto a las cinco sibilas, protagonizan una historia que a su vez forma parte de la invención de la narradora visitante de Venecia. Además, las historias que relatan las sibilas van a hacer mención a otras situaciones en las que se hace referencia a nuevas mujeres que sobreviven a sus situaciones. Cada narración florece fácilmente en este barco. Pero es además significativo como se incluye en el lugar al personaje creador de la Biblia y creador del mito, quien finalmente confiesa que su texto no fue realmente compuesto sólo por él, sino que un grupo de personas sin nombre tomaron parte en esta historia: "- It's time I told you all, he confesses: the truth about my book. I didn't write it all by myself. A group of us did. A team" (273). Finalmente considero necesario concluir este apartado con una cita que alude al arca y, a su vez, a la palabra y a una virgen que se define en su totalidad, con valores de ambos lados de la oposición. La virgen se iguala a la figura femenina, estando ambas en un mismo nivel. Este personaje la creadora de la palabra y el objeto en sí mismo. Es la autora que primero lee y luego medita el Viejo Testamento, para después escribir un texto nuevo en el que se exprese su persona. Este arca es por ello símbolo religioso y, a la vez, símbolo de la mujer que enuncia libremente a través del discurso escrito su punto de vista en relación a aspectos de temática religiosa, como es el caso del Viejo Testamento, texto que representa la historia de la iglesia católica y que esta protagonista -virgen, prostituta, cazadora y diosa- lee para después volver a crear un texto que la mencione y la exprese:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Who is she, this virgin? ...

She is the proud hunter-goddess who walks the mountains with her companions. She has many lovers but belongs to no man. She scorns marriage, preferring freedom ... she is the virgin; which means the whore. She is the Ark, the maker of the Word. *She is the author*. Meditating the Old Testament, then discarding it, she will write a new text, with herself as the subject that speaks (215).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4.4. Escritura, muerte e inconsciente. Teoría de Carl Gustav Jung en la narrativa de Michèle Roberts.

Los aspectos relacionados con la escritura en The Book of Mrs Noah serán tratados en este capítulo teniendo en cuenta la muerte y el inconsciente como elementos que se repiten en toda su obra y que nuevamente se reflejan en la mencionada novela. ¿Cómo puede la escritura tener relación con la muerte y el inconsciente? Las ideas del psicólogo Carl Gustav Jung, expresadas en su libro El Secreto de la Flor de Oro, tendrán que ser consideradas en este punto como herramienta fundamental que utiliza la escritora para crear esta novela, en la que se aporta un nuevo significado que permite el cambio y la variación. Para este psicólogo tanto el hombre como la mujer desarrollan características femeninas y masculinas respectivamente en el inconsciente y sólo el reconocimiento de esas particularidades formarán por completo al ser humano. El inconsciente a través de la oscuridad y del sueño hará posible esta creación. S. A. Rowland dice al respecto como Michèle Roberts recupera textos religiosos y patriarcales a través del inconsciente que crea una nueva interpretación: "Influenced by both Freudian and Jungian theory, her novels seek out the unconscious as a creative force and explore ways of recuperating religious experience from patriarchal structures as Roberts reinterprets her Catholic heritage".[1]

La muerte enlazada al nacimiento y a la eternidad es uno de los aspectos que se reflejan en esta obra literaria. Siempre ha sido a través de las palabras como un texto se ha conectado con la eternidad. Por ello, es tras la muerte del autor como esa novela que ha nacido de la escritura se convierte en indestructible. La "Forsaken Sibyl", por ejemplo, muestra como quiere ser eterna a través de las palabras que ella misma ha escrito y que, a su vez, forman parte de su ser permaneciendo en la historia tras su fallecimiento. Ella pretende contar su

[1] Véase el capítulo editado por Malcolm Bradbury y escrito por S. A. Rowland, dedicado a diferentes novelas de la escritora Michèle Roberts, Contemporary Novelists Sixth Edition (London: St James Press, 1995) 852.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

propia historia en la que la mujer es un ente vivo incluso antes de estar físicamente muerta. Esta metáfora alude al ser femenino en la historia de la humanidad, ya que no ha tenido capacidad de opinión o poder alguno que le capacite para tomar acción en la vida. Se quiere que la mujer esté viva y sea activa según las condiciones y situaciones impuestas por la sociedad. A esta sibila la escritura la hace permanecer feliz, como ella quiere sentirse, y persistir. Este personaje menciona como no le gusta escribir un final ya que la historia de la mujer es algo continuo que no puede ser inmovilizado y de lo que quiere sentirse totalmente autora, sujeto de acción y creación:

> I want to be the author of my own story, says the Forsaken Sibyl: and of my own life. I can't bear the thought of a life which finishes well before death, such as I perceive the life story of so many women to be ... I want the power to make things go on happening. Becoming a writer protects me from happy ever after, from death before death is due ... I can't bear endings. I'll stick to the present tense. I want to be the author of my future: closed book I'll open and read, text I shall write myself (217-218).

Esta idea de la muerte y el nacimiento en la escritura puede igualmente corresponderse con la relación existente entre madre e hija. Ambos personajes han estado unidos por lazos creativos, ya que es la primera la que genera a la segunda en su matriz. De esta manera, la hija se transformará en madre, si es oportuno, y así será elemento de creación al concebir un nuevo ser que seguirá siendo productivo. Esta imagen puede, por otro lado, tener otra interpretación fundada en la escritura. Podría verse a la madre como la autora o escritora que engendra una novela o cuento o texto escrito que podría igualmente corresponderse con la hija. La madre y la escritora han creado algo nuevo "por sí mismas", dando lugar a la hija y a la narración. En The Book of Mrs Noah hay un extracto dedicado a la relación entre ambas,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

conectadas entre sí. Además vinculan el pasado con el presente e incluso con el futuro. La madre es el símbolo de la historia que puede volver a ser interpretada e incluso alterada por la hija, quien parece reflejar el nuevo punto de vista, la posibilidad de cambio en la mujer :

> Elizabeth, my first-born. It's cruel of me to make you bear all this. I should let you forget me, or invent me, in peace. For you I am a blank: absent. Dead. I want to fill in that space of your ignorance, to write my name there and offer you my history, which is yours too. I want you to inherit me. A daughter needs a mother. A daughter should know who her mother is. In order to accept her or reject her (170-171).

De manera similar, el nacimiento de algo nuevo a partir de la muerte puede también enlazarse con la tierra misma, ya que es ahí donde tiene lugar el final de un ser cuando llega su muerte y es a partir de ella, como primer elemento de creación, cuando un ser vuelve a surgir. La señora Noé expresa sus sentimientos de eternidad a partir de la tierra con su nuera, y relaciona el jugar con el barro y crear una figura con la escritura. Para este personaje, el construir con esta masa de tierra mojada se asimila con el construir a partir de las palabras. Éstas la harán eterna y deberán ser practicadas por sus sucesores para que el mundo continúe en su proceso de cambio:

> And I give a name to what I've done: I call it *writing*.
> See, I show her: this mud brick is a *word*, and it means *my-love-for-you*. And it will replace me when I'm no longer with you. It will survive our separation. It will survive my death. This is my gift to you, daughter, and to your children and to their children (87).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Es en este capítulo donde la señora Noé siente llegar la muerte, pero ella volverá a nacer en diferentes historias y buscará unos nuevos lectores que se identifiquen con su vida. La escritura es nuevamente lo que hace posible el final y el nuevo comienzo de los personajes y de los acontecimientos, lo que los convierte en eternos a través de las palabras, tal y como muestra la protagonista a continuación: "Welcome death. In you I drown. Until I'm reincarnated, born again into the next story ... waiting my chance to haunt a new generation of readers. I'm what's missing. I'm the wanderer" (89).

La importancia de las palabras, de escribirse una misma en el texto y crear nuevos puntos de vista que valoren la historia de la mujer y el hombre en su convivencia social, se refleja en la novela. El lenguaje ha sido enormemente influyente en la historia que ha separado a los que en un principio eran un todo, un "uno". La "Correct Sibyl" es el personaje que hace referencia a los términos "he" o "she" en relación a un dios. Esta sibila comenta que él, el dios que hemos conocido, es únicamente una palabra pero, no obstante, la gran causante de la diferencia entre el hombre y la mujer. Si sólo existe un dios masculino, ya se comienza una jerarquía de sexos al hablar de un "he" y no de un "he" y una "she". Esta protagonista pone en duda su fe en un dios, ya que es sólo una palabra que define todo lo que él no es: "-I believe in God, the Father Almighty, creator of heaven and earth, says the Correct Sibyl: do I? *He* is just a word. The Word that structures difference, that structures language for everyone. *He* defines all that is not-him" (190).

La "Correct Sibyl", al hablar del juego que puede hacer el lenguaje, sigue su discurso e incluye la autoridad creíble o inverosímil del sujeto "yo". Se comenta si un escritor a la hora de poner la primera persona tiene que referirse a sí mismo o a alguien más, con lo que se mencionan las posibilidades que aporta un texto escrito. Por ello esta sibila, que ha inventado a su dios, puede igualmente hacerlo desaparecer y crear una diosa, una inventora del mundo. Se cuestiona si hay alguna diferencia entre los dos. No es de gran importancia pensar en un

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ser masculino o uno femenino, sino que la unión de ambos es lo que los ha separado: "Can I really write *I* and mean something else? I invent *him*, I write him in. So I can also forget him, erase him, cross him out. He's just a word. Is *she* enough by herself? The goddess worshippers say *She* made the world. Is that any better than saying *He* did? The myth starts when *he* meets *she*?" (191).

Comenta esta sibila, por otro lado, como las palabras "hombre" y "mujer" -sobre todo en inglés- están tan separadas en el diccionario. Nuevamente se alude al lenguaje como elemento que ha alejado a los seres humanos según sus géneros y sus sexos, como muestra un libro de uso cotidiano que aporta definiciones para ambos seres: "*Man* and *woman* so distant from each other in the dictionary, such a lumber of meanings in between" (191). Sin referirnos al hombre o a la mujer, lo que se pretende reflejar es como el lenguaje escrito te da poder de creación e interpretación.

La escritura ha estado dominada por el género masculino en la historia de la humanidad, lo que ha sido un nuevo elemento de control y poder para el hombre. Sin embargo, lo que se pretende en este texto es reescribir esa historia con nuevos valores. Las palabras pueden volver a ser leídas con desconocidos significados que las liberen de los límites. Esa nueva interpretación que da poder al escritor, o escritora en este caso, hace posible que la mujer -como igualmente defiende Hélène Cixous- escriba sólo para ella. Puede así elegir sus propias palabras y escribir para satisfacerse a sí misma y no a una sociedad o a un lector que espera un texto determinado. Todos estos puntos los muestra la narradora de Venecia en la novela, en la siguiente cita donde se atribuye al escritor o escritora la característica de poder que contribuye a la satisfacción por parte de la persona creadora: "Words can be given away, lost, put out with the rubbish. Words can rot and need replacing. Loved words, favourite words. One of the pleasures of being a writer is that you can take power, please yourself and nobody else, choose your own words. So, come on, girl, get on with it: start enjoying" (181).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Anteriormente se ha comentado como Michèle Roberts utiliza en sus textos una escritura que pretende escribir sobre, por y para las experiencias de la mujer en distintos contextos y relatos. Lo que se quiere cuestionar a continuación tiene que ver con la forma en que la escritora produce sus textos y cómo logra reflejar esa escritura tan innovadora, expresiva y crítica al mismo tiempo. Roberts utiliza la definición del inconsciente en la que Jung aporta a este estado un valor creativo e individual.

Daryl Sharp comenta en su artículo "The Jung Lexicon, a Premier of Terms and Concepts" dedicado a la lexicología de Jung como este autor asignó al inconsciente una función creativa que Roberts va a utilizar en su escritura: "Jung attributted to the unconscious a creative function".[2] El inconsciente es igualmente definido por Jung como el estado en el que todos los sentimientos y recuerdos no percibidos por la conciencia se expresan libremente sin darte cuenta de ello. Esa libertad hace que la escritora escriba sin límites de restricción. Todo es posible cuando se escribe a partir del inconsciente:

> So defined, the unconscious depicts an extremely fluid state of affairs: everything of which I know, but of which I am not at the moment thinking; everything of which I was once conscious but have now forgotten; everything perceived by my senses, but not noted by my conscious mind; everything which, involuntarily and without paying attention to it, I feel, think, remember, want, and do; all the future things that are taking shape in me and will sometime come to consciousness: all this is the content of the unconscious.[3]

Es en el capítulo 40 de The Book of Mrs Noah donde se observa claramente esa alusión al inconsciente en el que todos los personajes se reúnen en busca de la oscuridad. Comienza el capítulo con la señora Noé preguntando a donde se dirige el grupo que forma el arca. La

[2] http://www.cgjungpage.org/jplexiconq2z.html, 2.
[3] http://www.cgjungpage.org/jplexiconq2z.html, 1.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"Deftly Sibyl" le responde haciendo mención al lugar oscuro y sin ventanas, que aterra a la primera en un principio, pero al que acude finalmente: "Down to the hold. Down to that dark windowless place" (267). Es este sitio sin luz lo que puede considerarse el inconsciente de la narradora, donde encuentra todo tipo de personalidades que van a hacer de nuevo referencia a la historia de la mujer. Este lugar lóbrego permite todas las posibilidades. Es en esa zona de oscuridad donde la señora Noé encuentra primero a su abuela -quien puede tener conexión con el pasado de la mujer- y luego a la hija de la que se deshizo: "Here's the child I aborted: a tiny girl" (270).

La abuela vuelve a hacer mención a la historia del ser femenino que tiene que proseguir en la escritura. Ella ya se siente mayor para seguir, pero ha dejado un comienzo para que las jóvenes continúen lo que ella no ha podido acabar. Es demasiado trabajo para una sola fémina, con lo que todas deben unirse y terminar ese proyecto en conjunción y unión: "But there was too much work left over for one person to do. So I sat down here to rest my old bones and left it to the young ones to finish" (269).

Esa historia la componen personajes ficticios como Blancanieves, por ejemplo, y personalidades de la historia como puede ser el caso de Charlotte Brontë, Emily Dickinson, Virginia Woolf o incluso Simone de Beauvoir, por mencionar algunas. Todas estas mujeres están conectadas con la escritura, bien de forma activa y directa como en el caso de Woolf, o bien de forma pasiva, como en el caso de Blancanieves, que actúa condicionada por la sociedad patriarcal. Pero además de heroínas reconocidas en la historia literaria femenina, se menciona la igual inclusión de sibilas de diferentes países del mundo, lo que hace de este lugar un espacio de identificación mundial con la mujer y la celebración de escribirse en el texto.

Este espacio colmado de oscuridad y libertad está lleno de palabras con las que ella pueda identificarse. Es aquí donde la narradora encuentra los vocablos que hacen posible la historia.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Este arca es el cuerpo de la madre, el ser al que la fémina puede referirse antes de comenzar a escribir, al antepasado que está ahí para nutrirla y hacerla partícipe de inspiración. Ese inconsciente la hace volver al pasado y tener esa necesaria oscuridad para comenzar su obra: "I have darkness, I grope in darkness" (273). Al estar en este espacio oscuro la señora Noé se siente protegida porque no está sola y puede comenzar a crear a través de las poderosas palabras que la madre –siendo ésta la representación de la mujer en su totalidad- le proporciona: "Creation starts here, in the Ark ... My mother nourishes me with words, words of such power and richness that I grow, dance, leap" (274). Esta forma de creación a través del inconsciente se muestra por medio del *anima* que es descrita por Jung como el canal entre lo consciente y lo inconsciente, como así lo refleja la señora Noé con su madre y su abuela en la oscuridad: "También he definido en general al anima como una personificación de lo inconsciente, y en consecuencia la he concebido como un puente a lo inconsciente, como la función de relación con lo inconsciente".[4]

De igual manera, la definición del ser como un todo libre de oposiciones puede referirse a Jung y su concepto de "wholeness" en el que Daryl Sharp, nuevamente, comenta que se aprecia un estado de unidad y armonía entre la conciencia y la inconsciencia: "A state in which consciousness and the unconscious work together in harmony".[5]

De esta manera, los personajes que aparecen en The Book of Mrs Noah, comenzando con la señora Noé, están en un estado inconsciente, en la oscuridad, en la sombra –según la terminología de Jung- donde comienzan a ver la luz. La principal creadora de esta historia es una mujer que disfruta de su estancia en Venecia con su pareja y comienza a imaginarse que es la señora Noé y crea toda la historia: "My story begins in Venice. Noah and I travel there on the little local train from Verona" (9).

Para la protagonista –tal y como menciona en la última página de la obra- una mujer

[4] Carl Gustav Jung y Richard Wilhelm, El Secreto de la Flor de Oro (Barcelona: Piados, 1996) 53.
[5] http://www.cgjungpage.org/jplexiconq2z.html, 3.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

puede sobrevivir cuando comienza a escribir y hace uso de su diario, de sus eventos cotidianos y los transforma en historias que la conforman y la definen. A través de la palabra, ella consigue revelar lo que piensa y, así, sentirse escuchada: "How does a woman survive? I pick up my pen and open my diary. I like the feel of this paper, the black wetness of this ink. I like writings that can be torn out" (288).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4.4.1. Representación del *animus* y el *anima* en la obra

> it happened particularly with The Wild Girl, my book about Mary Magdalene, and to some extent with The Visitation- for those two books, Jung was very important, or, not so much Jung, but feminist readings of Jung. I read some very good feminist critiques and developments of Jungian thought that I found very exciting, and I think now they don't speak to me in the same way, but for that moment they were very important.[1]

En este apartado va a analizarse la representación de los términos *animus* y *anima*, desarrollados por Jung, que se plasman en las protagonistas de la novela The Book of Mrs Noah así como en The Visitation o The Wild Girl, tal y como Michèle Roberts comenta en la cita introductora. Aunque la escritora no incluye The Book of Mrs Noah como novela que participe de la lectura de las teorías del psicólogo, quisiera, sin embargo, incluirla y utilizarla como ejemplo en este capítulo para mostrar así como los conceptos del *animus* y el *anima* también se desarrollan en esta obra. ¿Se defiende en la obra la terminología empleada por el psicólogo o se pretende hacer crítica de ella?

Primeramente debo aclarar el significado de estas dos palabras procedentes del Latín. Por un lado, como apunta Jung en las siguientes líneas, el *animus* es el lado masculino que se desarrolla en la mujer. Según este concepto la mujer, influida por figuras paternas, desarrolla en su inconsciente características aplicadas al hombre y que se explican a través del *animus*. La feminidad de la mujer y la aceptación del *animus* formarán su persona en su conjunto. Por otro lado, el *anima* tiene lugar únicamente en el inconsciente del hombre que nace y

[1] Véase la entrevista concedida a Patricia Bastida Rodríguez, en la que Michèle Roberts describe su vocación como escritora como si se tratase de un pájaro que va cogiendo diferentes piezas para construir su nido. Por ello, las novelas The Visitation y The Wild Girl, muestran las lecturas feministas en relación a las teorías de Jung, que tomó en cuenta Roberts para la creación de estas obras: "I feel like that bird, the magpie, who flies around collecting things to make a nest" (94).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

desarrolla caracteres masculinos acorde con su género y sexo, pero no amplía las cualidades femeninas que permanecen en su inconsciente. Por ello, el *anima*, en el hombre explica ese lado femenino en el ser masculino:

> Every man carries within him the internal image of woman, ... but a definite feminine image. This image is fundamentally unconscious ... The same is true of the woman: she too has her inborn image of man. Actually, we know from experience that it will be more accurate to describe it as an image of *men,* whereas in the case of the man it is rather the image of *woman* ... Woman has no anima, no soul, but she has an *animus.* The anima has an erotic, emotional character, the animus a rationalizing one.[2]

Según Jung, tanto el hombre como la mujer deben aceptar ambos lados para desarrollarse plenamente. Basándome en estos dos conceptos psicológicos, analizaré la obra de Michèle Roberts, ajustándome principalmente a las protagonistas y valorando el desarrollo del *animus* en las mismas, y el *anima* en el único personaje masculino, Gaffer.

El primer personaje que quisiera diseccionar es la bibliotecaria o la narradora, que comienza su texto en su estancia en Venecia y que se refiere a su pareja como "Noah", haciendo creer al lector que ella es la señora Noé. Esta mujer inicia su historia en esta ciudad italiana y explica al lector su relación con un hombre del que no se dice si es su marido o pareja. Esta referencia a un ser masculino que la acompaña únicamente al comienzo y la final de la novela podría referirse al mundo inconsciente en el que la protagonista desarrolla el *animus*. El primer capítulo mezcla la realidad con la fantasía y el sueño. La señora Noé ha estado peleando con su marido y éste ha muerto. Habían coincidido en emprender el viaje juntos pero ahora Noé no está preparado ya que es muy temprano para sentirse seguro. Por

[2] Carl Gustav Jung, The Development of Personality (London: Routledge, 1954) 198.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ello, la protagonista decide terminar con él para así iniciar su viaje tan deseado: "I argue that it is time to board the Ark, to make the voyage ... Now he says he has changed his mind. It is too soon. He's not ready. He's not sure he'll ever want to come with me"(7). Finalmente la protagonista despierta y su marido está tumbado junto a ella: "Noah lies asleep beside me, ... I should ask for forgiveness. But I can't. Not yet" (8). Si se analiza igualmente el último capítulo de la obra, el personaje femenino está en cama y puede hacer entender al lector que todo ha sido un sueño en su mundo inconsciente, y que su imaginación ha creado toda la obra, al igual que al ser masculino que se ha ido a dar una conferencia. La frase hipotética, que utilizo a continuación, refuerza esta idea de que la bibliotecaria domina toda la obra afirmando que si se hubiese tratado de un romance ella elegiría un final feliz, en el que el matrimonio no sería la cualidad triunfante sino la creación a partir de la escritura:

> I spend the morning in bed, dozing at first, then waking again and staring at the wall.
>
> If this were a romance I could give myself a happy ending. Marriage means compromise, my mother said to me once ...
>
> How does a woman survive?
>
> I pick up my pen and open my diary.
>
> ... Writing in this diary won't be like that. My creation will be as daily as dusting, or dreaming (288).

Cuando la señora Noé reúne a las sibilas en la capilla para comenzar el viaje hacia la escritura se establece una discusión sobre la inclusión o no de una figura masculina, y es la "Deftly Sibyl" la que apunta que no pueden crear un gueto formado únicamente por mujeres. Si quieren ser consideradas con seriedad a la hora de escribir, al menos una figura masculina debe formar parte del grupo para así compartir opiniones. Esta actitud de la "Deftly Sibyl" se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

relaciona con el *animus* que comentaba previamente, ya que en su conciencia está la figura del hombre como parte de la sociedad: "We are just creating a getto if we don't join in with men. If women want to be taken seriously as writers it's the quality of their writing that decides it, not their sex" (47).

El acto de la inclusión de Gaffer como representación masculina va a ser compartido por cada una de las escritoras protagonistas, con lo que el desarrollo del *animus* en las protagonistas es correspondido y similar. Gaffer representaría, por lo tanto, ese lado masculino en cada una de las escritoras que protagonizan la obra. Por otro lado, el *anima* para el ser escritor masculino será variado teniendo en cuenta la representación de las cinco sibilas y la bibliotecaria señora Noé. Esta unanimidad del *animus* en las creadoras de historias es significativo si se tiene en cuenta como el hombre ha sido el ser que mayormente ha escrito los textos y, en este sentido, su forma de escritura es usual y poco variada. Por otro lado, que Gaffer tenga diferentes representaciones femeninas en su *anima* hace pensar al lector en las posibilidades de escritura escrita por mujeres que aún están por conocerse y ser valoradas por el autor masculino. Asimismo, el aceptar el *animus* posibilita a la mujer de capacidades creadoras y espirituales que la completan como ser femenino, como bien apunta Manisha Roy: "Una mujer necesita la colaboración de su animus en sus diversos aspectos para que le ayude a transformar su feminidad instintiva en metas más creativas y espirituales. En este proceso, el *animus* se desarrolla y *sirve* al ego en lugar de *controlarlo*".[3] Esta actitud tomada primeramente por la "Deftly Sibyl" y seguidamente por el resto de las sibilas va a ser significativa en toda la obra ya que con la aceptación del *animus*, las protagonistas escritoras se han reunido para crear textos a partir de la escritura.

Otro aspecto que caracteriza el *animus* en Michèle Roberts es la relación existente entre el padre y la hija. Siguiendo las generaciones en el devenir del mundo, es el padre de la

[3] Manisha Roy, "El Desarrollo del Ánimus como Paso hacia la Nueva Conciencia Femenina" Ser Mujer Connie Zweig, ed. (Barcelona: Kairós, 1999) 168.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

familia el que junto a la madre -igualmente condicionada por el sistema- suele llevar el control de su casa y su familia. El padre es, asimismo, la figura aceptada y valorada por la sociedad. Es esta representación la que protege a su familia y trabaja para ella. Es la figura paterna el personaje que enseña y castiga a sus hijas. Diferentes son sus funciones y representaciones según la sociedad y la época vivida, como bien explica Manisha Roy: "El animus ... hace referencia a los aspectos masculinos inconscientes que han sido excluidos y reprimidos en la vida consciente de una mujer. Estos aspectos masculinos están definidos por la cultura y la sociedad de un tiempo concreto".[4]

Si se tienen en cuenta las figuras que protagonizan las novelas de Michèle Roberts, se puede apreciar como han estado condicionadas por una sociedad patriarcal en la que el padre de familia ha tenido un gran efecto en las protagonistas. Teniendo en cuenta que el *animus* ha sido considerado el lado masculino del alma en la mujer, los personajes femeninos en las novelas de Michèle Roberts se identifican con el padre para buscar así su lado masculino y unificar su ser. Por otro lado, esta relación con el padre es en la mayoría de los casos positiva con lo que podría verse como las hijas quieren ser aceptadas por la sociedad patriarcal. Éste y la hija –tras la muerte de la madre- en The Book of Mrs Noah, tienen una relación de enseñanza-aprendizaje que enorgullece a ambos. En esta obra, por ejemplo, surge una historia de una monja que narra como su padre fue el que la enseñó a leer latín y francés. Esta hija se valora como la favorita tras la muerte de su madre, ya que como se apunta en la cita, es la mayor y la que considerable parecido adulto tiene con su fallecida progenitora: "My father has been teaching me to read, and in the evening he sends for the usual. I am his favourite child, being the elder and more closely resembling my dead mother than my sister does ... He calls me his little scholar. Already I know Latin, and some French" (109).

Como apunta Manisha Roy, "El desarrollo del aspecto personal del animus de una

[4] Manisha Roy, "El Desarrollo del Ánimus como Paso hacia la Nueva Conciencia Femenina" Ser Mujer Connie Zweig, ed. (Barcelona: Kairós, 1999) 160.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

mujer depende de muchos factores: su padre y las figuras paternas, sus imágenes culturales de la masculinidad y su constitución psicológica" (161). La protagonista citada anteriormente, consigue el éxito rechazando el matrimonio, convirtiéndose en monja, y a través de la escritura que quiere hacer eterna: "I pray that my words will reach the ones I love even if I have to die" (125).

Surge en otra escena una alusión al alma en la que la fémina está buscando su persona y aclara como podría haber sido o un animal o incluso un hombre refiriéndose con total claridad al significativo *animus*: "My soul is my remembering how at that time what I call I was not I, ... How I leaped and grew from being that towards being female, passing through thousands of years of change, living two times. How I might have become a mackerel or a dandelion or a man (123). Esta mujer es portadora de creación a través de la escritura. Siendo consciente de que "los hombres ... – han tenido un estatus privilegiado en todos los niveles de la participación cultural, desde la educación ... hasta el liderazgo, el poder de decisión, escritura y las publicaciones"[5], esta protagonista a través de la escritura quiere, al igual que el resto de las sibilas y la bibliotecaria "abrir un camino al discurso femenino, que apenas está abierto y necesita protección".[6] Y es que este discurso femenino utiliza la palabra con poder. El lenguaje adquiere valor cuando se nombra y se escribe sobre lo oculto y lo escondido, y así lo muestra la protagonista de esta historia en The Book of Mrs Noah: "Naming is power: the hidden world yields up its secrets when you link the right names in nature together" (109).

Gaffer es el único personaje varón que es aceptado en el arca, y es enormemente significativo que sea éste el creador de la Biblia. Gaffer desarrolla en toda la obra una postura masculina en la que pretende mostrar el poder del hombre, pero al mismo tiempo tiene que respetar las reglas que defiende este arca. Es en el capítulo 19 de la novela donde Gaffer se

[5] Polly Young-Eisendrath, "La Reformación del Feminismo, del Ánimus y de lo Femenino" Ser Mujer Connie Zweig, ed. (Barcelona: Kairós, 1999) 198.
[6] Polly Young-Eisendrath, "La Reformación del Feminismo, del Ánimus y de lo Femenino" Ser Mujer Connie Zweig, ed. (Barcelona: Kairós, 1999) 198.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

acerca a las sibilas analizando el significado del marido en la sociedad y en la mujer. Es a través de esta cita como se aprecia la aceptación del lado femenino en el hombre que rechaza las condiciones que ha vivido la mujer a lo largo de la historia:

> What is a husband? asks the Gaffer: the one with too much power. I don't understand why you women want to get married. What's in it for you? Status? Money? Security? You itch, you get married. You do your mating dance, produce your children. What then? ... Dryness, no passion. I know this. I've pressed my face against the bedroom windows. Better not to marry, and not to burn. Better to be safe. Better not to have that power. Better not to hurt the women. Better not to let your needs out. Better to be like me (104).

Como se ha querido mostrar en este capítulo, los personajes en la novela The Book of Mrs Noah desarrollan sus respectivos lados del *animus* en las mujeres y el *anima* en los hombres, teniendo en cuenta principalmente el valor de la creación a partir de la escritura. Y como bien apunta Young-Eisendrath "Los ideales, informes, sueños, miedos, deseos y el discurso de las mujeres constituyen las bases de clasificación de la psicología femenina que pueden ser contrastadas y comparadas con las imágenes del anima generadas por los hombres".[7]

En toda la obra, las sibilas y la bibliotecaria señora Noé expresan sus sentimientos, deseos y miedos a través del inconsciente que hace posible la creación a partir de la escritura. En esta novela, con el recuerdo y la deconstrucción de textos, como es el caso de la historia del Arca de Noé, se critican "las presunciones –heredadas cultural y psicológicamente- sobre

[7] Polly Young-Eisendrath, "La Reformación del Feminismo, del Ánimus y de lo Femenino" Ser Mujer Connie Zweig, ed. (Barcelona: Kairós, 1999) 205.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la inadecuación del ser femenino y de la trivialidad de las ideas y del trabajo de la mujer.[8] Con el apropiado uso de la palabra y la forma consciente del *animus* en la mujer se pretende ir más allá de los límites que han sido impuestos por la sociedad patriarcal, recibiendo así la fémina un importante apoyo y beneficio del feminismo. Ahora que ha encontrado su espacio y su identidad, la mujer se presenta como inventora a través de la escritura que crea a partir de la inspiración que descubre al encontrarse a sí misma. Esta producción surge gracias a la oscuridad, a ese lado inconsciente que permite a las protagonistas ver la luz hacia sus vidas y sus papeles en la sociedad, reflejándolo así en papel.

[8] Polly Young-Eisendrath, "La Reformación del Feminismo, del Ánimus y de lo Femenino" Ser Mujer Connie Zweig, ed. (Barcelona: Kairós, 1999) 209.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Capitulo 5

The Mistressclass: Escribiendo Historia y Ficción

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

5. The Mistressclass: ESCRIBIENDO HISTORIA Y FICCIÓN

En esta presentación he querido resaltar la importancia de los textos que la autora Michèle Roberts elige para su reescritura en las novelas. Por un lado, he reflejado como muchas de las historias elegidas por la escritora se refieren al mundo religioso, como es el caso de la Virgen María, María Magdalena o la señora Noé. Por otro, Roberts narra en sus novelas acciones que hacen alusión a mujeres de la historia como sucede con Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf y Charlotte Brontë. Thèrese de Liseux y Teresa de Ávila son asimismo personajes verdaderos y, con ello, quiero decir que forman parte de la historia y han estado igualmente conectados con la religión. Del mismo modo, estas historias de mujeres vinculadas con las metanarrativas -religión e historia- se alternan en sus novelas con relatos de mujeres cotidianas que representan a la mayoría desconocida. Se podría confirmar con ello, que a través de la deconstrucción y el postmodernimo, Michèle Roberts pretende una nueva creación de estas narraciones que han dominado la conciencia social.

Como argumenta Patricia Waugh en la siguiente cita, el postmodernismo hace posible que se cuestione y se desmitifique la historia o los textos religiosos, dando como resultado una multiplicidad de ficciones en una misma obra. Son el feminismo y el postmodernismo los que han atacado las ideologías que defienden una identidad singular y autónoma según los valores tradicionales de la historia y la religión:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Like feminism, Postmodernism ... has been engaged in a re-examination of the Enlightenment concepts of subjectivity as autonomous self determination; the human individual as defined without reference to history, traditional values, God, nation. Both have assaulted aesthetic or philosophical notions of identity as pure autonomous essence.[1]

Esos textos múltiples en una misma novela es lo que Roberts representa en su obra y, sobre todo, qué es lo que creemos a la hora de leer. ¿Por qué es la historia la que refleja la verdad, junto a la religión para los que muestran su fe? ¿Puede la ficción ser igualmente cierta al mostrar valores cotidianos y puntos de vista de la mujer en diferentes etapas, situaciones y momentos de la vida? Éstas y otras preguntas relacionadas con la escritura y la novela serán desarrolladas en este último capítulo que se centrará en la obra más reciente de Michèle Roberts: The Mistressclass (2003). ¿Puede entonces esta escritora considerarse novelista? ¿Qué significa en la obra la alternación de dos historias centrales: la ficción de Vinny y su hermana y la forma epistolar que introduce a la escritora del siglo XIX, Charlotte Brontë? ¿Qué similitud y diferencia muestran ambas escritoras en relación a sus novelas?

Asimismo se analizarán los personajes masculinos en conexión a la creación artística y sobre todo la relación que se desarrolla entre Adam y su padre Robert, y la influencia del último en el primero. Por otro lado, las historias entre ambas hermanas se entrelazan y conectan, repitiéndose de nuevo el tema de "sisterhood" en tiempos diferentes de la historia. También me gustaría destacar los elementos que predominan en la trama de la novela y la conexión con la religión y el sexo una vez más. Finalmente, concluiré este apartado haciendo una comparación entre la última novela de la autora hasta el momento -The Mistressclass- y

[1] Patricia Waugh, "Modernism, Postmodernism, Gender: The View from Feminism". Feminisms. Kemp, Sandra & Judith Squires, eds. (Oxford: Oxford University Press, 1992) 208.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

las anteriores. No quisiera comenzar el estudio de esta obra sin dedicar unas páginas a la relación entre Michèle Roberts y Charlotte Brontë, teniendo presente la relevante obra de Lucasta Miller, The Brontë Myth.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

5.1. Escritoras: Charlotte Brontë y Michèle Roberts

"Henceforward Charlotte Brontë's existence becomes divided into two parallel currents –her life as Currer Bell, the author, her life as Charlotte Brontë the woman. There were separate duties belonging to each other – not opposing each other; not impossible, but difficult to be reconciled".[1] He querido comenzar este apartado con algunas palabras que dedicó, Gaskell, la primera biógrafa de Charlotte Brontë, a esta escritora victoriana. Ella considera en la cita como Brontë además de cumplir con las tareas de mujer, es también autora aunque con sello de escritor masculino, hasta que se reconoce su auténtico nombre. Tanto su vida de escritora como su vida de mujer de la época, forman una unión en su persona, y cómo bien expresa Gaskell buscan la reconciliación entre ambas posibilidades, ya que Charlotte se sentía mujer y escritora, a pesar de sus limitaciones.

La vida y obra de Charlotte Brontë han permanecido vivas generación tras generación, y cada año se hacen cursos donde se lee y se conversa sobre las hermanas del siglo XIX. Quisiera referirme en este capítulo a la influencia que esta autora victoriana ha tenido en escritoras contemporáneas y feministas como Michèle Roberts que la hace partícipe directa en su última novela The Mistressclass (2003). Utilizaré para ello la obra The Brontë Myth de Lucasta Miller, así como las cartas escritas por la propia Brontë, y a su vez, la narración de Gaskell, The Life of Charlotte Brontë, primera obra dedicada a la autora en la que Gaskell pudo dialogar de forma directa con los familiares y amigos de Brontë. ¿Qué motiva a novelistas como Roberts, escribir sobre Charlotte Brontë e inspirarse en su vida para crear su personaje? ¿Se puede hablar de mito cuando nos referimos a Charlotte Brontë, como así defiende Lucasta Miller? ¿Qué pretende Roberts en su obra al reescribir sobre dos hermanas

[1] Lucasta Miller, The Brontë Myth (London: Vintage, 2001) 75.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que igualmente son escritoras en el Londres contemporáneo y que nuevamente se refieren a la creatividad artística? Para responder a estas preguntas además de utilizar las obras mencionadas anteriormente, pondré en práctica comentarios que mantuvieron Lucasta Miller y Michèle Roberts durante el encuentro literario celebrado en Bath el pasado 6 de marzo de 2004.

Comenzaré este apartado dirigiéndome a Lucasta Miller y su obra, que considera el evento de las Brontë como un mito. Pero primero debo cuestionar el significado de este vocablo. En el diccionario de inglés Collins "mito" se define como una historia inventada o una persona u objeto imaginario: "invented story. Imaginary person or object" y de manera similar, el thesaurus incluye el vocablo "fiction".[2] En este sentido cuando Lucasta Miller se refiere a la leyenda de las Brontë, alude a la historia contada y a la ficción en la que la imaginación de los que participan en el mito ayudan a crear la vida del personaje de Charlotte Brontë. Como Roberts comentó "Myth means story, story about family. Myth is about the stories we need to read about".[3]

Si se considera la historia de Charlotte como un mito, una ficción, el escritor se puede expresar con libertad para crear e imaginar esa figura femenina. La hermana Brontë comienza su escritura a partir de cartas que dirige a su amiga Ellen Nussey, a sus familiares, a Coleridge, pero especialmente a Monsieur Heger, su amor imposible. Participa Roberts en el mito de Charlotte Brontë al elegir estas últimas cartas de amor que reescribe e inventa en su novela, permitiendo a la protagonista expresar sus miedos y sentimientos hacia su amado. Según comenta Margaret Smith, el momento primordial para comprender a Charlotte Brontë se refleja en las cartas dirigidas a su profesor, que expresan los sentimientos de la autora, a pesar de las restricciones a las que estaba sometida: "A crucial step forward in the understanding of Charlotte Brontë was taken in 1913, when for the first time her feelings to

[2] Marian Makins. Collins Shorter Dictionary and TheSaurus (London: HarperCollins,1995) 491.
[3] Estas líneas fueron expresadas por Michèle Roberts en la conversación mantenida con Lucasta Miller sobre el mito de Charlotte Brontë en el Festival de Literatura de Bath el 6 de marzo de 2004.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Heger were clearly revealed by the publication of her letters to him. M. Heger had shown the letters to Mrs Gaskell in May 1856, but she had concealed their full significance".[4]

Aunque Charlotte envió en vida diferentes cartas a su profesor, las que se escriben en la novela The Mistressclass, son destruidas directamente tras su término ya que son textos imposibles de ser considerados por una joven del siglo XIX: "My letters are imposible letters that are burnt"[5]. Los sentimientos que rodean a la heroína están conectados con su amor encaprichado y enloquecido hacia el señor Heger que a su vez está casado, como así lo está ella con el reverendo Arthur B. Nicholls. Este amor es uno prohibido en el que se aprecia una traición hacia su esposo si se alude a la primera carta que introduce la novela en la que Brontë muestra su deseo y pasión hacia Heger con quien ha soñado tener un hijo: "I fell in love with you and longed to bear your child. A wicked wish. I was punished for it. I was driven away" (8). Del mismo modo, su nueva vida con Arthur la condiciona ya que éste prefiere que no escriba a sus amigos sobre sentimientos íntimos. Sus labores son dedicarse al cuidado de su esposo y padre, pero no se siente satisfecha ya que necesita de su privacidad para mostrarse a sí misma:

> ... the care of my husband and father. These duties ought to be enough to satisfy me, I know. But much as I love my husband and my father they are not the only companions I crave. I miss my friends. I miss talking openly to them in letters. Arthur is afraid, if I write honestly to friends, that I shall betray myself and him (6).

[4] Margaret Smith, The Letters of Charlotte Brontë: Volume One 1829-1847 (Oxford: Oxford University Press, 1995) 63.

[5] Michèle Roberts se refiere en esta cita a las cartas que incluye en la novela The Mistressclass, que son quemadas por la dificultad que conlleva la lectura de esos deseos y sentimientos de Charlotte Brontë. Es ésta una escritura-terapia que libera a la protagonista aunque finalmente la destruya. Es una escritura personal que busca su propio ser. "Festival de Literatura de Bath", marzo 2004.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

De Roberts se ha comentado el papel de su padre, al que siempre admiró, de su madre, con la que se enfrentó en varias ocasiones y de su abuela, que le enseñó como soñar e imaginar. Asimismo se aprecia en Charlotte Brontë una influencia por parte de su hermana Emily, y de las figuras masculinas del padre y del profesor. Estos sujetos son los representantes del poder, del saber y, en el caso de Brontë, Constantin Heger es el que por primera vez critica y corrige sus textos. La alumna siente una gran admiración por su instructor hasta el punto de enamorarse y mostrar ese afecto en las cartas que no siempre escribe de vuelta su maestro: "... the letters show a good deal more than gratitude and admiration ... Charlotte first wrote of her never-ending 'affection' for him, before amending the tell-tale word to 'respect'.[6] Con respeto y sumisión, Charlotte se muestra en las cartas que escribe con impaciencia cuando no recibe noticias de su amor imposible. Se podría considerar de obsesiva y hasta de locura su pasión persistente ya que, aún consciente del rechazo, no duda en su continua dedicación hacia el maestro: "I am well aware that it is not my turn to write to you".[7] Del mismo modo, y teniendo presente la carta escrita en julio de 1844, Charlotte se dirige a su profesor como alumna que admira su condición de maestro de literatura que la ha instruido a escribir manuscritos. Él es el único mentor o figura masculina que ha sido directamente crítica en la corrección de sus textos y ella siente, que a él dedicaría un libro: "I would write a book and I would dedicate it to my literature master –to the only master that I have ever had- to you Monsieur".[8]

---

[6] Margaret Smith, The Letters of Charlotte Brontë: Volume One 1829-1847 (Oxford: Oxford University Press, 1995) 65.

[7] Margaret Smith, The Letters of Charlotte Brontë: Volume One 1829-1847 (Oxford: Oxford University Press, 1995) 357. Se muestra en esta carta enviada el 24 de julio de 1844 y traducida del francés, su reconocimiento de continuar con sus cartas incluso cuando éstas no son correspondidas. Pero su esperanza la mantiene a la espera de sus réplicas que considera reflejan el mayor sentimiento de felicidad en su persona como escribe en la misma carta: "... and though I look on your letters as one of the greatest joys I know, I shall wait patiently to receive them until it pleases and suits you to send them. But all the same I can still write you a little letter from time to time –you have given me permission to do so" (65).

[8] Margaret Smith, The Letters of Charlotte Brontë: Volume One 1829-1847 (Oxford: Oxford University Press, 1995) 357.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Si se analiza la obra de Michèle Roberts, The Mistressclass, se puede apreciar como la autora, tras haber leído las cartas que Brontë escribió a su profesor, utiliza parte de su contenido y hace de Charlotte un personaje que, en la novela de Roberts, reescribe sus cartas reflejando igualmente a las figuras masculinas que la rodean. Un ejemplo se puede apreciar cuando, durante la noche (importante momento de oscuridad que caracteriza a las heroínas de Roberts), decide escribir una carta ahora que su padre está dormido y su marido está trabajando en el estudio componiendo sermones. Esa soledad y tranquilidad hace que desee continuar hablando con su amado, aunque en estos casos, los textos no serán enviados. Es decir, que esta escritura es una de consuelo, descanso y liberación de sentimientos que significativamente ayudará a la autora a crear una novela como Jane Eyre: "Tonight, *cher* Monsieur, I've stayed up late to write to you. Papa is in bed asleep. Arthur is sealed away in his study with a hot toddy, composing this week's sermon ... Having once begun to speak to you, having torn open the silence of years, I find I can't stop. I'd wrapped up my soul in silence" (41).

De manera similar, la primera carta que introduce la novela de Roberts muestra esa obsesión que debilita a Brontë, haciéndola escribir una vez más a su profesor al que igualmente llama maestro: "It's over. It's finished. I told myself to obey you and never to write to you again. Witness my weakness, then, that after this long silence I dare to address you once more. My dear master" (3). Roberts ha por ello, leído e investigado sobre la vida y obra de Charlotte Brontë y ha imaginado otras posibles cartas que la escritora del siglo XIX pudiese haber escrito después de su regreso a Inglaterra, de haberse casado con el reverendo Arthur Nicholls, y tras la muerte de su hermana Emily.

Para concluir, Michèle Roberts ha querido en su última obra dedicar unos episodios a la vida de Charlotte Brontë en la que se reflejan aspectos relacionados con la escritura y, sentimientos de amor hacia sus familiares y hacia su profesor, Monsieur Heger. Asimismo,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

contribuye la autora al mito de las Brontë que defiende Lucasta Miller. Ésta explica en la siguiente cita como la constante repetición de historias sobre las Brontë ha hecho posible que hoy se hable de mito: "In the half-century which followed Gaskell's *Life*, the Brontë story had been retold so many times and in so many forms that through sheer force of repetition it had shifted from the level of history to that of myth".[9]

En este sentido, coincido con Lucasta Miller y como se ha querido reflejar a lo largo de toda esta presentación, la biografía y la historia pueden no tener éxito a la hora de mostrar ciertos hechos, ya que el biógrafo e historiador recibe e interpreta acontecimientos que reflejan después en el texto escrito. Gaskell con la primera biografía de Charlotte Brontë tuvo acceso directo al entorno que rodeaba a la escritora y a fuentes primarias como las cartas de la misma, pero su forma de narrarlo en un texto autobiográfico presenta una relación subjetiva entre el autor y el personaje. Esto es lo que Roberts ha representado una vez más con la lectura de testimonios y textos dedicados a Charlotte Brontë, quien se ha convertido a través de la ficción en el personaje que la ha cautivado para así formar parte de su novela:

> Literary biography will continue to raise questions which need to be answered again and again – about the relationship between fact and truth and between information and interpretation, as well as about the nature of personality and the relationship between writers and their writings. We should not see biography as a failed empirical science striving to produce definitive, objective results but doomed to failure.[10]

[9] Lucasta Miller, The Brontë Myth (London: Vintage, 2001) 140.
[10] Lucasta Miller, The Brontë Myth (London: Vintage, 2001) 169.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

5.2. La novela en Michèle Roberts

Aunque Michèle Roberts se ha expresado en diferentes géneros literarios, el que mayormente emplea es la novela. ¿Qué técnicas y métodos forman su obra en su fusión? Existe una gran variedad de aspectos que se refieren a ella y para analizarla quisiera referirme a los orígenes del género escrito por mujeres. Cada una de las escritoras ha comenzado su carrera sin una historia, sin una herencia a la mujer portadora de creación literaria. Por ello, centrándome en The Mistressclass (2003), como sucedió con Charlotte Brontë y Michèle Roberts, cada mujer escritora se ha encontrado sin una historia, sin un pasado que exprese a la fémina como muestra Elaine Showalter: "each generation of women writers has found itself, in a sense, without a history, forced to rediscover the past anew".[1]

Michèle Roberts ha elegido en The Mistressclass (2003) la historia expresada por Charlotte Brontë a través del "yo" intimista y en forma de cartas de amor dirigidas a su amado Monsier Heger. Esta expresión se alterna con la narración contemporánea en tercera persona de Vinny y su hermana Catherine en Londres. Por ello, dedicaré unas primeras líneas a la novela en la época victoriana ya que ha supuesto una enorme influencia en la crítica literaria feminista y con ello, en Michèle Roberts.

Elaine Showalter explica con claro detalle las tres generaciones que en el siglo XIX hicieron posible el movimiento novelista en la mujer. Esta crítica llamó a la primera etapa "femenina", caracterizada por la imitación a la escritura dominante: la masculina. La segunda fase es la feminista, ya que es la que protesta en contra de los valores defendidos por la clase autoritaria y, el tercer período, llamado fase de la mujer, se consideró un momento de descubrimiento de la identidad:

[1] Elaine Showalter, A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (London, Virago Press, 1977) 11.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> First, ... phase of *imitation* of the prevailing modes of the dominant tradition, and *internalization* of its standars ... Second, there is a phase of *protest* against these standards and values ... Finally there is a phase of *self-discovery*, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search of identity.[2]

En relación a las protagonistas de la novela The Mistressclass, yo apuntaría que las tres etapas suceden. Así los capítulos que relatan los sentimientos de Charlotte Brontë están escritos en primera persona y de manera epistolar, pero finalmente son destruidos. Como también refleja Showalter, la novela epistolar escrita por mujeres tuvo gran influencia en el siglo XVIII y, aunque Charlotte Brontë pertenece al siglo XIX, todavía muestra la fuerza representativa del siglo anterior: "J.M.S. Tompkings finds that most eighteenth-century epistolar novels were written by women".[3] En los capítulos dedicados a Charlotte Brontë se puede apreciar el tono personal y los sentimientos que la escritora siente en relación a su amado y a su condición. Es éste su maestro, según la cita, el que la enseña a hablar y a escribir. En este sentido, y sólo en este ejemplo, podría verse a Charlotte Brontë en la fase de imitación a la escritura dominante, siendo ésta representada por su maestro al que tanto admira y respeta: "But I am bursting with words, Monsieur; I have not changed from the girl I was when first you knew me; you encouraged me to speak, Monsieur, as you encouraged me to write; you listened to what I said and you read what I wrote and you responded to both" (8).

Estas experiencias de Charlotte Brontë se complementan con la novela autobiográfica Jane Eyre (1847), que representó a una heroína que rompió con la sociedad y expresó con libertad sus opiniones para así ser respetada. Ésta podría considerarse, en el caso de Charlote

[2] Elaine Showalter, A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (London, Virago Press, 1977) 13.
[3] Elaine Showalter, A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (London, Virago Press, 1977) 17.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Brontë, como la obra de descubrimiento personal que, a través de la libertad y fuera de limitaciones, busca la identidad de la autora que se expresa libre de condiciones. Estaría hablando de la tercera fase que defiende Elaine Showalter y que Erica Jong califica de respeto a su propio ser: "Jane seems to be possessed of the greatest treasure a woman can have: self-respect. That alone makes her an inspiring heroine".[4]

El personaje de Jane en la obra de Brontë es la heroína que escribe y protagoniza sus historias narrando en primera persona, haciendo el relato más creíble, como igualmente ha mostrado Michèle Roberts en las cartas escritas y firmadas por la escritora del siglo XIX. Enormemente significativa es la alusión que la crítica feminista Erica Jong hace en relación a Jane Eyre (1847). Para esta crítica es reveladora la manera en la que Brontë transforma datos autobiográficos en la ficción que a su vez, representa la forma de la novela y la sociedad que la continúa leyendo. Y es que su vida y su libertad de expresarse a través de la palabra hace posible un resultado como éste:

> As a novelist, what interests me about Jane Eyre is the way Charlotte Brontë transformed autobiographical materials to create a myth. That is larger and more powerful than any of its parts ... Apparently, Charlotte *did* fall in love with a married man –M. Heger, the headmaster of the school in Brussels where Charlotte, for a time, taught. But the way Charlotte *changed* these materials is far more interesting that the way they agree with her autobiography.[5]

Por otro lado, y retomando la obra de Michèle Roberts, la segunda narración alternada que tiene lugar en The Mistressclass no utiliza la primera persona, pero refleja igualmente las experiencias y vivencias de la vida y el amor de dos hermanas y su posición respecto al amor.

[4] Erica Jong, What do Women Want? Power, Sex, Bread & Roses (London: Bloomsbury, 1999) 50.
[5] Erica Jong, What do Women Want? Power, Sex, Bread & Roses (London: Bloomsbury, 1999) 51.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Para Vinny, una mujer escritora de la vida cotidiana, Jane Eyre y la vida de Charlotte Brontë la ha tenido siempre encantada y así se relacionan dos momentos de la historia en la obra. En este sentido y como nuevamente apunta Showalter, la escritura de mujeres está surgiendo a través de las experiencias y puntos de vista de las mismas: "we are beginning to see a renaissance in women's writing ... for an authentically female literature, providing woman's view of life, women's experience".[6]

Vinny y Catherine son las dos hermanas que viven en la ciudad de Londres y que expresan sus experiencias en la novela. Vinny es la mujer que primeramente conoció a Adam y se enamoró de él, pero Catherine es la que finalmente se casa con él, convirtiéndose en madre de sus dos hijos. Tanto en esta narración ficticia como en la vida real de Charlotte Brontë, existe una relación entre los tres personajes: el marido, su mujer y la mujer soltera que está enamorada del hombre casado. En este sentido, y aunque ambas hermanas –Vinny y Catherine- se dedican a la escritura, una es soltera y sin hijos y la otra está casada y con dos hijos mayores que han dejado el hogar vacío. Vinny, a pesar del paso de los años continúa enamorada de su primer amor y cuñado Adam. Por otro lado Charlotte aunque está casada con Arthur, sigue enamorada de su profesor Monsieur Heger quien a su vez está igualmente casado. Por ello, la historia del amor imposible por parte de Charlotte y Vinny se repite y relaciona.

Otro aspecto significativo al hablar de la novela en Michèle Roberts es el pastiche del que hablé en el capítulo 3.1., o la intertextualidad que acuñó Julia Kristeva y que simplifica Pam Morris:

[6] Elaine Showalter, A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (London: Virago, 1977) 35.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> a term introduced by Julia Kristeva to replace 'dialogism' (used by Mikhail Bakhtin), which retains largely the same sense. Both terms refer to the interactive meeting (dialogue) of two or more meaning systems or 'texts' within a single, apparently discrete, word, utterance or text ... hence all writing and utterances are a dialogic interaction of several voices, an inter-textuality.[7]

Analizando esta cita y retomando su producción, podría afirmarse que Roberts utiliza en cada una de sus novelas la interacción defendida por Kristeva, como por ejemplo en The Book of Mrs Noah, Impossible Saints, Daughters of the House o In the Red Kitchen, donde diferentes voces escriben y se relacionan en un diálogo textual. Si se toma The Mistressclass, se puede nuevamente apreciar esa recíproca conversación entre Charlotte Brontë y las voces que protagonizan la historia ficticia de Vinny y Catherine, la interacción entre el siglo XIX y el siglo XXI.

Utilizando las palabras de Pam Morris, es a través de la intertextualidad como diferentes textos y voces se encuentran en una misma obra: "'intertextuality' has become current to suggest that many 'texts' or voices (conscious authorial intention, unconscious desire, current and past social implications) meet in every apparently discrete individual work".[8] Una historia alterna la siguiente desde el comienzo al fin de la novela. Hay incluso una escena en la que Roberts une a la escritora contemporánea con Brontë a través de la novela Jane Eyre:

> Vinny let Jane Eyre fall closed ... The copy she'd had since early adolescence, pages yellowing and dog-eared, end-papers spotted and foxed; given to her by her mother forty years before ... She knew Jane Eyre almost by heart. Reading it was effort-less,

[7] Pam Morris, Literature and Feminism (London: Blackwell, 1993) 197.
[8] Pam Morris, Literature and Feminism (London: Blackwell, 1993) 138.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

like floating rocked in salt waves just off a boulder-strewn coast ... Also, reading Jane Eyre was like reaching land (49).

Para concluir y como bien expresa Elaine Showalter, la novela de la mujer, sea femenina o feminista, ha tenido que luchar contra la historia y la cultura patriarcal impuestas a lo largo de los años, mostrando así el punto de vista y las experiencias de las mujeres. Ésto es lo que igualmente refleja Michèle Roberts en The Mistressclass: "Feminine, feminist, or female, the woman's novel has always had to struggle against the cultural and historical forces the relegated women's experience to the second rank".[9] Con novelas como éstas se pueden apreciar diferentes puntos de vista en relación a la mujer contemporánea y a la figura femenina del siglo XIX que se libera a través de la escritura mostrándose mujer, feminista y femenina.

[9] Elaine Showalter, A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (London: Virago Press, 1977) 36.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

5.2.1. Elementos importantes en la novela The Mistressclass

He querido, en esta ocasión, dedicar un apartado a los objetos que aparecen en esta última novela escrita por Michèle Roberts, que tiene lugar en espacios biográficos como Francia e Inglaterra, y analizar así su importancia y conexión en la obra. Por un lado, quisiera nombrar la "effigy" o figura creada por Vinny al comienzo de la historia y su relación con el río y Adam. Es también significativo destacar la pintura de la mujer desnuda que causa tanto estruendo tras la muerte de su creador, Robert. El siguiente aspecto tiene que ver con el mundo religioso repetido en las obras de la autora, y el valor que posee según los protagonistas en esta obra.

El sexo, de igual forma, se repite en esta narración y va a estudiarse su valor e importancia según los personajes femeninos y masculinos. Del mismo modo, y retrocediendo en el tiempo, se examinarán las cartas escritas, y después destruidas por Charlotte Brontë. En relación a este punto, me gustaría reflejar como Charlotte Brontë influye en la Vinny contemporánea hasta el punto de atraparla en su vida. Es así como esta conexión se relaciona con otras historias a través del pasado y el presente entre mujeres. Por último, tanto en el relato de Vinny y Catherine, como en la historia de Charlotte Brontë y Emily, vuelve a aparecer la figura de la anciana que aconseja y alivia a las protagonistas. De este modo, se detallará el papel de Madame Sand y su relación con Charlotte Brontë, así como el personaje de Madame Beauvin y su enlace con Vinny y la historia.

La pintura de la mujer desnuda colgada sobre la cama de Adam y Catherine -un matrimonio que ya ha compartido años de convivencia- es uno de los elementos principales en la trama de esta novela. Adam nunca se había querido fijar en el cuadro que representa una imagen de su propia mujer, Catherine, pintada por su padre, hecho que considera una traición. Es sólo tras la muerte de su padre, Robert, cuando Adam tiene que enfrentarse al engaño de la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

relación que compartían su padre y su esposa. Este cuadro había sido escondido por Robert, pero ahora que éste ha fallecido Catherine ha decidido mostrarlo en su nuevo hogar: "I'd never seen that picture before we came here, Adam said: Robert must have kept it under wraps all this time" (72). Robert aún vive a través de su pintura. Por ello Catherine decide, sin preguntar opiniones, colgar este cuadro sobre la cama de su hogar, así el todopoderoso padre continúa observando, como si de un dios se tratara, en la vida de ambos. Del mismo modo se revela, por parte de la modelo que posa para ese cuadro, cuando tuvo lugar su creación. Vinny sentada en la cama con Adam charla sobre esta pintura y le pregunta la fecha de su producción. Es en este momento cuando Catherine, la modelo acompañada por Charlie, comenta que fue en 1974, ya que está firmado en su parte trasera: "Nineteen seventy-four, said Catherine's voice: it's signed and dated on the back" (72).

La figura del padre y su relación con la mujer de Adam, junto al cuadro, se conecta además con la "effigy" o figura creada por Vinny para participar en una competición de arte. La historia de los personajes en el Londres contemporáneo comienza con la creación por parte de Vinny de esta figura que finalmente es arrojada al río por unos jóvenes que la humillaban: "She watched them chuck the figure into the water" (17). Adam es el único en apreciarla, tal y como se observa unas páginas anteriores en la novela, justo al comienzo del segundo capítulo: "Perhaps it was a log, that dark shape, half submerged, propelled by the current from the direction of Blackfriars. Nobody except Adam took much notice" (13). Esta figura, por lo tanto, une a Vinny y a Adam a través del río que se conecta con un nuevo nacimiento o bautizo cuando Adam decide arrojarse casi al final de la novela, tal y como comenta Catherine a su hermana por teléfono: "Adam's had an accident, Catherine said: earlier this evening. Don't laugh. He fell into the river" (283). Quizás entonces, tras la muerte de su padre y después de haber descubierto su relación con Catherine, Adam se cae al río para volver a nacer y despertar a una nueva vida que se siente ahora capaz de afrontar. Este río es

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

como un bautismo hacia una nueva oportunidad para vivir sin la autoridad de su padre que ha hecho de él un niño muñeco con el que ha jugado. Lo mismo ha ocurrido con Catherine, que no ha respetado su matrimonio y ha hecho que se sienta en un mundo irreal. Vinny es, sin embargo, la mujer que lo despierta de ese mundo y lo hace resucitar para así continuar viviendo. Por lo tanto ambos elementos, la figura creada por Vinny y el río, están entrelazados en el resurgimiento del protagonista masculino tras la muerte de su padre y gracias a las palabras introductoras de Vinny.

El aspecto de la religión y las iglesias como lugares para celebrarla se repite nuevamente en esta obra, donde se muestra a un padre opuesto a ideas religiosas y, al mismo tiempo, a una figura paterna liberal que acusa a su hijo de puritano por no haber respetado su vida sexual: "Not much chance of a love affair with you around, young puritan, he said to Adam: you're delighted to say goodbye to all my girlfriends" (130). Por otro lado, aunque Adam ha sido educado ateo, conoce historias relacionadas con los mitos religiosos que rodean el pueblo de Sainte-Madeleine. Vinny se siente atraída por las iglesias y los mitos que se cuentan sobre los santos, como se aprecia en la conversación mantenida entre Adam y Vinny en relación a la "Virgen del Espino". Es la historia de un peregrino y la leche de pecho que llevaba a casa como reliquia hasta que se quedó dormido debajo de un pequeño arbusto espino, que se convirtió en un gran árbol después de unas horas de sueño. El peregrino, al despertar, no pudo entonces coger el recipiente de leche, y la virgen apareció para que así el caminante pudiese alcanzarla:

> ... apparently a pilgrim was bringing some of her breast milk home from Holy Land as a relic, but then he felt asleep under a bush, having hung the bag of milk on a branch, and when he woke up the bush had grown into a tree so that the bag of milk

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

was out of reach, so he prayed to the Virgin and she bent the branch and he got the milk back (137-138).

Este relato considerado milagroso hace referencia no sólo a una iglesia y a un evento considerado como tal, sino también a una mujer considerada Virgen por su conexión con el árbol y la leche que acerca a su peregrino. Parece una historia ridícula para ser considerada un milagro. Hay una crítica hacia Juan Pablo II por haber sido el Papa que más santos ha creado. ¿Y en qué se basa para ello? ¿Es este mito de la "Virgin of the Thorn", igualmente una transversión y parodia hacia la actitud de la iglesia a la hora de crear figuras santas? Retomando la novela, Adam conoce las leyendas religiosas y así las cuenta a su novia Vinny: "They're magical bushes. Nearly always connected with the Virgin. Very powerful" (138).

Otro elemento que se repite en esta última novela de Michèle Roberts es la figura de la anciana de la que se ha hablado en otros apartados de esta presentación y que, como Roberts ha comentado antes, es la musa, permanente en su narrativa, que representa a su propia abuela. Para Vinny, la figura de la experiencia se presenta a través de Madame Beauvin, mujer de origen francés, como sucede con Madame Sand, la mujer mayor que inspira a Charlotte Brontë.

Madame Beauvin se presenta inicialmente como una de las vecinas de Robert en Francia que parece estar casada. Es una mujer misteriosa que se presenta así ante los ojos de Vinny, quien la descubre una vez que todos están acostados en el salón de la casa cuya oscuridad domina la imagen de esta mujer: "The collapsed fire cast enough light to illuminate the late-night visitor. A middle-aged woman wearing a long blue linen dress ... She had short hair dyed dark auburn. Her gaze was surprised and intent. Presumably one of the neighbours. Perhaps the Madame Beauvin who'd been talked of earlier" (145).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Vinny no comenta nada sobre la visita de esta mujer por la noche, pero se vuelve a nombrar por parte de Adam ya que según Madame Beauvin, las brujas solían reunirse en el bosque para sacrificar a los humanos. Este aspecto hace referencia a los puritanos y su trato con la mujer que no creía lo que éstos predicaban: "Sure, if you want to, Adam said: well, according to Madame Beauvin anyway, witches used to meet there for human sacrifice. Vinny decided not to mention that Madame Beauvin had been in the house the night before" (147). Vinny supone que la mujer en la casa la noche anterior es Madame Beauvin por las descripciones comentadas por Robert y Adam. Sin embargo, cuando Vinny está en el campo, tras haber visto como su novio Adam y su hermana Catherine están enamorándose, tiene un encuentro físico con Madame Beauvin que se presenta como una mujer joven que quiere mostrarle su hogar. Es esta mujer la que quiere proteger a Vinny que ha sido traicionada por su novio y su hermana. Ella la previene y la acoge haciendo florecer una amistad:

> -Hello. You're one of my English neighbours, aren't you? My name is Jeanne Beauvin.
>
> Vinny is hanging her head and snivelling, wiping her nose on her forearm. She raises her head and stares. Madame Beauvin is young. Who was that other one, then? ...
>
> -Come and see my house, says Jeanne Beauvin: I would like to show you my house (161).

Jeanne Beauvin no es por lo tanto una mujer mayor y madura llena de experiencia, sino una joven casada con Lucien que conoce a Vinny en ese momento, que cambia y marca su vida sentimental para siempre. Madame Beauvin, aunque joven, se convierte en amiga y consejera de Vinny siendo una curación a ese recuerdo y lugar en Francia, al que no se ha sentido capaz de volver hasta ahora que se lo ha pedido su hermana y cuñado Adam: "In all

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

these years of coming to visit Jeanne for the ocasional long weekend, she had never gone back to Les Deux Saintes" (272). Vinny decide volver a este espacio y revivir los momentos vividos entre ella, Catherine, Adam y el fallecido Robert: "This time she had decided to sleep at Les Deux Saintes, to spend the days there on her own" (272). Catherine y Adam le habían pedido a Vinny traer algunas cosas que aún quedaban en la casa. Vinny se siente en su propio hogar y comienza a limpiarla para después empaquetar. Se comenta a continuación como Vinny disfruta de este cambio, de esta metamorfosis entre una casa sucia a una totalmente inmaculada por la limpieza: "She enjoyed the transformation she effected. Long ago she'd discovered there was no point doing housework everyday, the way she'd been brought up ... You had to let a house get dirty in order to demonstrate and enjoy its metamorphosis" (274).

La representación de la mujer adulta se presenta en Charlotte Brontë, como esa figura femenina que tiene una gran sabiduría y experiencia en comparación a ella. Es Madame Sand la que se introduce como una mujer de más de sesenta años que se muestra segura, y que ha sabido disfrutar de su vida a través de relaciones amorosas: "She's over sixty; at first glance merely a cosy sibyl" (229). Ella es la mujer que además tiene amigos masculinos, cosa que no ocurre con Charlotte Brontë, tal y como se muestra cuando escribe a su amado profesor: "Unlike Madame Sand, who has male friends, correspondents, confidants as a matter of course. She is the veteran of many love affairs, and that has made her confident" (228). En palabras de Brontë, Madame Sand es una mujer fuerte, llena de energía por su confianza en sí misma y por su experiencia en historias de amor. Es la mujer que vive y disfruta de su cuerpo a pesar de las represiones de la mujer victoriana. Brontë la llama "Mrs Wolf" o la señora loba quien ahora cuenta mentiras ya que es una novelista que inventa historias: "She lies in bed in her frilled nightcap and she makes up stories. Do I believe her, that her love life is over? No. But she's a novelist, and telling lies is required of her ... She has desired men and women both. The heart, she says, does not discriminate" (229). Madame Sand puede verse como la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

mujer que la escritora admira por su libertad de ser. Ella es al mismo tiempo un ser imaginario, creado por la propia Brontë. Madame Sand y la joven fémina mantienen conversaciones en la oscuridad a través de los sueños. La primera es para la segunda la mujer que la completa y la nutre como comenta en las siguientes líneas. Con Madame Sand se siente cómoda para hablar sobre lo que sea, incluido el amor y el sexo. Madame Sand es la mujer inventada, capaz de ser libre ante las condiciones que acosan a la mujer victoriana : "These dreams weave through my enjoyment of the company of Madame Sand. We talk to each other for hours ... These conversations are nourishment for which I've been starving without knowing it; I eat them; I drink them in. She fills me up with good things" (232).

Esta mujer mayor que tiene el efecto de hacer sentir mejor a Charlotte, también lo hace con otras mujeres que han venido a visitarla con regalos por su curación con hierbas. Para Brontë, según confiesa ella misma, Madame Sand también la está curando pero no con hierbas que no gustan a la escritora del siglo XIX, sino con palabras y conversación: "In the middle of the afternoon two old countrywomen arrived, bringing gifts ... To say thank you to Madame Sand for curing their illnesses. ... She is curing me too, but not with herbs, I'm glad to say" (234-235).

Madame Sand y la joven autora hablan de sus similitudes al disfrazarse de hombres para ser admitidas en espacios artísticos, restringidos para la mujer como el teatro o la escritura. Ambas féminas no se han conformado con lo que la sociedad les ofrecía y han utilizado herramientas masculinas, como la vestimenta en el caso de Madame Sand, o el nombre de autor masculino en el caso de Charlotte Brontë. Aunque hoy en día la situación es diferente, Michèle Roberts muestra hechos históricos que han acontecido a mujeres como Charlotte Brontë, quien se ha visto obligada a firmar su novela con nombre masculino para ser admitida y respetada, tras ser descubierta e insultada por la sociedad por su atrevimiento, pero siendo finalmente valorada: "She told a tale of her youth in Paris, when she dressed as a

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

man in order to go to the theatre on her own, roam the boulevards without fear of being harassed and attacked. I told her how I sent out my books in a similar masculine disguise (261). Ahora con su nueva vestimenta y disfraz es respetada y no infravalorada. En este sentido, es el famoso escritor Monsieur Flaubert el que se disfraza de mujer para divertirse y bailar, en la fiesta que tuvo lugar en casa de Madame Sand tras la visita de éste: "Madame Sand's visitor, her friend Monsieur Flaubert (the novelist), ate two helpings. So did I ... His presence put us *en fête* ... Monsieur Flaubert dressed up as a woman one night and danced the chahucha" (263). Con esta cita, vuelve Brontë a referirse a Madame Sand como la mujer que tiene amigos masculinos y además escritores que disfrutan de un momento agradable con ella y viceversa. Es la mujer que es aceptada por la sociedad masculina intelectual, quizás por su sabiduría, experiencia y arte para inventar historias, y por ser una novelista.

Como ha comentado Michèle Roberts, esta figura de la mujer de edad avanzada en sus novelas hace referencia a su propia abuela, quien le contaba historias y ha sido una musa biográfica en su narrativa. De la misma manera, la forma y el lenguaje utilizado por Roberts juega con su educación, ya que mezcla expresiones francesas como el nombre de Madame Sand o *en fête* dentro de la narrativa escrita en inglés.

Los elementos valorados en este apartado han ayudado a los protagonistas a crear historias y, a su vez, forman parte de la historia creada por Roberts. Este capítulo quiere enlazar los elementos importantes de la novela con el siguiente apartado, dedicado a la función creadora y "artística" por parte de los personajes principales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

5.3. La función creadora en los personajes principales.

La búsqueda de la creación es uno de los temas que se repite en la narrativa de Michèle Roberts, y no únicamente a través del útero de la madre portadora de otro ser, sino a través de la escritura. En The Mistressclass, los protagonistas desarrollan diferentes etapas conectadas con la creación. Este génesis se refiere igualmente al origen del hombre y la mujer que desarrolla Roberts en novelas como The Visitation, donde la mujer es creada a partir del hombre y en su vientre sus hijos serán engendrados. En su última novela, las dos hermanas londinenses son escritoras al igual que el marido de Catherine, Adam. Por otro lado, es el padre de éste el que no desarrollará su creación a través de la palabra, las letras y los signos lingüísticos, sino a través de formas y colores que hacen de la pintura otra forma de expresión artística. Igualmente, como se ha comentado en el capítulo anterior, la historia que se intercala con la de Catherine, Vinny, Adam y Robert, hace referencia a la búsqueda de la escritura y la complexión de la identidad a través de la escritora Charlotte Brontë, que escribe cartas sobre sí misma y su condición a su imposible amado. Esta escritura es diferente a las anteriores ya que lo que produce Brontë se quema a continuación. Estos son los puntos que quisiera reflejar a lo largo de este episodio relacionando las dos historias que se entrelazan en la obra.

Comienzo este aparatado centrándome en la historia que relata a las dos hermanas en el Londres actual y a las figuras masculinas que las acompañan. Por un lado, es significativo como las dos hermanas escriben y aún siguen adelante con sus vidas de manera independiente aunque Catherine está casada, con dos hijos que se han ido a la India, y da clases en la universidad. Es decir, que su nivel de vida no depende únicamente de la escritura, sino que es madre, esposa y profesora. Del mismo modo, su marido, Adam, también se dedica a escribir novelas, especialmente los domingos cuando tiene su espacio propio y libre para buscar la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

inspiración: "The day after the party was a Sunday. Even though Sunday was now Adam's only time for writing, he began it with a lie-in, the luxury of long, uninterrupted sleep" (187). Adam, al igual que su mujer, necesita de otro empleo para sobrevivir y trabaja con su amigo Charlie como carpintero. Vinny, gran admiradora de Charlotte Brontë, es la hermana de Catherine y cuya ocupación es únicamente escribir novelas. No tiene un nivel de vida alto pero trabaja en lo que le gusta. Se refleja en la obra como su inspiración es bastante elevada ya que aprovecha cada minuto para avanzar en sus textos: "-Tell me about your day first, he said: what have you been doing? -Writing, Vinny said: the usual. I was finishing something so that later this afternoon I can get on with my packing" (207).

Si se aprecia la situación en relación a la escritura, quizás Michèle Roberts parodia la relación entre el hombre y la mujer a la hora de escribir. Siendo ésta una interpretación feminista, es la figura masculina la que no encuentra inspiración para crear textos literarios, a pesar de que está rodeada de una mujer escritora, una cuñada portadora de producción escrita y, a su vez, de un padre que crea a través de la pintura en sus cuadros. Según la cita, Vinny ha estado escribiendo como lo hace cada día, sin ningún tipo de problemas. Sin embargo, aunque Adam dedica los domingos a la inspiración literaria, está completamente bloqueado y ha tenido que buscar otro empleo después de seis meses sin escribir una palabra: "... That's why I took on the building job ... I haven't written a word for six months" (219).

Por otro lado, esta escasez de palabras por parte de Adam puede tener otra interpretación conectada con la pérdida de sus padres, sobre todo de su padre, Robert, figura autoritaria que ha conocido hasta el final. Ahora que su padre no está para hacerlo sentir inferior, Adam no encuentra la necesidad de expresar palabras y de escribir una obra que posiblemente era capaz de producir cuando su padre vivía. Es a través de esas historias que Adam inventaba, como la novela que publicó y que Vinny leyó sin haberlo aún conocido: "-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

The Angel in the Cupboard-" (110), como éste se sentía libre y fuera de presiones que pudiera ocasionarle su "todo poderoso" (mis comillas) padre:

> Robert was obviously God up on a cloud surveying his creation, while the farmers round about were part of the background, tiny figures moving in a landscape like the peasants in a Nativity painting ... His son, on the other hand, he kept under close scrutiny, rapping out questions. Still messing about with live performances? ... God forbid any child of mine becomes an artist! Get out there and make some money! (132).

Adam además vive en un mundo al que no se quiere enfrentar. No aprecia como el cuadro que ha estado colgado sobre la cama que comparte con Catherine, y que ha sido pintado por su padre Robert, muestra a una mujer desnuda que refleja la forma de su esposa, como todo el mundo puede considerar excepto Adam: "... that nude portrait in London of your sister's the best of the lot" (288). Su padre y su mujer más el resto de los familiares y amigos han sido conscientes del cuadro excepto Adam que parece querer cerrar los ojos a la realidad. Su mujer lo ha engañado con su propio padre: "One. He was upset because his wife had wanked in front of his father, he presumed she had, and let the old goat watch. Two. He was upset because presumably she had pretended this was all in the cause of art" (252).

En este sentido es Vinny quien le abre los ojos a su cuñado sobre el mencionado cuadro. El matrimonio de Adam y Catherine ha resultado ser una engaño, y es su cuñada la que abre los ojos a su siempre amado para que éste vea la verdad: "-Ask Catherine who the model was for that painting in your bedroom, she cried: why don't you? Or is that something else you don't want to know?" (222).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Adam está asimismo enfadado por la falta de sinceridad de su mujer que ha estado escribiendo pornografía en secreto sin habérselo dicho: "He was upset because she had been writing pornography in secret and hadn't told him that either" (252). Esta escritura que ha estado componiendo Catherine en secreto podría considerarse como la novela feminista que busca una protesta en relación a la sexualidad que ha oprimido a la mujer en los siglos anteriores. Para Vinny, sin embargo, estas obras sólo sirven para entretener a mujeres de negocios que necesitan ser castigadas por haber logrado ese potencial de poder: "And all she'd ended up doing was writing texts to entertain young businesswomen who believed they had to be punished for having some power" (249).

Esta alusión a la escritura sadomasoquista hace que me refiera a la literatura pornográfica de la escritora Angela Carter, quien defendía la pornografía como un género estético que inspira la emancipación sexual de la heroína en The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History, como bien expresa Showalter en las siguientes líneas:

> The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History was a truly shocking and avant-garde work for its moment. In a combination of scholarly exegesis, postmodernist theorizing, and analysis of popular culture, Carter defended pornography as an aesthetic genre and made the case for Sade as a prophet of female sexual emancipation.[1]

Angela Carter ha sido otra escritora que ha influido en la producción literaria de Michèle Roberts. La última muestra como Carter no se limitó a las posibilidades que le ofrecían, sino que se negó a las mismas con total libertad, como Showalter refleja en su obra: "In 1997, Michèle Roberts praised Carter as a woman who "refused to fit into the categories

[1] Elaine Showalter, A Literature Of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (London: Virago Press, 1977) 327.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

offered to her ....[S]he's been a liberating example to those of us who've come just after her".[2] Esta literatura muestra la libertad sexual en la mujer sin tener que ser considerada una prostituta. Asimismo, en la entrevista realizada a Michèle Roberts, la escritora alude a Angela Carter como escritora que ha influido en su producción pero de la que no siente capaz de escribir aún por su reciente muerte: "Obviously I couldn't yet write a novel about Angela Carter. She is too recently dead. She's too alive for me in that sense. But I was very inspired by her".[3] "The company of Wolves" es un ejemplo de esta escritura fantástica y gótica que caracteriza a Angela Carter y que mezcla el cuento de Caperucita Roja con el género gótico, siendo así la protagonista la mujer que sale triunfante a través de su cuerpo. Carter libera a la fémina pasiva a través del sexo que ella misma comienza: "This dazzling, naked she combed out her hair with her fingers; her hair looked white as the snow outside. Then went directly to the man ... she stood up on tiptoe and unbuttoned the collar of his shirt".[4] En este sentido, cuando la protagonista del cuento dice a su hombre lobo que tiene unos dientes grandes, éste le responde que son para comérsela. Tras este momento la chica parte a reírse ya que ella no es la comida de nadie y continúa rasgándole la camisa: "All the better to eat you with. The girl burst out laughing; she knew she was nobody's meat. She laughed at him full in the face, she ripped off his shirt for him and flung into the fire".[5] Se muestra entonces como es el personaje masculino el que expresa miedo ante al papel activo de la joven: "She will lay his fearful head".[6]

Escritoras feministas han comentado en ocasiones como se ven identificadas con la prostituta y aparece, así, este personaje en sus novelas. Esta figura es la que ha sido infravalorada por la sociedad patriarcal que la ha interpretado como el cuerpo sexual que

[2] Elaine Showalter, A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (London: Virago Press, 1977) 331.
[3] Véase la página 40 de esta presentación dónde se ha trascrito la entrevista a la escritora.
[4] Angela Carter, The Bloody Chamber (London: Gollanz, 1979) 118.
[5] Angela Carter, The Bloody Chamber (London: Gollanz, 1979) 118.
[6] Angela Carter, The Bloody Chamber (London: Gollanz, 1979) 118.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

satisface al hombre, pero nada ha mencionado sobre los valores y deseos que la prostituta llegue a tener. La pornografía nuevamente tiene que ver con la explotación por parte del hombre del cuerpo femenino de la prostituta. Y como alude Andrea Dworkin, la palabra pornografía ya implica la escritura sobre prostitutas: "The word *pornography*, derived from the ancient Greek *porne* and *graphos*, means 'writing about whores'".[7] Asimismo, refleja Dworkin como ésta era la más baja de todas y era una esclava sexual en la antigua Grecia: "The *porne* was the cheapest ..., least regarded, least protected of all women, including slaves. She was ... a sexual slave".[8]

Es la sociedad, entonces, la que comienza a categorizar no sólo a la mujer buena y sagrada con la mala y prostituta, formando así las dicotomías y oposiciones entre las mismas, sino que dentro de éstas existen diferentes clases siendo la prostituta porno la más rebajada. Escritoras como Angela Carter reescriben cuentos como el de Caperucita Roja con nuevas interpretaciones en las que la protagonista no es la mujer pasiva manipulada por el hombre lobo, sino que se transforma y disfruta del sexo controlando la situación. Claramente no se trata de pornografía sino de la libertad sexual por parte de la mujer, aunque para muchas mentes patriarcales se considere porno por tomar un papel activo en el sexo. La palabra prostituta y porno sólo tienen valor en el léxico de la sociedad dominante que la ha creado, explotado e insultado como expresa nuevamente Andrea Dworkin: "The word *whore* is incomprehensible unless one is immersed in the lexicon of male domination. Men have created the group, the type, the concept, the epithet, the insult, the industry, the trade, the commodity, the reality of woman as whore".[9]

[7] Andrea Dworkin, 1981. "Pornography". Feminisms. Kemp, Sandra & Judith Squires, eds. (Oxford: Oxford University Press, 1997) 325.
[8] Andrea Dworkin, 1981. "Pornography". Feminisms. Kemp, Sandra & Judith Squires, eds. (Oxford: Oxford University Press, 1997) 325.
[9] Andrea Dworkin, 1981. "Pornography". Feminisms. Kemp, Sandra & Judith Squires, eds. (Oxford: Oxford University Press, 1997) 325.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Retomando The Mistressclass, se podría afirmar como la escritura de Catherine no es descrita de la misma manera que la de Angela Carter por ser pornográfica. Carter se recrea con el lenguaje en los textos, mientras que de Catherine se dice que juega en la vida con sus roles, que es un personaje falso que escribe sadomasoquismo y que es malo ante los ojos de Adam, que no es capaz de enfrentarse a tal falsedad y deja que Catherine siga manteniendo su "secreto":

> Catherine seemed like a person in disguise. Was she really his wife? She had such a blank, polite face. She was a writer of sado-masochistic feminine crap. She was merely acting loving him ... What a hypocrite she was, writing that rubbish porn at the same time. He'd caught her on several occasions, tapping away in the kitchen, when he came in from work, and she'd jumped up, blushing. She'd never shown him anything (201-202-203).

La narrativa escrita por Catherine sigue las condiciones de explotación del cuerpo de la mujer por parte de la sociedad patriarcal, mientras que los textos de Angela Carter reinvierten los papeles y celebran el sexo de la fémina a través de sus propios juegos y no tras las acciones del hombre que mira, decide y desea realizar un acto en concreto. Títulos que caracterizan los textos escritos por Catherine son "Angels in Corsets, Middlemarch, Lessons in Restraint, The Discipline Exercise, Beaten" (200). Es decir, que sus pasajes no son únicamente pornográficos sino que tratan de sadomasoquismo y, con ello, sexo y violencia, lo que implica la creación de otro comercio creado por la sociedad masculina para explotar y comerciar con el cuerpo de la mujer, que luego es castigado: "But those sado-masochistic fantasies she'd been writing were a form of unfaithfulness. That kind of sex, those kind of games, disgusted him. She'd been betraying him, over and over, all these years" (218).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Adam parece consciente del mundo que lo rodea ya que conoce lo que su mujer escribe, pero al mismo tiempo lo deja pasar y continúa con su vida como si nada sucediese. Todo se desarrolla a través de la escritura. Estos dos personajes, marido y mujer, no utilizan la palabra hablada para comunicarse. Ambos se han encerrado en sus textos para expresarse en lugar de enfrentarse a los problemas que ambos desarrollan como pareja. Vinny es, sin embargo, la mujer que lo hace sentir libre: "He suddenly wished that Vinny would ring him. Or simply arrive. Stand outside his castle walls and call up: can Adam come out to play?" (197). Tras las discusiones con Catherine, Adam sólo podía pensar en charlar con Vinny. La vida con Catherine se había convertido en lo que fue la vida con sus padres, seres que quisieron apoderarse de su persona y condicionaron sus decisiones y libertades. Con su esposa, no hay tema de conversación, aparte de la casa y la limpieza, y la crítica es constante. Con Vinny, por ejemplo, como se aprecia en la cita, se puede hablar de otros argumentos como la escritura, por ejemplo: "Vinny didn't continually criticise him. She talked about other things than dishwashers and dirty floors. They could argue about writing, her absurd theories of the imagination as an inner, unconscious space versus his of a sort of moon rocket" (197). El hombre y la mujer en esta cita se unen para hablar de creación literaria. Sin embargo, aunque cada uno de los personajes femeninos muestra sus textos literarios en la obra, de Adam sólo se dice que emplea tiempo en escribir pero que es un fracasado que no gana con ello. Estas palabras proceden del padre de Adam, Robert, que infravalora a su hijo. Tras la muerte de su padre, Adam no consigue escribir y de ahí se origina su bloqueo, ya que si su padre se ha ido, él se ha ido también. Es la pérdida de su padre y su mujer, que ha sido toda una farsa durante todos estos años, lo que ha producido la pérdida de la musa para la creación: "Robert was gone. Pages torn out of his best book never to be replaced. Everything he'd ever been: offered up to Robert; oh please love me. If Robert was gone then Adam was gone too" (254). Quizás se da cuenta de que se casó con Catherine por ser la mujer aceptada

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

por su padre. Vinny, es por otro lado, la mujer con la que inicialmente Adam comienza su relación hasta el momento en el que ésta mantiene diferentes argumentos con su padre sobre feminismo, por ejemplo: "Sometimes she drank enough wine for her discomfort to spill out ... Adam would watch her miserably as she tried to explain to Robert why he should not define women's freedom in masculine terms. She failed every time" (150). Tras esos argumentos, deja de sentirse atraído por Vinny y acude a la mujer que acepta su padre, Catherine: "After a confrontation with Robert Adam never wanted to make love ... The cost of fighting, though, was loneliness" (151).

Vinny es la protagonista que no hace otra cosa que escribir y leer historias y cuentos en hospitales donde la muerte visita a los enfermos, como así lo hizo con Robert. Vinny es descrita como poeta, y es la genuina escritora cuya sosegada vida se basa en lectura y escritura tras un temprano pero apacible desayuno que será seguido de lectura y escritura de nuevos textos:

> In the mornings she got up early, made coffee and toast in the galley kitchen, then returned to her armchair, to lounge, balancing her cup and saucer, sipping coffee and gazing out at the morning sky in the intervals of reading, or reworking a poem. A good day began that way, with enough time to slide from sleep to a silent breakfast, hunched and intent, beginning a new chapter of her book or a new piece of writing (54).

Se dice igualmente de Vinny como esta relajada vida dedicada a la escritura y lectura de textos se ve interrumpida por algún que otro trabajo que la protagonista decide desarrollar, como por ejemplo el que tuvo en la residencia donde murió Robert. Estos trabajos sirven a la escritora para salir de su hogar y tener experiencias que ella decide en la vida. No son

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

empleos que elige para mejorar su calidad de vida como pueda ser el caso de Catherine o Adam, sino que están conectados con lo que le gusta hacer: leer a otros historias en su partida hacia la muerte: "Poets had to have day jobs. Vinny took whatever she could find. She had enjoyed her part-time residency in the local hospice in which Robert had died" (54). Este tipo de empleo sirve a este personaje para escapar de su tranquila vida y quizás buscar inspiración.

Asimismo es significativo como Vinny conecta la lectura y la escritura, y expresa como a través de la primera es capaz de viajar en el tiempo y resucitar a los personajes y la historia con su lectura: "When I read it I am living in the seventeenth century, witnessing its formation. Reading is a form of time travel. Reading is a form of resurrection, a past time resurrected as the reading of the poem is made. There is no death in this sense. No death of language ... Language is as certain as death but triumphs over it" (108).

Es importante señalar como la narración en tercera persona da pie al "yo" en esta cita que muestra a Vinny, con palabras propias, en primera persona. Es a través de su propio "yo" como habla de la importancia de la lectura que te hace vivir el momento y el lenguaje escrito en un periodo determinado de la historia. Es así como la lectura constante de Jane Eyre, resucita la historia y al personaje que intercala sus vivencias con las de Vinny y sus contemporáneos en The Mistressclass. El lenguaje y la forma de un texto para esta protagonista es lo que caracteriza a la historia y están así compenetrados. Ella utiliza una hermosa metáfora y compara el texto, el poema con el cuerpo y, el lenguaje con el alma. Así que la palabra no muere, sino que continúa viviendo en el cielo que se iguala a la literatura en esta visión: "And poems were like bodies. Bodies with souls. Language was the soul? Poetry was the soul? That part of us which went on and did not die. So heaven was literature"(109).[10]

[10] Quisiera referirme a la introducción del capítulo 3 de esta presentación donde se comienza con una cita de Michèle Roberts en la que la autora, al igual que la protagonista Vinny, defiende como la forma y el contenido están entrelazados y el lenguaje tiene cuerpo, siendo éste el que prevalece junto al contenido. Es decir, que la forma se iguala al contenido y ambos hacen vivir al lector la historia escrita en una época determinada.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Teniendo presente la otra historia que se intercala con la de Vinny y su familia en Londres, se estudiará qué es la escritura para Charlotte Brontë y su hermana Emily, tal y como se refleja en The Mistressclass. Por una lado, la expresión escrita producida por Charlotte Brontë en esta novela aparece en primera persona ya que se trata de escritura epistolar. Por otro, la escritora confiesa que sólo escribe cartas para expresar los sentimientos y deseos que no puede contar a nadie, y finalmente destruye.

La novela comienza y termina con las cartas de Charlotte Brontë a su amor imposible y son 17 episodios los que se intercalan con la historia en el Londres contemporáneo de Vinny y su hermana Catherine. Se muestra como Charlotte y su hermana Emily estaban unidas y compartían muchos momentos de alegría. En el capítulo 7 de la novela Charlotte escribe sobre sus comienzos a la hora de leer y escribir y confiesa que fue Emily la que la enseñó las dos cosas cualidades: "My sister Emily taught me how to write and to read" (94). Es a partir de esos momentos cuando su hermana Emily se convierte en su primera lectora y público de sus obras, y viceversa. Contaban historias sin fin cuando se acercaba la hora de ir a la cama y, al igual que Vinny, conectan la escritura con la lectura como habilidades que ocurren a la par: "My sister: my first reader; my first audience; as I hers. Both of us writers and both of us readers, connected by the need for storytelling not to end" (95).

Cada una de las cartas escritas por Charlotte expresan sus sentimientos y su condición en relación a su marido y buen hombre Arthur: "My husband Arthur, who is a good man" (7), su padre, su hermana, y el amor imposible del profesor en Bruselas. La primera la comienza repitiéndose a sí misma cómo la relación con su profesor en Bruselas ha terminado, pero necesita dirigirse a éste una vez más: "It's over. It's finished. I told myself to obey you and never to write to you again. Witness my weakness, then, that after this long silence I dare to address you once more" (3). La necesidad de la protagonista de escribir sus inconfesables sentimientos hacen del papel su alma que escucha. Tras haber manifestado sus sentimientos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

su corazón se ha liberado, y ahora sólo necesita destruir lo que ha escrito: "I shall tear this. I shan't send it. But I have relieved my heart of its burden of words, and so I bid you good night, dear master ... Now I'll burn this ... I burn my letters to you, as usual" (9, 46, 227). Charlotte sólo se enfrenta a sus escondidos sentimientos con esta escritura destructiva pero eficiente a la hora de hacerle olvidar sus penas. Esta forma de expresión se podría relacionar con la de Catherine ya que ambas mujeres la producen a escondidas de sus maridos: "I've stayed up late to write to you" (41).

Monsieur Heger no es solamente el gran amor de Charlotte Brontë sino también su profesor y el que corregía sus textos escritos. Fue él la figura masculina que la animó a que escribiera historias: "Monsieur. To Emily you remarked that she might make a great navigator, and to me you indicated that I had a certain facility for storytelling" (167). Pero tenía que controlar su imaginación en este tipo de textos, con lo que no refleja sus sentimientos sino que es una escritura condicionada y controlada: "Once I'd learned to control my over-exuberant style, to prune ruthlessly, to keep my imagination checked within bounds" (167). Esta imaginación incontrolada de Charlotte la va a aislar de su padre y su marido por un tiempo, ya que se consideraba que estaba enferma mentalmente: "I didn't want to see Arthur; I turned my face away even from Papa. Too much imagination; that's what the doctor said. His diagnosis was that I was ill in my mind" (230). Esta ficción mental está enlazada con su creación a la hora de escribir.

En relación a la escritura es relevante señalar el papel del padre de Charlotte en su creación literaria. La ausencia de la figura materna hizo que se centrara en su amor por sus hermanas, sobre todo por Emily. El padre se erige en la figura de autoridad a la que ella cuida con entrega. Durante el tiempo que dura la convalecencia de una operación de cataratas del progenitor, comienza, de forma secreta, su obra maestra Jane Eyre, como comenta Maggie Lane en su estudio sobre mujeres escritoras y su relación con sus padres:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> In these extraordinary circumstances, rejected by a publisher, deeply anxious about her father, ... worried about those left at home, and with endless hours of silence to occupy with thought, Charlotte did the best possible thing for her own sanity and her future reputation: she took up a pen and began to write Jane Eyre.[11]

En The Mistressclass, Michèle Roberts valora este importante evento y utiliza a la escritora en primera persona y nuevamente de forma epistolar, siendo el fantasma de Charlotte el que expresa su ansia por escribir esta obra maestra en la oscuridad, (característica en las obras de Roberts) que su padre no es capaz de ver por su ceguera y que la libera. Es en este espacio oscuro para su padre en el que se siente acompañada pero libre para escribir su primera gran novela:

> We were in Manchester together in the darkened room, my father and I. He could not see me and that was the whole point: he was blind; we'd gone there for the cataract operation to be performed. I was present while it was done, as he requested, and afterwards he lay for weeks very quietly and resignedly in the darkness, waiting for his sight to return. And what did I do? I wrote, of course. I started Jane Eyre. I wrote because he could not see me; he was still blind: and that freed me; in that state of freedom I could write (266).

En esta cita se puede igualmente apreciar como es la hija que vive para su padre, que le ha pedido su compañía en el hospital durante y después de la operación. Otro ejemplo que puede considerarse es la dependencia que existe entre la hija y el padre para la toma de

[11] Maggie Lane, Literary Daughters (London: Robert Hale, 1989) 116.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

decisiones. Tras recibir fama y una cantidad de dinero por su novela Shirley, todavía se muestra como la hija propia de la época victoriana que espera las disposiciones de su padre para organizar su dinero en lugar de comenzar una vida independiente económicamente. No obstante, sólo sigue la tradición de la época: "Charlotte's submission illustrates the extent to which a Victorian daughter, even one who was famous and financially independent, allowed her movements to be dictated by her father".[12] La ausencia de la madre en su educación ha hecho del padre la figura principal que utiliza la estricta disciplina moral en la educación de sus hijas. Como se refleja en las siguientes líneas, las máscaras hacen posible que sus hijas se expresen con total libertad a la hora de responder las preguntas de su riguroso padre que, a pesar de todo, sólo pretende oír la verdad por parte de ellas: "I was reminded of my father's story of how, when we were small, he lined us up in front of him in his study, and handed us masks, which he bade us hold up before our faces. We were to speak through these masks in answer to his questions. This was done with the best of intentions ... and so to encourage us to give our true opinions" (263-264).

Esta actitud de la figura progenitora hacia sus hijas es relevante en la escritora, ya que es a través de la palabra escrita, ya sea por medio de cartas o de las novelas, como mejor expresaba sus pensamientos y sentimientos. Obviamente, como refleja Michèle Roberts, las jóvenes hermanas no tenían el derecho de hablar sino en esas situaciones, y es por ello que su libertad se expresa durante esos textos leídos y escritos por ellas durante la noche oscura antes de irse a la cama: "Could we, so young, have dared to speak otherwise? Not inside the house, that's certain" (264). Por otro lado, Roberts apunta como esa máscara que utiliza Charlotte Brontë le sirve para liberarse y hablar como si fuese un personaje ficticio: "My dear, good father. Have I gone on speaking to him from behind a mask, like a character in a play?" (265). Es en el momento de la escritura cuando inventa tras una careta diferentes

[12] Maggie Lane, Literary Daughters (London: Robert Hale, 1989) 122.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

historias en las que puede ser alguien más, libre de condiciones estrictas: "Only when I wrote novels did I invent my own mask. Telling sanctioned lies, writing fiction, I could fly free of nice Charlotte the good daughter ... I imagined alternative selves. I discovered what it felt like to be someone else" (265).

Esta influencia de la figura paterna se podría comparar con Adam y su padre Robert en The Mistressclass. Ambas figuras son estrictas y, en ocasiones, infravaloran a sus hijos. El padre de Charlotte no considera al principio posible el que una hija desarrollase cualidades literarias. No era propio pensarloo en la época victoriana: "Since Charlotte was incapable of writing anything insincerely, this picture of her father advising her to turn away from literature to her womanly duties ... is deeply interesting".[13] Por otro lado, Robert es la figura que representa al padre todopoderoso que no valora a su hijo en el campo artístico y creador. Para él, el arte de su hijo no produce dinero, por lo tanto es una pérdida de tiempo: "God forbid any child of mine becomes an artist! Get out there and make some money" (132). Tanto Charlotte como Adam han perdido a sus madres a edad temprana, la primera por su fallecimiento y el segundo por abandono.

Es importante destacar en este momento la conversación mantenida entre Vinny y Adam sobre la familia del último. Éste describe a su madre como la mujer que no lo atiende como hijo, sino que únicamente vive para esas figuras de santos que guardaba en su armario y que le prohibía: "Inside the cupboard lived her troop of little saints whom she loved, the figurines that glanced coolly back when you stared at them Monday to Saturday. They were all called donttouch" (211). Adam es el personaje masculino que no tiene hermanos y que ha sufrido la soledad y la ausencia de amor por parte de sus padres. Su madre lo había rechazado y enviado a un colegio interno por el incidente con las figuras santas, fugándose luego de la casa y abandonándolo, quedándose él con su padre autoritario: "She'd rejected him. She sent

[13] Maggie Lane, Literary Daughters (London: Robert Hale, 1989) 112.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

him away to school. Then she ran away herself. A wound too deep to be forgivable. He packed it with ice" (217).

En este sentido, la novela escrita por Adam, "The Angel in the Cupboard" (110), que fue leída por Vinny, podría tener referencias biográficas si se considera a Adam como el niño "ángel" que estaba igualmente atrapado en la soledad sin libertad de ser en su propio hogar, como los santos que guardaba su madre en el armario. Inventa entonces, una novela que expresa ese pasado solitario y, al mismo tiempo, se siente ahora capaz de contarlo por primera vez a su amiga Vinny.

Charlotte, por su parte, no tiene experiencias o recuerdos en relación a su madre, pero la puede inventar a través de sus textos: "I had no mother. No mother I could know or remember ... No images of her that I could keep, precious treasures, in my memory ... Only in reading and writing could they emerge and live freely" (77). Tanto ella como Adam son personajes que se quedan con la figura paterna en sus vidas y utilizan la escritura para sentirse libres e inventar historias que muestren sus biografías.

Michèle Roberts pretende mostrar las emociones del hombre y la mujer a un nivel igualitario. El hombre también sufre por su relación con los padres, pero no debe mostrarse afectado. Nuevamente la sociedad ha impuesto unos valores en la figura masculina que lo atrapan e impiden la completa expresión. Roberts pretende con ello que comprendamos que la figura masculina se libera a través de los textos y muestra, al fin, sus sentimientos. Del mismo modo, esta relación con los progenitores es de gran importancia en la vida de la propia Michèle Roberts, que en ocasiones ha comentado como siempre tuvo una relación difícil con su madre. Su padre fue un escritor que nunca triunfó. En este sentido, como Maggie Lane diría, Michèle Roberts, junto a Charlotte Brontë o Virginia Woolf, entre otras, podría considerarse una hija literaria.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El propósito de este apartado ha sido mostrar como la escritura, la historia y la ficción en la mujer son temas primordiales en la última novela de Roberts. Continúa pues, con un estilo que engloba todas sus obras. En su último texto combina las cartas de Charlotte Brontë a su amado, con la ficción que envuelve la narrativa de Vinny, Catherine, Adam y Robert. Como sucedió en las novelas anteriores las protagonistas son escritoras, junto a la figura de Adam, y si no lo son se expresan a través de la palabra escrita. Igualmente, como sucede en The Looking Glass, Roberts toma a Mary Wollstonecraft, una escritora que ha tenido una gran importancia en la historia y en el movimiento feminista. Teniendo en cuenta la ficción escrita por Charlotte Brontë, Jane Eyre, y los datos biográficos de la misma, comienza Roberts una nueva obra en la que la referencia al pasado y la historia nueva creada se enlazan para formar una creación llena de significado y lazos de unión entre los personajes y entre dos épocas diferentes de la historia.

Quisiera así finalizar este episodio para dar paso al siguiente, que quiere reflejar la unión, amor y traición entre hermanas, otro tema que forma parte del feminismo y que igualmente se repite en la narrativa de Michèle Roberts.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

5.4. Hermanas y su relación con las figuras masculinas en la obra

Las protagonistas principales en The Mistressclass son significativamente dos hermanas de edad madura que se enfrentan al pasado para analizar sus vidas, que han tenido que ver con la figura de un hombre, Adam, y con la escritura. Vinny es la mujer soltera que personifica a Charlotte Brontë y a obra Jane Eyre. Catherine, por otro lado, es la hermana que se casa y así traiciona a Vinny con el que fue su novio. Los tres son escritores. La otra historia que se intercala con la de Vinny y Catherine es la de Charlotte y Emily Brontë, hermanas que viven en la época victoriana.

Catherine y Vinny se presentan para la figura masculina todopoderosa, Robert, el padre de Adam, como contradictorias. La primera tras llegar a la casa en Francia se preocupa por la limpieza de su nuevo y temporal alojamiento. La segunda es consciente de ser observada por el dueño de la casa. Una es considerada femenina, buena, la rubia que disfruta de la limpieza del hogar. La otra es mala, la pelirroja con aire masculino que prefiere jugar fuera de la casa. Una vez más, Roberts quiere mostrar esa dicotomía entre la mujer buena y la mala, basándose en funciones y apariencias:

> Who were those two sisters in that French fairy tale? Rose Red and Snow White. One good and one bad. One feminine and one not. One kindly, pretty strawberry blonde who saw housework as an act of love, one difficult gingernut tomboy who preferred to play outside. Was that the right story? No, Vinny shouted to herself: too simplistic, I refuse to be set against Catherine like that (139-140).

Estas dos hermanas muestran diferencias y competitividad aunque en un principio se presentan como protectoras la una para con la otra, sobre todo tras la muerte de sus padres:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"That was their silent pact since their parents' deaths: to comfort each other" (119). Vinny es novia de Adam cuando invita a Catherine a pasar unos días con ellos en Francia. La razón es que la última no había podido irse a Venecia con unos amigos: "Catherine's trip to Wales with friends had fallen through. The others had decided to go to Venice instead and she hadn't the money to accompany them" (119). Por no dejarla sola, Vinny la invita a Francia donde Adam y su padre las esperan para pasar unos días de descanso. Al final de este episodio Vinny se da cuenta de que hay algo entre su hermana Catherine y su novio Adam pero no puede creerlo si no lo ve. Ahora necesita tiempo ya que las dos personas a las que más quería la han traicionado para estar juntas:

> She makes extra fuss and noise, a warning for the shadow over by the stove to break itself in half. Cathadam Cathadam break it up you two. She's fumbling with the door-latch, dropping a beer bottle. Chattering loudly and exclaiming. Anything to give them time. To give herself time. To save Catherine and Adam from knowing she has seen (160).

Esta traición entre hermanas por a una figura masculina se repite en la narrativa de Roberts en la que una vez más la rubia, ama de casa, idealizada por la sociedad patriarcal, sale triunfante ante la pelirroja que no se preocupa por su hogar o su apariencia sino por soñar y escribir. Robert ha inculcado en su hijo Adam el mito de la mujer ideal y éste lo ha seguido, rechazando a su novia Vinny por su hermana Catherine.

Estas dos hermanas analizadas por la figura patriarcal de Robert se muestran diferentes durante su estancia en Francia y es Vinny la que se manifiesta libre de expresión cuando se define como feminista: "I'm a feminist, Vinny said" (149). Y es la mujer que no se calla ante las críticas hacia ese movimiento de liberación de la mujer. Aún sintiéndose sola

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ante sus ideas, es capaz de definirse aunque tenga que mostrar una lucha con Robert. Catherine, por otro lado, no apoya a su hermana en esta conversación sino que sus palabras favorecen a Robert ya que califica a Vinny de intolerante: "what's the point in freaking out? People should be able to express whatever they feel. You shouldn't try and censor them. You're so intolerant" (150). Robert considera a la mujer feminista como la opuesta a su ideal de mujer. Ella la figura femenina a la que teme el hombre. Una vez conoció a una en Londres que vestía de cuero negro y conducía una moto: "Once Vinny mentioned women's liberation but Robert interrupted her, laughing. -I met this feminist chick in London. God, she was scary. Dressed in black leather and riding a motorbike" (149).

Vinny continúa sus disputas con Robert y Adam se muestra incómodo con ella. Esa lucha por expresarse y discutir con Robert sobre la libertad de la mujer, pero sin utilizar términos masculinos como él quería reflejar, hace de Vinny una perdedora ante los ojos de su hermana y su novio: "Adam would watch her miserably as she tried to explain to Robert why he should not define women's freedom in masculine terms. She failed every time" (150). En este sentido, la relación entre Adam y Vinny comienza a deteriorarse. Éste ya no se siente atraído por ella quien finalmente se queda sola por revelarse tal y como es y luchar por lo que cree: "After a confrontation with Robert Adam never wanted to make love ... The cost of fighting, though, was loneliness" (151).

Charlotte y Emily Brontë también se presentan en The Mistressclass como hermanas que muestran sus experiencias a la hora de soñar, escribir e inventar en ese espacio privado, libre y oscuro que es su dormitorio. Michèle Roberts muestra la relación entre las dos hermanas desde el punto de vista de Charlotte utilizando así el pronombre "yo". Su unión es diferente a la de Catherine y Vinny. Charlotte muestra como su hermana, sus sueños, lecturas y escritos realizados en su dormitorio es lo que la mantiene soñando y viva: "When we were children, *cher* Monsieur, Emily and I shared a room. Our beds were side by side" (93). Es el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

recuerdo de esos momentos con su hermana lo que la mantiene dinámica y triste al mismo tiempo. En el dormitorio el aspecto de la oscuridad recobra su importancia y se repite en la narrativa de Michèle Roberts. A través de la oscuridad son capaces de transformarse en diferentes personajes y, aunque no pudiese ver a su hermana, Charlotte sabía que estaba ahí: "In the darkness I could not see my sister but I knew that she was there ... The blackness of night took us into itself and altered our forms, changed us into quite other creatures" (94) ... "All achieved in the dark by two small girls" (95). Esta unión es poderosa porque tanto Charlotte como Emily viven en una periodo de la historia en que la mujer está condicionada al cuidado de su familia y en el caso de algunas, como ellas en Bruselas, a estudiar. Sus fantasías hacen que una escuche a la otra. Ambas disfrutan de esos instantes compartidos que tienen que ver con la lectura y escritura de historias inventadas por ellas. Tras la pérdida de su hermana y la del profesor en Bruselas, Charlotte decide casarse para volver a amar como ha amado hasta ahora: "Lover means writer and reader ... But I lost my lover and so I married Arthur Nicholls" (95).

No existe rivalidad entre Charlotte y Emily como mujeres o hermanas. Tras la muerte de Emily, Charlotte aún sigue con ella y sueña con su hermana hasta el punto de hacerla real según su inconsciente. Sus sueños pueden llegar a ser más verdaderos que la propia realidad porque es en ellos donde se siente feliz y ella misma: "Yet while I'm in it the dream is the most real thing, and Emily too. Dreams are more true than daytime" (97). Confiesa, incluso, que llega a ver una imagen de Emily en su dormitorio y que le sirve para seguir viviendo. Tras esta visión, Charlotte puede ver a la hermana de quince años, joven y radiante sin ningún tipo de enfermedad sino perfecta y completa: "She was in her old white nightdress ... She was radiant and young, fifteen again. She was whole and unblemished and perfect" (99). Tras este encuentro ella, le responde y decide continuar con lo que la vida le vaya ofreciendo, siendo en este caso, el matrimonio con Arthur Nicholls: "I obeyed her. I woke up alone and bereft

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

but determined to do whatever had to be done next. That turned out to be marriage to Mr Nicholls" (99). Se deja guiar por los deseos de Emily a quien admiraba profundamente como poeta, pero se igualaban como novelistas: "Compared with Emily, Charlotte was a less talented poet (as she well knew); as a novelist, her gifts were of a totally different order, but she was Emily's equal".[1]

Tras su vida de matrimonio, Charlotte no olvida a Emily que compartió con ella momentos de alumna-profesora en relación a la creación y lectura de textos. Conviene aquí señalar como la novela termina haciendo mención no a su nueva relación con su marido Arthur sino a la relación mantenida entre ellas y a los juegos de sábanas mantenidos en la cama. Como dos amantes, sólo mostrando el amor entre mujeres, pasaban horas entre las sábanas de las camas que se comparan con las hojas de papel que produjeron con la escritura.[2] Con esta imagen dedicada a la creación literaria basada en el apoyo y el amor entre dos mujeres quisiera finalizar este episodio: "The vicar's laundry. But these aren't the sheets off our bed. They're the ones from childhood, that Emily and I slept in until they wore out, and then wore out again from being mended so much. Now the light pierces them; they're like very old paper, almost transparent, and the waving shadows of the ferns dance over them like writing" (295).

[1] Susan Raven y Alison Weir, Women in History (London: Weidenfeld and Nicolson, 1981) 122.
[2] Es significativo destacar la metáfora empleada por Michèle Roberts en estas líneas donde se relacionan las sábanas con las hojas de papel. Una vez más, la escritora utiliza la forma y el contenido para crear significado. En inglés es relevante el empleo de la misma palabra "sheet" para referirse a ambos significados: hoja de papel o sábana.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

5.5. ¿Es The Mistressclass diferente a las otras novelas de Michèle Roberts?

Al igual que en novelas anteriores, en The Mistressclass se mezclan acontecimientos de personajes cotidianos con eventos de personalidades reconocidas por la historia literaria. En este caso se refleja con las escritoras Charlotte o Emily Brontë y las hermanas Vinny y Catherine. Para responder a la pregunta tendría que referirme, primero, a la narración y la intertextualidad en esas obras. Seguidamente, quisiera hacer mención al comienzo y fin de estos textos y el papel de las heroínas. Y por último, me gustaría intentar reflejar la evolución en las técnicas narrativas y los mensajes aportados por la escritora.

En esta presentación se ha defendido la idea de reescribir historias que no se han tenido en cuenta antes pero con un punto de vista diferente. Y éste es claramente el punto de vista de la mujer que ahora escribe y es capaz de crear narraciones, de crear literatura y ficción, y así, ser escuchada. Ahora las mujeres que protagonizan las historias de Michèle Roberts cuentan sus experiencias cotidianas en relación a diferentes temas como pueden ser su papel como mujeres dentro de una sociedad patriarcal: "madre y esposa", la religión como institución dominante e intolerante, el sexo como represión de expresión, y la creación literaria como manifestación, crítica y reconocimiento. Estos aspectos se repiten en cada una de las novelas escritas por Roberts, al igual que en The Mistressclass, donde se refleja como la mujer victoriana necesita del matrimonio para poder subsistir, y donde resulta extraño contemplar mujeres como Charlotte Brontë que escriben novelas en contra de la tradición en el siglo XIX. Sin embargo, Vinny representaría a la mujer moderna que no necesita casarse para vivir, sino que es totalmente independiente y una auténtica escritora que aporta al texto lo que le inspira sin preocuparse del dinero que pueda llegar a obtener. Del mismo modo, el tema del feminismo como unión entre mujeres para cuidar de sí mismas o de hermanas que valoran su relación está igualmente presente en novelas como A Piece of the Night (1978), In

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

the Red Kitchen (1990), o The Mistressclass (2003).

El tema de la muerte al comienzo de las novelas es igualmente persistente en obras como A Piece of the Night (1978), The Book of Mrs Noah (1987), In the Red Kitchen (1990), Flesh and Blood (1994) e Impossible Saints (1997). Esta muerte de algún personaje suele relacionarse con el nacimiento de algo, ya sea un ser vivo, normalmente una hija, o la creación de una obra literaria. En The Mistressclass, Adam es la representación de un nuevo ser o un nacimiento nuevo ya que tras la muerte de su padre se lanza al río, siendo así bautizado para volver a empezar.

La intertextualidad o pastiche que busca la subversión en la forma y el contenido de las narraciones es otro aspecto que se mantiene en esta producción literaria, ya que se intercalan las dos historias principales: Charlotte y sus cartas a su amado escritas en primera persona y la ficción de Vinny, Catherine, Adam y Robert en el Londres contemporáneo. En este sentido y aunque se trate de dos historias diferentes desarrolladas en épocas distintas, ambas forman una unidad textual. La intertextualidad sería en este sentido otro aspecto que continúa existiendo en la técnica de Roberts, teniendo en cuenta no sólo su última obra The Mistressclass, sino textos anteriores como The Book of Mrs Noah, Impossible Saints o The Looking Glass, donde distintas voces expresan sus historias cotididanas y deseos.

En relación a la intertextualidad habría que indicar el tipo de narrador que ha subsistido en la narrativa de Roberts. En The Mistressclass, se ha comentado como la historia de Charlotte Brontë está escrita en primera persona y de forma epistolar, mientras que la narrativa de Vinny y Catherine se desarrolla en tercera persona. Es a partir de este narrador "que mira por encima del hombro" y que no es omnisciente, y a través de las conversaciones directas de los personajes como se expresa este texto. Michèle Roberts comentó en la entrevista mantenida el pasado noviembre como utiliza el narrador en primera persona y, si ese no es el caso, la voz narradora no se presenta como la autoridad que controla la situación

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

sino que se trata de un narrador que podría llegar a representar el subconsciente del personaje. Y aunque utilice el pronombre 'él' o 'ella', no es la voz que domina en la obra. En Impossible Saints, se aprecia como la mayoría de los episodios que se desarrollan en esta novela están dirigidos por el narrador en tercera persona, con la excepción de dos capítulos en los que la propio fémina confiesa lo que se ha tenido que inventar y quien es ella en relación a la historia que se cuenta: "Here and from henceforth I must say 'I'. I, Isabel, write this account of my aunt's life. I shall no longer write in disguise ... How can I recount the story of Josephine and not admit I making it all up" (261). En este sentido, Isabel confiesa que es ella la que ha escrito los capítulos dedicados a su tía, ya fallecida, Josephine. Pero ¿quién es el narrador de los episodios que se intercalan con la historia de Josephine? ¿Es posible pensar que la propia Josephine los ha narrado o es nuevamente una ficción en tercera persona que Isabel inventa sin tener que referirse a su tía? La narración en tercera persona es la que se ha utilizado en los textos históricos y religiosos. Con la narración en primera persona, el lector conoce los acontecimientos de forma más directa y éste es capaz de jugar con el lector y hacerle creer que todo es una mentira, una ficción.

En Flesh and Blood, la intextualidad también tiene lugar con diferentes episodios que están titulados con nombres propios. El capítulo que lleva el nombre "Marie-Jeanne" se presenta con un narrador en primera persona pero en forma plural. Aunque se trate del mismo ser, este personaje tiene dos nombres y con ello, desarrolla dos voces en un mismo ser. Es la dualidad personal que se podría identificar con el mundo consciente y el inconsciente, como se muestra en las siguientes líneas: "We are but two but we speak as one. We share the words, some in her mouth some in mine" (142). El siguiente capítulo del mismo libro está dedicado a Georgina, quien se permite, en palabras del narrador, tener más de una personalidad, más de una vida. La voz narradora muestra de forma directa como es una técnica modernista que tiene lugar en novelas como ésta: "Next, I imagine that signature G.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Mannot ... I'm sure G. could point to either George or Georgina ... modern novels we know she read and loved, in which she allowed herself two selves, two lives, or was it three? (155). La forma y el contenido de este capítulo en particular es modernista pero Roberts lo ha expresado de forma directa a través de las palabras del narrador en primera persona quien se refiere a una firma "G. Mannot" y, a partir de esa inicial, comienza a crear la historia de ella, Georgina.

La utilización de diferentes tipos de narradores y la inclusión de técnicas modernistas y posmodernistas son elementos que se han desarrollado en la narrativa de la escritora. Como siempre ha defendido, pretende con ello unir la forma y el contenido a través de un lenguaje que tiene cuerpo y se relaciona con el texto que narra. Las protagonistas están normalmente buscando las palabras para poder expresarse. Por ello, varias de sus novelas comienzan con la oscuridad o la muerte como espacio solitario y libre que permite a estas féminas inventar, y así reclamar un nacimiento nuevo.

Si se retoma el final de la novela The Mistressclass, Charlotte vuelve al recuerdo infantil con su hermana Emily y ha conseguido llegar a las palabras que la inspiran para escribir. Adam es el personaje en la obra que carece de creatividad, y podría considerarse como ese encuentro con la verdad y con las imágenes que su padre ha mantenido escondidas en vida lo hacen despertar y afrontar la realidad de otra manera. Aunque el final se presenta abierto, me gustaría imaginar que Adam, al igual que Charlotte, sale de esa oscuridad que ha estado dominada por la figura de su padre al que ha perdido, pero del que ha aprendido, como puede interpretarse en la lectura de sus obras de arte. Roberts presenta estas pinturas como textos literarios compuestos de carne y narración o, lo que es lo mismo, de forma y contenido mezclando diferentes técnicas y mostrando la práctica del pastiche en pintura:

> This first group of pictures was all about flesh. Seen one by one they

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

represented a dismemberment. A hand. A foot. A cunt. An eye. Put together they made one reassembled body.

The second group was strongly narrative ... At first glance the pictures were so pastiched as to be hopelessly old-fashioned. Then you saw that the handling of the paint did make the work modern (287).

Si se mencionan otras novelas anteriores a ésta como Daughters of the House, se puede valorar como el final se refiere a ese encuentro con las palabras y la escritura a través de la oscuridad y del inconsciente que libera al personaje: "The voices came from somewhere just ahead, the shadowy bit she couln't see. She stepped forward, into the darkness, to find words" (172). The Looking Glass se presenta también con un final similar en el que Genevieve se sentiría libre si contara su historia. Ahora que ha encontrado las palabras que no era capaz de pronunciar, escribe la historia y se encuentra a sí misma:

And also I felt you might lose something precious by making and telling a story, because then all its parts stretched out ... whereas while the unspoken words remained inside you all of them connected one to the other in a mad circling dance which was indescribably beautiful ... The story would be put in order and for the moment I would be able to live with myself and it and I might feel free (274-275).

The Book of Mrs Noah es de forma directa otra obra que termina con el encuentro de las palabras que buscan las protagonistas para crear textos literarios y expresarse a sí mismas. La señora Noé que se presenta en Venecia al comienzo de la novela termina este texto anotando como debe una mujer sobrevivir, a través de la escritura. Pero la suya no será una palabra eterna como defiende la historia sino que se referirá al día a día y sus experiencias, o

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

a soñar:

> How does a woman survive?
>
> I pick up my pen and open my diary.
>
> ... I was taught that art is supposed to last, to be preserved in libraries and museums ... to contain eternal meanings that transcend history ... My art won't be like that ... Writing in this diary won't be like that. My creation will be as daily as dusting, or dreaming (288).

En A Piece of the Night y The Visitation se puede igualmente apreciar esta búsqueda por los mensajes que hacen posible la escritura de la mujer. El desenlace de ambas novelas, se presenta como un comienzo para hablar sobre la historia e historias de mujeres que ayudan a definirla, ahora que ha encontrado las palabras para expresarse:

> Tell me about your past, Julie begins to urge other women, and they to urge her. The women sit in circles talking. They are passing telegrams along battle-lines, telling each other stories that will not put them to sleep, recognising allies under the disguise of femininity (A Piece of the Night, 186).
>
> She cuts the cord, and declares Helen separate, loose, free, baptised by tears. She commands her to sing of her redemption, her life, to speak, to write. She orders her: now define *self*, now define *woman*. The heart of the labyrinth is not the end, but another beginning. Start to write (The Visitation, 173).

Quisiera concluir este apartado con estos dos mensajes. En la primera cita, se alude a las historias de mujeres que se forman a partir de la palabra y que son compartidas por ellas

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

mismas. La fémina debe expresarse y hablar de sí para producir un cambio. En la segunda cita se observa como esta búsqueda de las palabras es asimismo la exploración de la identidad y de la descripción de la palabra 'mujer', que ha sido definida casi siempre en términos masculinos y patriarcales si se hace referencia a la historia o a los mitos religiosos. Por ello, con la unión de diferentes voces femeninas, la mujer debe continuar en la lucha constante contra esas instituciones que pretenden infravalorarla. No en balde la unión hace la fuerza.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Capitulo 6

La Poesia en Michèle Roberts

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

6. LA POESÍA EN MICHÈLE ROBERTS

A lo largo de esta exposición, he centrado mi análisis en las novelas de Michèle Roberts en los aspectos de la escritura, la historia, la religión y la ficción en relación a la historia(s) de las mujeres. No quisiera, sin embargo, terminar esta presentación sin dedicarle un breve capítulo a la poesía de la autora, ya que la lectura de estos poemas enriquece el trabajo y el análisis de los mismos pretende arrojar luz sobre el tema que se trata en estas páginas. En primer lugar se estudiarán los versos dedicados a las figuras femeninas de la mitología griega Deméter y Perséfone, teniendo presente la relación entre madre e hija así como la idea de un nacimiento nuevo. Seguidamente escogeré otra composición poética dedicada a una figura revelante de la historia como es el caso de Juana de Arco, para así desarrollar los acontecimientos que la convirtieron en una personalidad mítica, religiosa e histórica. Y por último, se considerará el poema dedicado a la mujer que quería ser héroe.

La forma de estos poemas modernistas con rima libre y con un número variable de versos y estrofas no se estudiará en detalle ya que ése no es mi objetivo. Sólo se mostrarán algunas características, como la repetición en los poemas dedicados a Perséfone y Deméter.

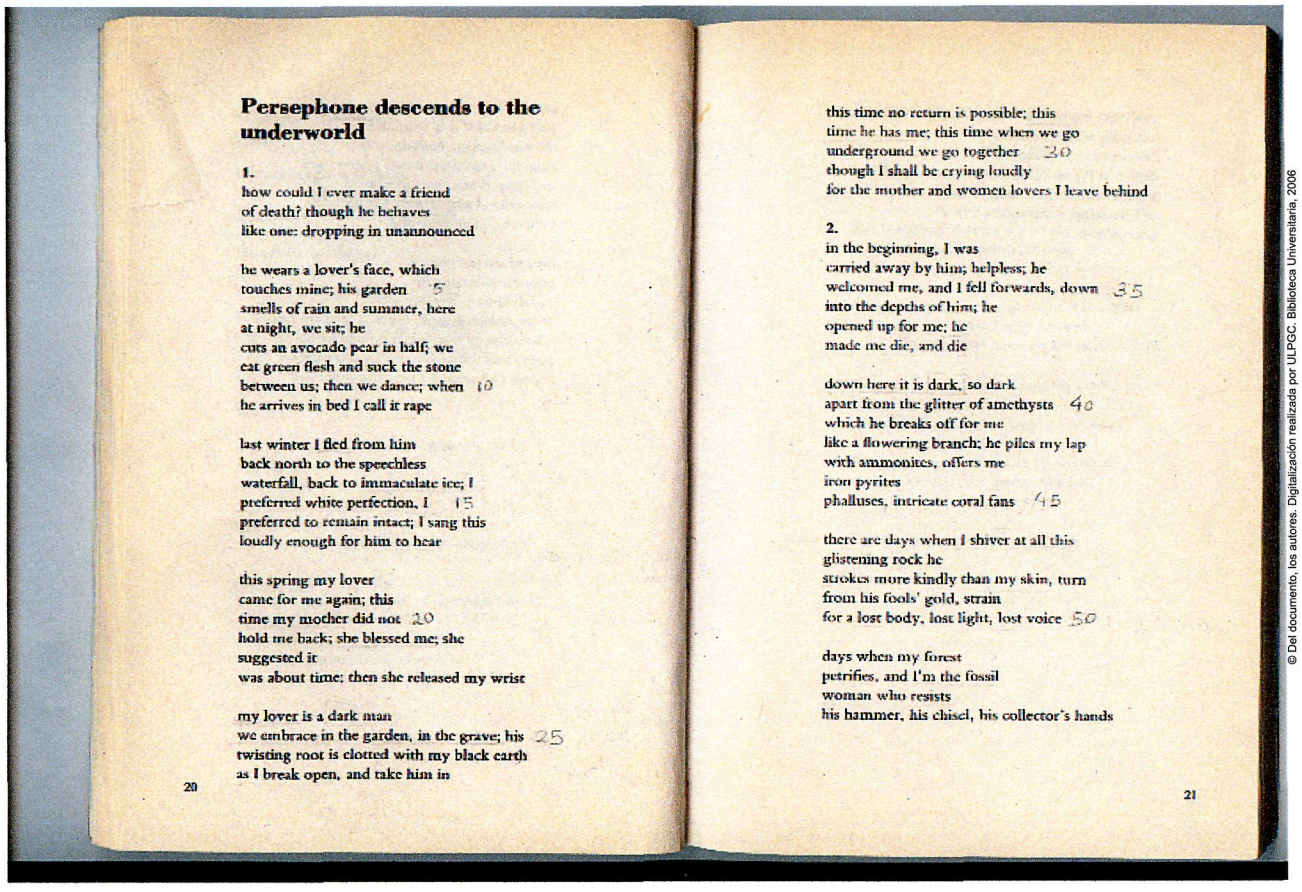
Antes de comenzar con el análisis, quisiera exponer los títulos de los textos poéticos que se han escogido para cada sección y que se conservan en la recopilación All the Selves I

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Was: Selected Poems 1986-1996.[1] Los tres bloques temáticos que aparecen a continuación muestran las páginas de cada uno de los poemas en el libro anterior. Los he seleccionado porque pueden servir para ahondar en el tema expuesto en esta presentación y para tener una visión más clara y completa:

Sección 6.1.

"Persephone Descends to the Underworld" (20-22)



Persephone descends to the underworld

1.
how could I ever make a friend
of death? though he behaves
like one: dropping in unannounced

he wears a lover's face, which
touches mine; his garden
smells of rain and summer, here
at night, we sit; he
cuts an avocado pear in half; we
eat green flesh and suck the stone
between us; then we dance; when
he arrives in bed I call it rape

last winter I fled from him
back north to the speechless
waterfall, back to immaculate ice; I
preferred white perfection, I
preferred to remain intact; I sang this
loudly enough for him to hear

this spring my lover
came for me again; this
time my mother did not
hold me back; she blessed me; she
suggested it
was about time; then she released my wrist

my lover is a dark man
we embrace in the garden, in the grave; his
twisting root is clotted with my black earth
as I break open, and take him in

20

this time no return is possible; this
time he has me; this time when we go
underground we go together
though I shall be crying loudly
for the mother and women lovers I leave behind

2.
in the beginning, I was
carried away by him; helpless; he
welcomed me, and I fell forwards, down
into the depths of him; he
opened up for me; he
made me die, and die

down here it is dark, so dark
apart from the glitter of amethysts
which he breaks off for me
like a flowering branch; he piles my lap
with ammonites, offers me
iron pyrites
phalluses, intricate coral fans

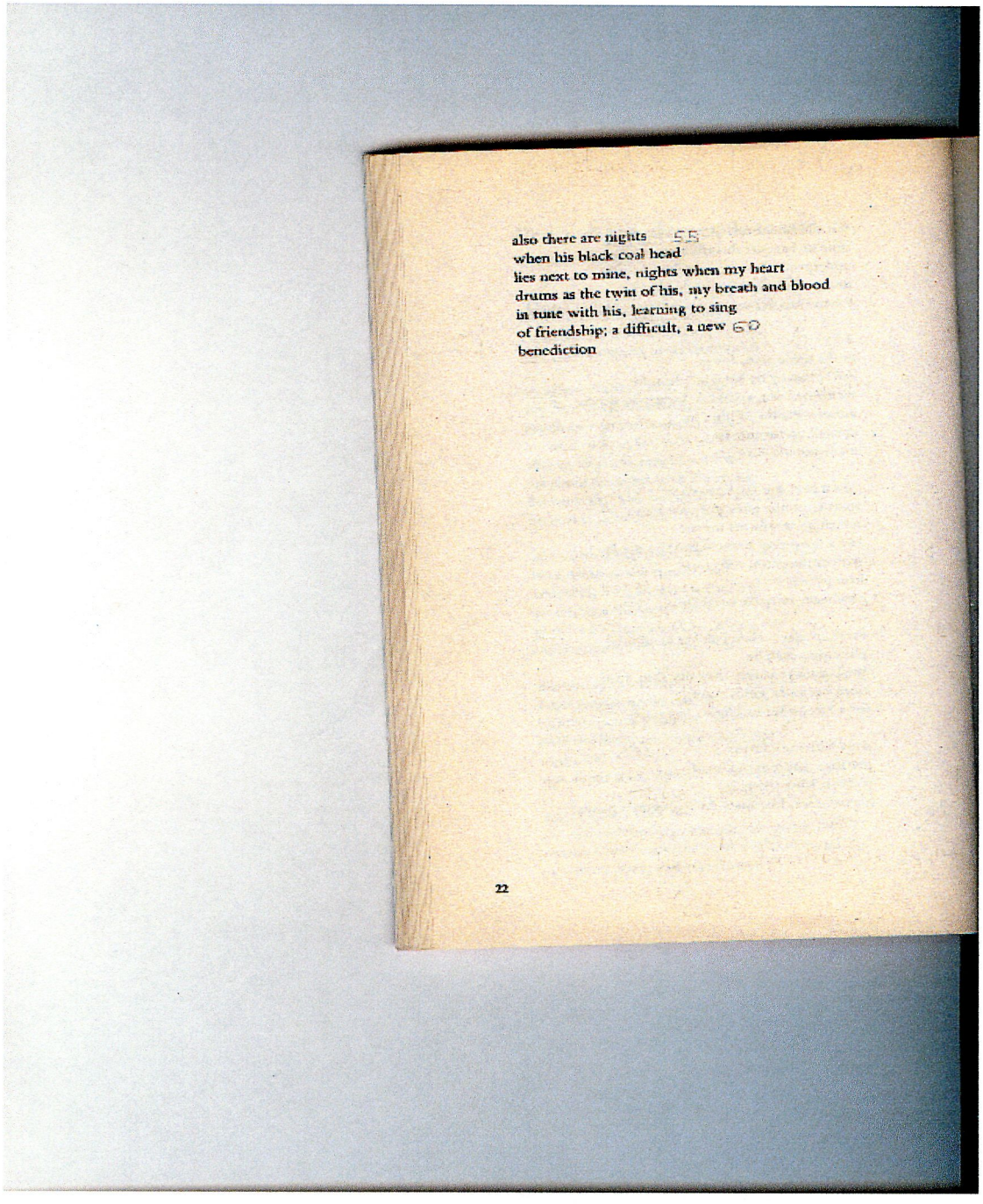
there are days when I shiver at all this
glistening rock he
strokes more kindly than my skin, turn
from his fools' gold, strain
for a lost body, lost light, lost voice

days when my forest
petrifies, and I'm the fossil
woman who resists
his hammer, his chisel, his collector's hands

21

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

[1] Michèle Roberts, All the Selves I Was: Selected Poems 1986-1996 (London: Virago Press, 1995).

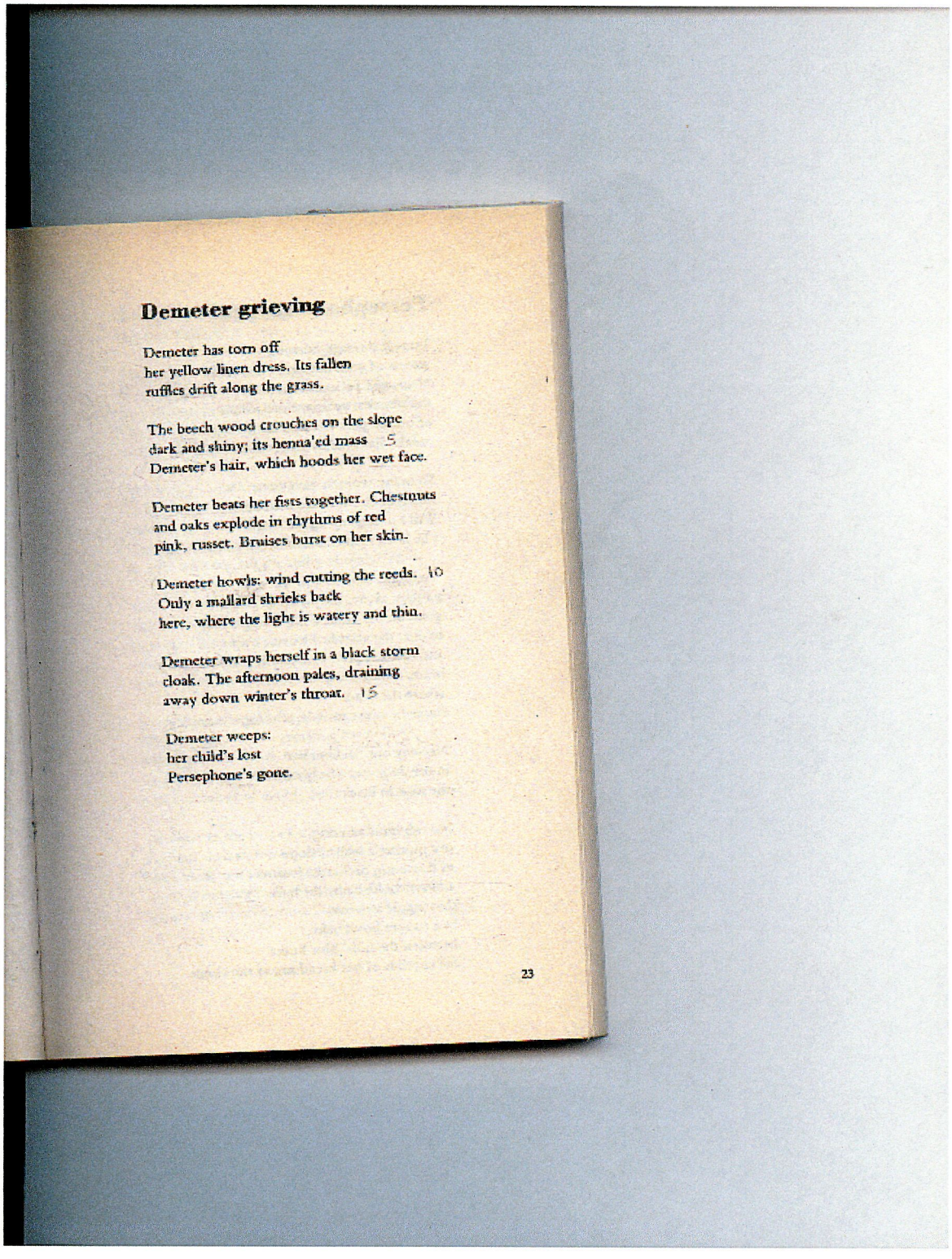


also there are nights
when his black coal head
lies next to mine, nights when my heart
drums as the twin of his, my breath and blood
in tune with his, learning to sing
of friendship; a difficult, a new
benediction

22

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"Demeter Grieving" (23)



Demeter grieving

Demeter has torn off
her yellow linen dress. Its fallen
ruffles drift along the grass.

The beech wood crouches on the slope
dark and shiny; its henna'ed mass
Demeter's hair, which hoods her wet face.

Demeter beats her fists together. Chestnuts
and oaks explode in rhythms of red
pink, russet. Bruises burst on her skin.

Demeter howls: wind cutting the reeds.
Only a mallard shrieks back
here, where the light is watery and thin.

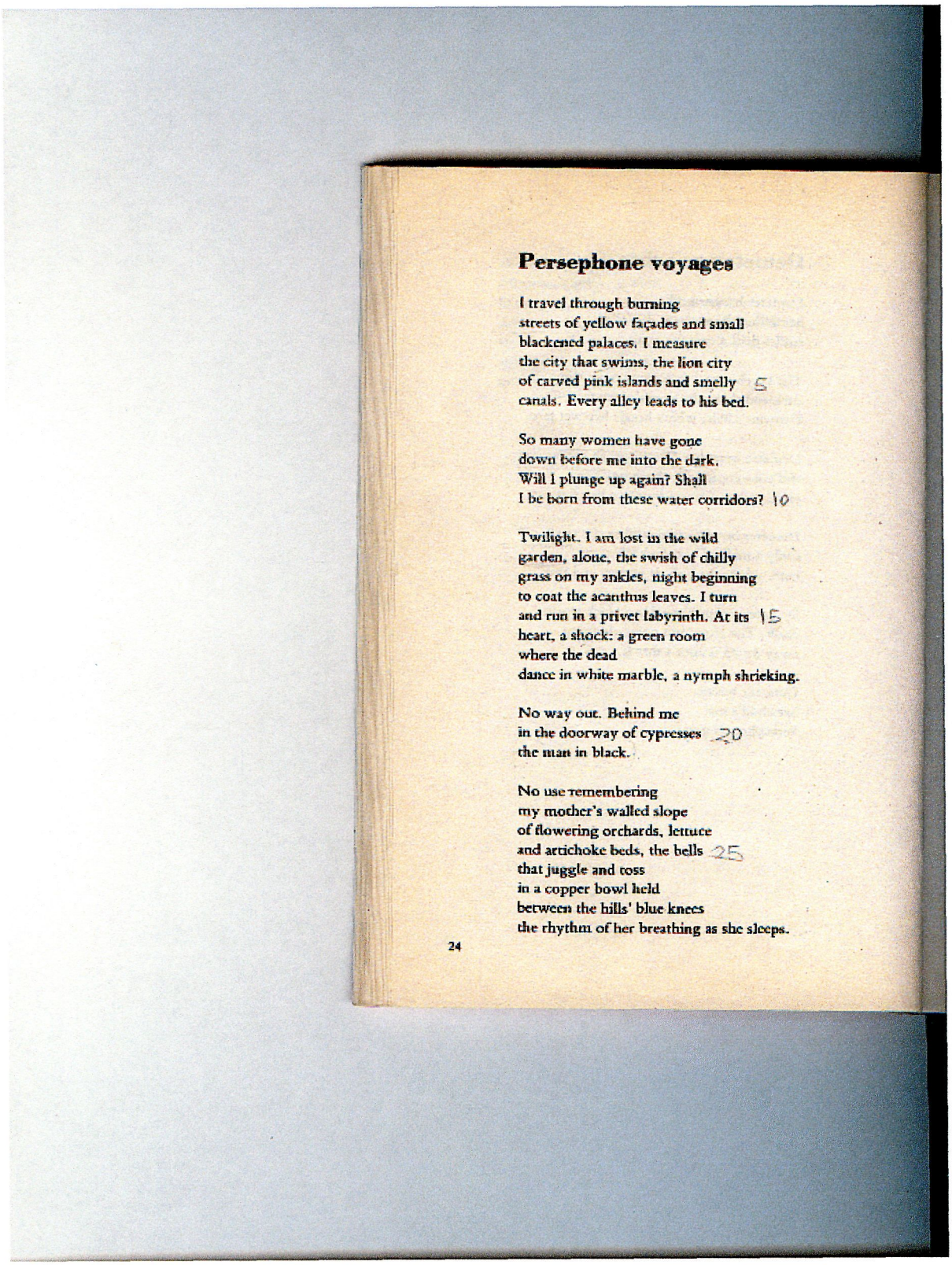
Demeter wraps herself in a black storm
cloak. The afternoon pales, draining
away down winter's throat.

Demeter weeps:
her child's lost
Persephone's gone.

23

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"Persephone Voyages" (24)



Persephone voyages

I travel through burning
streets of yellow façades and small
blackened palaces. I measure
the city that swims, the lion city
of carved pink islands and smelly
canals. Every alley leads to his bed.

So many women have gone
down before me into the dark.
Will I plunge up again? Shall
I be born from these water corridors?

Twilight. I am lost in the wild
garden, alone, the swish of chilly
grass on my ankles, night beginning
to coat the acanthus leaves. I turn
and run in a privet labyrinth. At its
heart, a shock: a green room
where the dead
dance in white marble, a nymph shrieking.

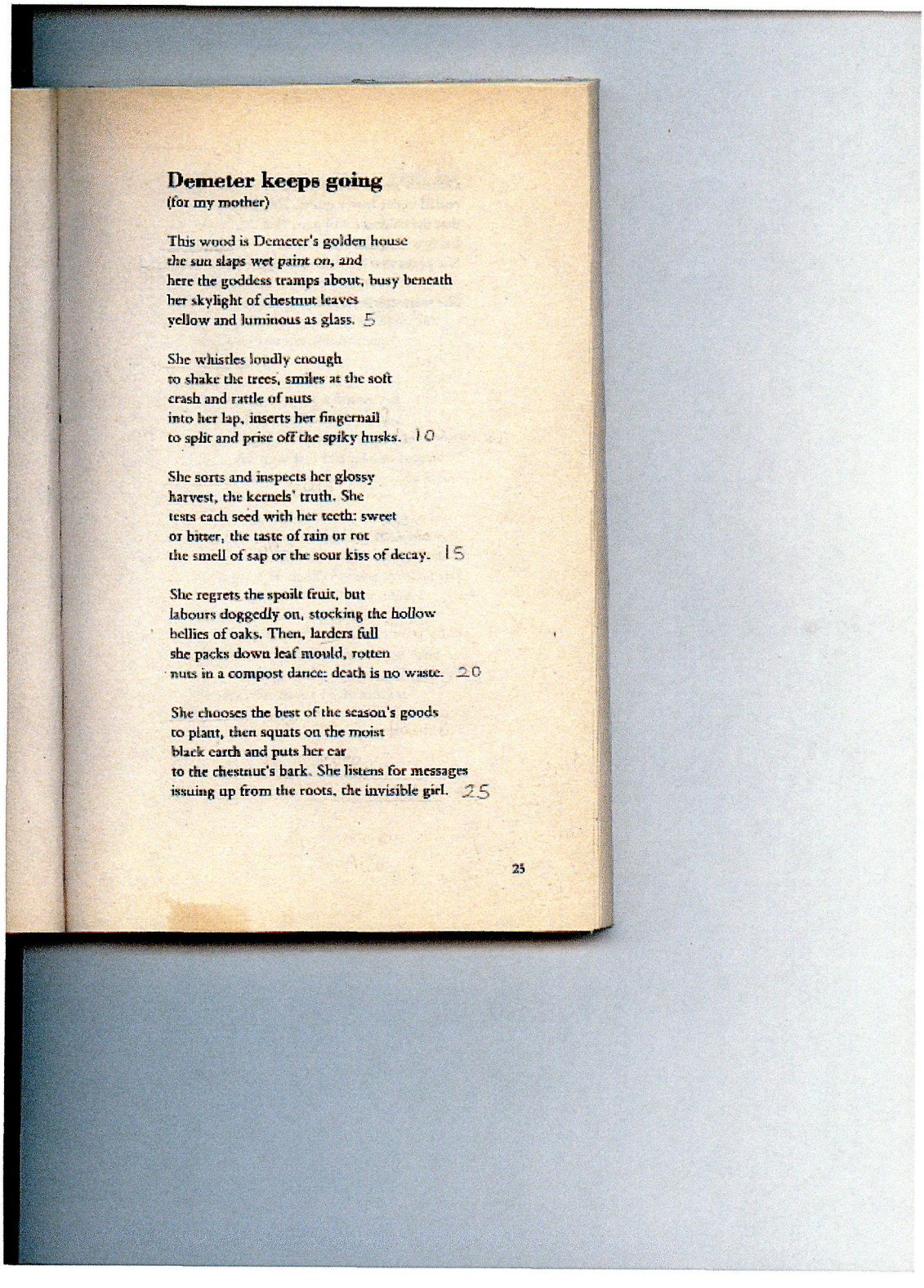
No way out. Behind me
in the doorway of cypresses
the man in black.

No use remembering
my mother's walled slope
of flowering orchards, lettuce
and artichoke beds, the bells
that juggle and toss
in a copper bowl held
between the hills' blue knees
the rhythm of her breathing as she sleeps.

24

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"Demeter Keeps Going", poema que dedica la autora a su madre (25-26)



Demeter keeps going
(for my mother)

This wood is Demeter's golden house
the sun slaps wet paint on, and
here the goddess tramps about, busy beneath
her skylight of chestnut leaves
yellow and luminous as glass.

She whistles loudly enough
to shake the trees, smiles at the soft
crash and rattle of nuts
into her lap, inserts her fingernail
to split and prise off the spiky husks.

She sorts and inspects her glossy
harvest, the kernels' truth. She
tests each seed with her teeth: sweet
or bitter, the taste of rain or rot
the smell of sap or the sour kiss of decay.

She regrets the spoilt fruit, but
labours doggedly on, stocking the hollow
bellies of oaks. Then, larders full
she packs down leaf mould, rotten
nuts in a compost dance: death is no waste.

She chooses the best of the season's goods
to plant, then squats on the moist
black earth and puts her ear
to the chestnut's bark. She listens for messages
issuing up from the roots, the invisible girl.

25

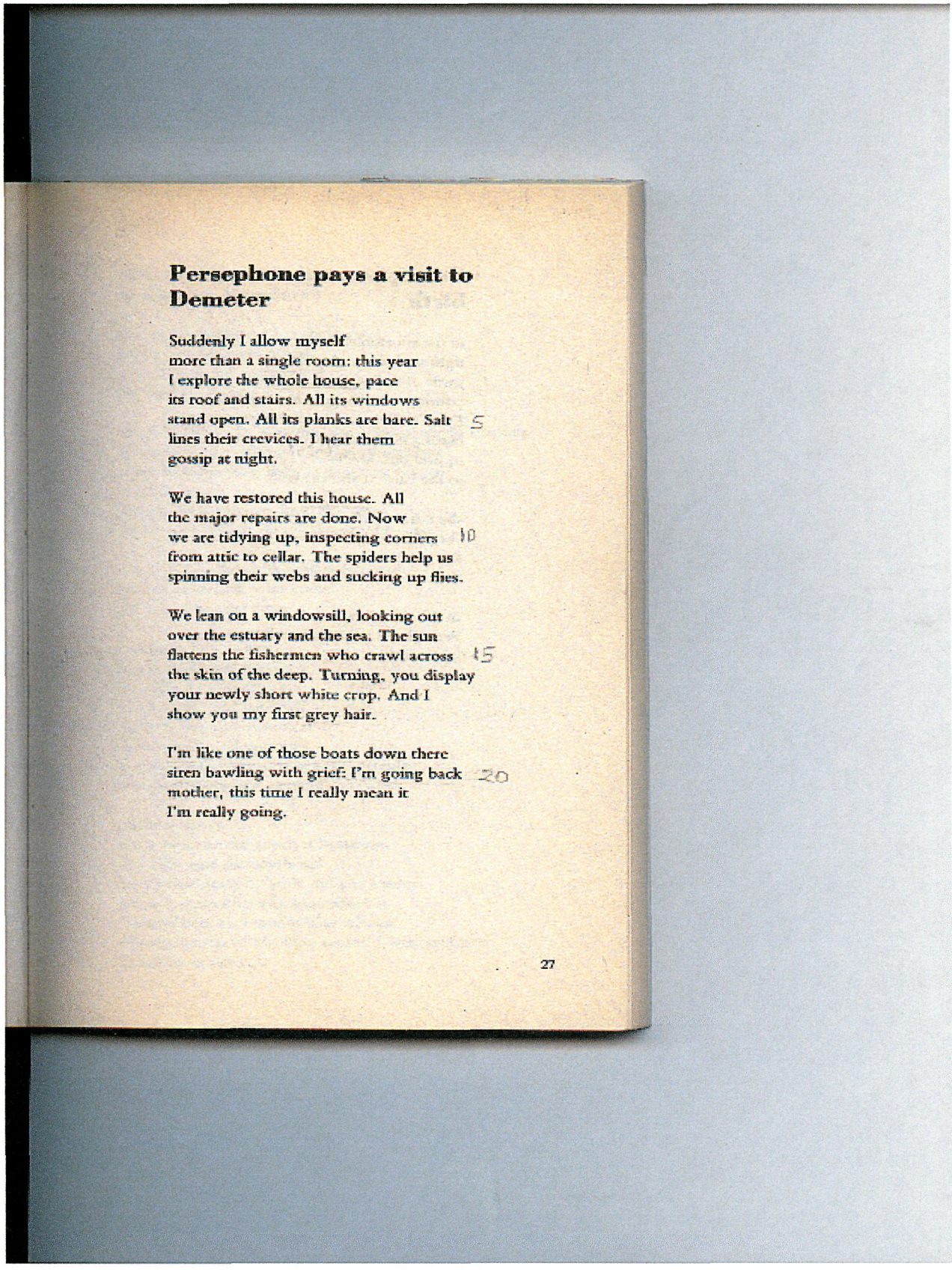
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Demeter sleeps in her house of twigs
curled under frosty quilts. She dreams
that the coldness will pass, that the barren
fields will stiffen with corn.
She prays that her buried daughter may rise. 30

She waits for Persephone to return.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"Persephone Pays a Visit to Demeter" (27)



Persephone pays a visit to Demeter

Suddenly I allow myself
more than a single room: this year
I explore the whole house, pace
its roof and stairs. All its windows
stand open. All its planks are bare. Salt
lines their crevices. I hear them
gossip at night.

We have restored this house. All
the major repairs are done. Now
we are tidying up, inspecting corners
from attic to cellar. The spiders help us
spinning their webs and sucking up flies.

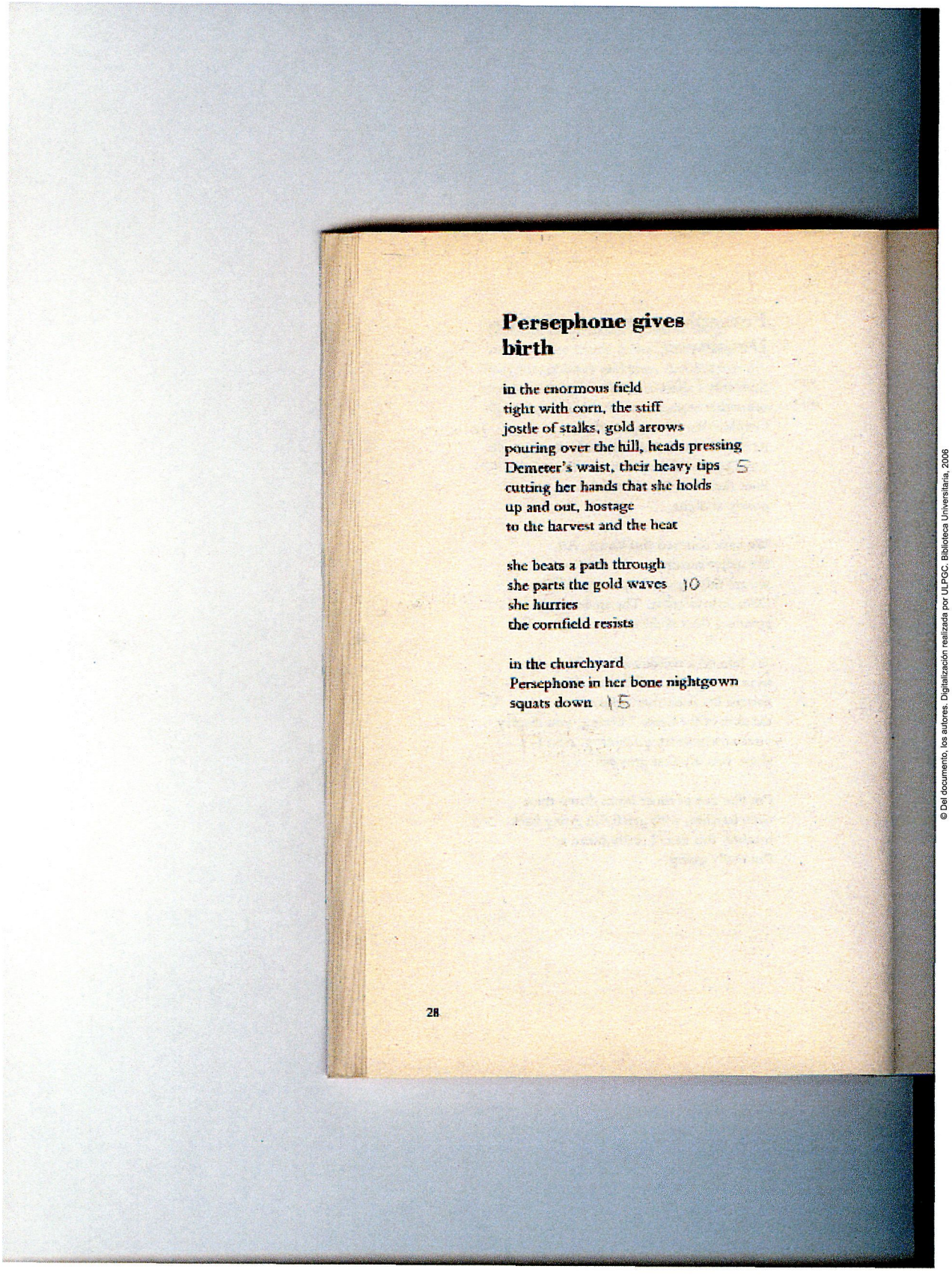
We lean on a windowsill, looking out
over the estuary and the sea. The sun
flattens the fishermen who crawl across
the skin of the deep. Turning, you display
your newly short white crop. And I
show you my first grey hair.

I'm like one of those boats down there
siren bawling with grief: I'm going back
mother, this time I really mean it
I'm really going.

27

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"Persephone Gives Birth" (28)



Persephone gives birth

in the enormous field
tight with corn, the stiff
jostle of stalks, gold arrows
pouring over the hill, heads pressing
Demeter's waist, their heavy tips
cutting her hands that she holds
up and out, hostage
to the harvest and the heat

she beats a path through
she parts the gold waves
she hurries
the cornfield resists

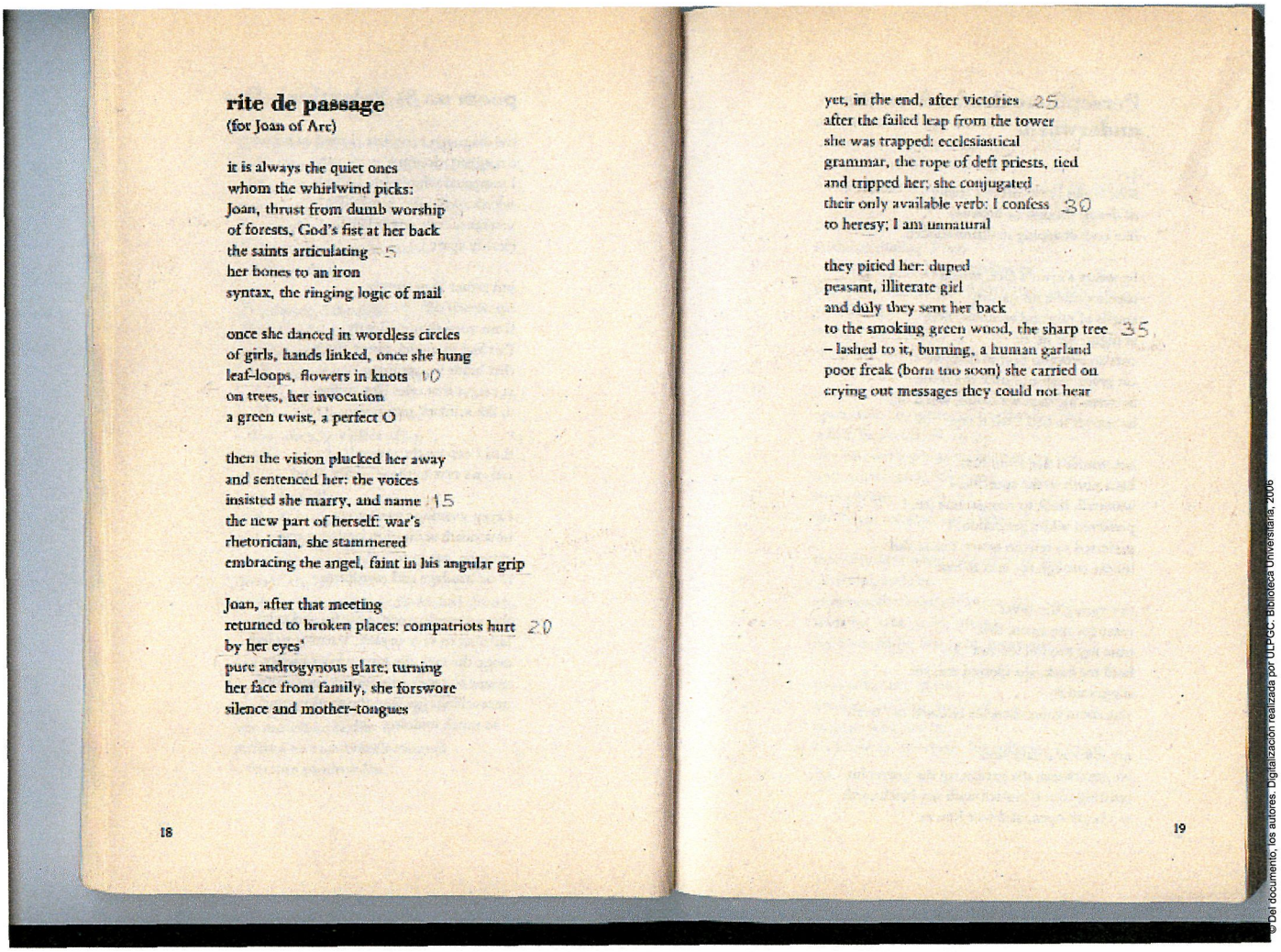
in the churchyard
Persephone in her bone nightgown
squats down

28

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Sección 6.2.

"Rite de Passage" dedicado a Juana de Arco (18-19)



rite de passage
(for Joan of Arc)

it is always the quiet ones
whom the whirlwind picks:
Joan, thrust from dumb worship
of forests, God's fist at her back
the saints articulating
her bones to an iron
syntax, the ringing logic of mail

once she danced in wordless circles
of girls, hands linked, once she hung
leaf-loops, flowers in knots
on trees, her invocation
a green twist, a perfect O

then the vision plucked her away
and sentenced her: the voices
insisted she marry, and name
the new part of herself: war's
rhetorician, she stammered
embracing the angel, faint in his angular grip

Joan, after that meeting
returned to broken places: compatriots hurt
by her eyes'
pure androgynous glare; turning
her face from family, she forswore
silence and mother-tongues

yet, in the end, after victories
after the failed leap from the tower
she was trapped: ecclesiastical
grammar, the rope of deft priests, tied
and tripped her; she conjugated
their only available verb: I confess
to heresy; I am unnatural

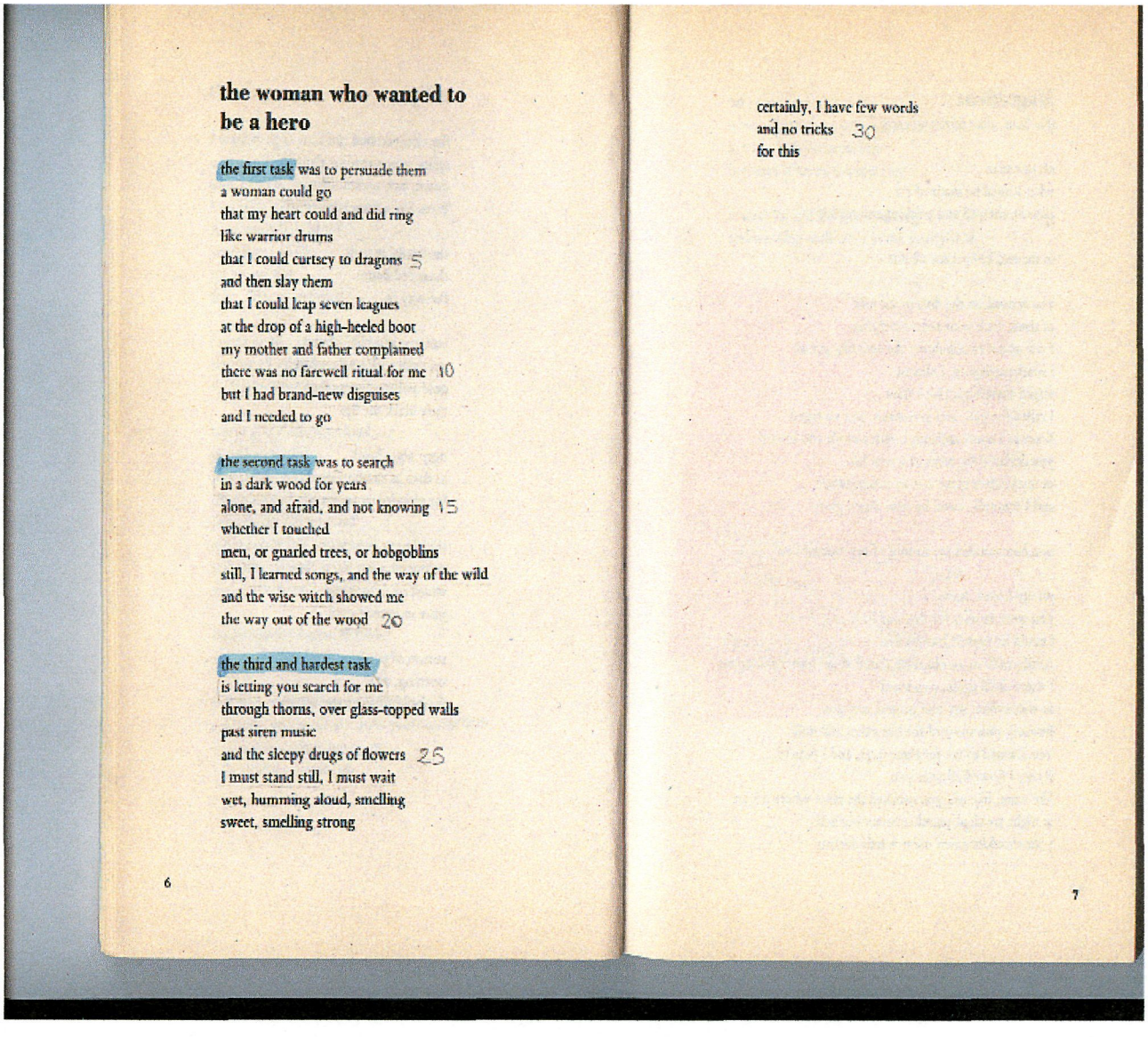
they pitied her: duped
peasant, illiterate girl
and duly they sent her back
to the smoking green wood, the sharp tree
– lashed to it, burning, a human garland
poor freak (born too soon) she carried on
crying out messages they could not hear

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Sección 6.3.

"The Woman Who Wanted to Be a Hero" (6-7)



the woman who wanted to be a hero

the first task was to persuade them
a woman could go
that my heart could and did ring
like warrior drums
that I could curtsey to dragons
and then slay them
that I could leap seven leagues
at the drop of a high-heeled boot
my mother and father complained
there was no farewell ritual for me
but I had brand-new disguises
and I needed to go

the second task was to search
in a dark wood for years
alone, and afraid, and not knowing
whether I touched
men, or gnarled trees, or hobgoblins
still, I learned songs, and the way of the wild
and the wise witch showed me
the way out of the wood

the third and hardest task
is letting you search for me
through thorns, over glass-topped walls
past siren music
and the sleepy drugs of flowers
I must stand still, I must wait
wet, humming aloud, smelling
sweet, smelling strong

6

certainly, I have few words
and no tricks
for this

7

6.1. Poemas relacionados con el mito griego de Deméter y Perséfone en Roberts

Seis son los poemas que dedica Michèle Roberts -y de manera sucesiva- en su obra al mito griego de Deméter y su hija Perséfone. Antes de comenzar su estudio, quisiera centrarme en la historia de este relato y su relación con el feminismo. Asimismo es oportuno analizar la definición de la palabra "mito" que, como se expresa a continuación, se refiere a historias ficticias que se relacionan con aspectos del origen de la creación y todo lo que rodea la vida y existencia del ser humano:

> myth, a kind of story ... normally traditional and anonymous, through which a given culture ratifies its social customs or accounts for the origin of human and natural phenomena ... The term has a wide range of meanings, which can be divided roughly into 'rationalist' and 'romantic' versions: in the first, a myth is a false or unreliable story or belief ... while the second, 'myth' is a superior intuitive mode of cosmic understanding ... In most literary contexts, the second kind of usage prevails, and myths are regarded as fictional stories containing deeper truths, expressing collective attitudes to fundamental matters of life, death, divinity and existence.[2]

Estudiando la historia de este mito, Deméter representa a la madre que es a su vez la diosa de la tierra y de la cosecha de frutas y verduras. Se correspondía especialmente con el maíz, mientras que su hija va a ser la reina del mundo subterráneo, pero no por elección sino por imposición de su padre y de su futuro marido Hades, dios del mundo de los muertos. Zeus, hermano de Deméter y padre de Perséfone decide, sin consultar a la diosa de la tierra, convertir a su hija en esposa de su hermano Hades quien impaciente rapta a Perséfone para

[2] Chris Baldick, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms (Oxford: Oxford University Press, 2004) 163.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

convertirla en reina del mundo subterráneo. La tristeza de Deméter hace que la tierra deje de ser fértil y así, de producir alimentos, con lo que Zeus tiene que hacer algo para que continúe el futuro: "her mother lost all interest in fertility, so that plants languished, animals ceased to multiply and people feared for their future. Eventually, Zeus had to intervene".[3] Perséfone, finalmente, había comido mientras estuvo con Hades, con lo que se consideró un símbolo de aceptación de su matrimonio. Por ello, no pudo volver por completo al mundo de los vivos, pero pasaba nueve meses con su madre al comienzo de la primavera y regresaba durante los meses de invierno al lado de su marido para seguir gobernando el mundo de los muertos.

Esta relación entre la madre, la hija y el padre que la casa sin considerar los sentimientos de ambas mujeres se ha reflejado a lo largo de la historia en nuestra sociedad, sobre todo en la del siglo XIX. Obras como Sense and Sensibility o Pride and Prejudice de Jane Austen representan el aspecto de la mujer que nace para ser casada con la mejor de las oportunidades sin tenerse en cuenta sus opiniones o sentimientos. Por otro lado, es de gran importancia la elección de Roberts por esta historia, ya que Perséfone es la reina del mundo de los muertos, que está relacionado con la oscuridad y el inconsciente que tanto se repite en sus novelas permitiendo a las protagonistas escribir con total libertad. Asimismo, Deméter es la diosa de la tierra y de la fertilidad, con lo que es a partir de la primavera cuando ambas se encuentran tras tres meses de separación forzosa. Este momento representa el renacer de Perséfone que procede del mundo subterráneo para compartir 3/4 del año con su madre y vuelve a desaparecer tras haber disfrutado de su estancia en la tierra, en el mundo de los vivos. Es un ciclo constante de muerte-resurrección entre los dos mundos a través de la figura de Perséfone, que representa ese posible cambio, ese renacer y comenzar de nuevo en los meses primaverales, con lo que este mito podría verse como una posibilidad de inicio en la mujer.

[3] Arthur Cotterell & Rachel Storm, The Ultimate Encyclopedia of Mythology: an A-Z Guide to the Myths and Legends of the Ancient World (New York: Hermes House Annes Publishing Inc., 2002) 38.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El primer poema que representa este mito comienza justo en el momento en el que la madre y la hija son separadas y se titula "Persephone descends to the underworld".

Persephone descends to the underworld

1.
how could I ever make a friend
of death? though he behaves
like one: dropping in unannounced

he wears a lover's face, which
touches mine; his garden
smells of rain and summer, here
at night, we sit; he
cuts an avocado pear in half; we
eat green flesh and suck the stone
between us; then we dance; when
he arrives in bed I call it rape

last winter I fled from him
back north to the speechless
waterfall, back to immaculate ice; I
preferred white perfection, I
preferred to remain intact; I sang this
loudly enough for him to hear

this spring my lover
came for me again; this
time my mother did not
hold me back; she blessed me; she
suggested it
was about time; then she released my wrist

my lover is a dark man
we embrace in the garden, in the grave; his
twisting root is clotted with my black earth
as I break open, and take him in

this time no return is possible; this

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

time he has me; this time when we go
underground we go together
though I shall be crying loudly
for the mother and women lovers I leave behind

2.
in the beginning, I was
carried away by him; helpless; he
welcomed me, and I fell forwards, down
into the depths of him; he
opened up for me; he
made me die, and die

down here it is dark, so dark
apart from the glitter of amethysts
which he breaks off for me
like a flowering branch; he piles my lap
with ammonites, offers me
iron pyrites
phalluses, intricate coral fans

there are days when I shiver at all this
glistening rock he
strokes more kindly than my skin, turn
from his fools' gold, strain
for a lost body, lost light, lost voice

days when my forest
petrifies, and I'm the fossil
woman who resists
his hammer, his chisel, his collector's hands

also there are nights
when his black coal head
lies next to mine, nights when my heart
drums as the twin of his, my breath and blood
in tune with his, learning to sing
of friendship; a difficult, a new
benediction

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Está escrito en primera persona con lo que la autora pretende mostrar la voz de la protagonista tal y como se refleja en las primeras líneas, donde la joven hija se cuestiona como puede llegar a ser amiga de la muerte, siendo ésta la imagen de su marido Hades, rey del mundo de los muertos al que debe amar: "how could I ever make a friend / of death?" (1-2). En la segunda estrofa Perséfone califica a este nuevo amigo de amante al que ella no ha elegido, por ello cuando se acuestan en la misma cama, ella lo llama violación: "he wears a lovers face / ... when / he arrives in bed I call it rape" (4-10-11). La tercera estrofa continúa con el pronombre en primera persona que declara como escapó de este mundo el pasado invierno y como hubiese preferido haberse quedado intacta. Estas anotaciones se refieren nuevamente al sexo ya que la autora utiliza expresiones como inmaculada, blanca y virgen que la definían antes de esta forzada unión: "immaculate ice; I / preferred white perfection, I / preferred to remain intact" (14-16). La cuarta estrofa hace referencia al momento en el que madre e hija se separan, pero son ahora conscientes de esos tres meses de separación. Por ello, Deméter bendice a su hija durante su estancia en su nuevo mundo: "... my mother did not / hold me back; she blessed me" (20-21). Este instante se refiere al acto en el que, tras la intervención de Zeus, existe un pacto entre Hades y Deméter para compartir a Perséfone en ambos mundos.

Tras la despedida con su madre, continúa la estrofa número 5 con el descenso de Perséfone y su marido en el que se especifica como esta vez proceden juntos "this time when we go / underground we go together" (29-30), aunque no cesa su tristeza por lo que deja atrás: "I shall be crying loudly / for the mother and women lovers I leave behind" (31-32). Es significativo señalar nuevamente como Hades es descrito con adjetivos que se refieren a la oscuridad y la muerte, algo que se aprecia al comienzo de esta estrofa, donde se observa igualmente una imagen del acto sexual que tiene lugar en el jardín que es a su vez, la tumba y la tierra, descrita nuevamente como negra: "my lover is a dark man / we embrace in the

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

garden, in the grave; his / twisting root is clotted with my black earth / as I break open, and take him in (24-27).

Las estrofas 6 y 7 de este primer poema describen como es el lugar que han elegido para Perséfone. Ambas estrofas están unidas con la última línea de la 6 y la primera de la 7 ya que el comienzo de Perséfone en este mundo de oscuridad la hizo morir con tanta tenebrosidad. En ambas líneas se repiten los vocablos "morir" y oscuridad", que reflejan el cambio de estado de Perséfone en el mundo de los muertos: "he / made me die, and die / down here it is dark, so dark" (37-39).

El comienzo de las últimas tres estrofas de este poema está organizado según sea el momento del día o de la noche. En las estrofas ocho y nueve se observa el miedo al que se ha visto sometida Perséfone que en ocasiones lo muestra con temblor en su cuerpo que será acariciado por su marido: "there are days when I shiver at all this" (46). Hay días en los que no se siente capaz de expresar sus sentimientos y está muerta hacia los deseos de su marido resistiéndose ante ellos: "I'm the fossil / woman who resists" (52-53). Pero sobre todo la joven Perséfone es un cuerpo, una luz y una voz perdida que ha sido forzada a vivir una vida sin tener en cuenta su elección, como expresa con la repetición del adjetivo "perdida" en el siguiente verso: "for a lost body, lost light, lost voice" (50).

Por último concluye la voz de la protagonista con sus experiencias durante algunas noches, en las que se repite nuevamente el vocablo "negro" para referirse a su marido: "his black coal head" (56). En ocasiones, Perséfone se siente al mismo nivel que su esposo, ya que es un proceso de instrucción. Tiene que aprender a convivir con Hades y comenzar una nueva amistad con él que, aunque difícil, tiene la bendición de su madre para sentirse mejor, como también se aprecia en la línea 21 de este poema: "learning to sing / of friendship; a difficult, a new / benediction" (59-61).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"Demeter grieving" es el segundo poema que trascurre en este mito griego y en el que se expresa el lamento de Deméter por la desaparición de su hija.

Demeter grieving

Demeter has torn off
her yellow linen dress. Its fallen
ruffles drift along the grass.

The beech wood crouches on the slope
dark and shiny; its henna'ed mass
Demeter's hair, which hoods her wet face.

Demeter beats her fists together. Chestnuts
and oaks explode in rhythms of red
pink, russet. Bruises burst on her skin.

Demeter howls: wind cutting the reeds.
Only a mallard shrieks back
here, where the light is watery and thin.

Demeter wraps herself in a black storm
cloak. The afternoon pales, draining
away down winter's throat.

Demeter weeps:
her child's lost
Persephone's gone.

Al contrario que el primer poema de Perséfone, éste va a estar narrado en tercera persona y describe el sentimiento de tristeza que siente la madre. Está formado por seis estrofas de tres versos cada una. A excepción de la segunda estrofa, todas comienzan con el nombre personal Deméter seguido por una acción que muestra lo que acontece a la protagonista. En la primera estrofa el mensaje que se expresa es de impotencia y violencia, ya

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que la diosa de la fertilidad desgarra su vestido cuyos volantes amarillos caen en el césped, haciendo referencia a la tierra que la rodea: "Demeter has torn off / her yellow linen dress (1-2). La segunda estrofa continúa con el sentimiento de tristeza que se aprecia en la última línea al referirse a su cara mojada a causa de sus constantes lágrimas: "Demeter's hair, which hoods her wet face" (6). En la tercera estrofa se vuelve al estado de violencia, acompañada de la naturaleza cuando se mencionan arbustos como "Chestnuts / and oaks" (6-7). La ausencia de tranquilidad se siente, en primer lugar, en la línea 7 cuando se refleja la agresión de Deméter al golpear ambos de sus puños, y en segundo lugar, en el verso 9 cuando se muestra que existen moretones en su piel: "Demeter beats her fists together / Bruises burst on her skin" (7-9). En la cuarta estrofa, Roberts representa la imagen de Deméter con el mundo que depende de ella, con la naturaleza que la escucha ante su angustia: "Demeter howls: wind cutting the reeds" (10). Le sigue la estrofa 5 en la que la madre recibe una respuesta de la naturaleza que trae lluvia. Por ello, se cubre con un abrigo negro que, además de protegerla de la lluvia, podría referirse a la oscuridad o al mundo de los muertos donde se encuentra su hija, o quizás a su estado de dolor y desolación: "Demeter wraps herself in a black storm / cloak" (13). Concluye así el poema con las últimas tres líneas que terminan con las palabras relacionadas con su tristeza a través del llorar, la pérdida y el haberse ido: "weeps / lost / Persephone's gone" (19-21).

"Persephone voyages" es el tercer poema que continúa la historia del mito griego y nuevamente Perséfone se expresa en primera persona a través de cinco estrofas en las que relata su viaje hacia el mundo subterráneo.

Persephone voyages

I travel through burning
streets of yellow façades and small
blackened palaces. I measure

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

the city that swims, the lion city
of carved pink islands and smelly
canals. Every alley leads to his bed.

So many women have gone
down before me into the dark.
Will I plunge up again? Shall
I be born from these water corridors?

Twilight. I am lost in the wild
garden, alone, the swish of chilly
grass on my ankles, night beginning
to coat the acanthus leaves. I turn
and run in a privet labyrinth. At its
heart, a shock: a green room
where the dead
dance in white marble, a nymph shrieking.

No way out. Behind me
in the doorway of cypresses
the man in black.

No use remembering
my mother's walled slope
of flowering orchards, lettuce
and artichoke beds, the bells
that juggle and toss
in a copper bowl held
between the hills' blue knees
the rhythm of her breathing as she sleeps.

Los colores que describen la ciudad del mundo de los muertos son el amarillo para las fachadas, el negro para los palacios, junto al adjetivo "burning" que se refiere a las calles. Y como apunta Perséfone cada uno de los caminos se dirigen a su cama, siendo ésta la de Hades: "... Every alley leads to his bed" (6). Mientras que los verbos utilizados en esta primera estrofa se refieren al presente, la segunda alude al pasado de la protagonista en relación a otras mujeres que ya han pasado por la oscuridad y han sido atrapadas sin tenerse

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

en cuenta sus opiniones: "So many women have gone / down before me into the dark" (7-8). En las siguientes líneas se puede observar un sentimiento de soledad y de pérdida por parte de Perséfone que expresa como se siente desorientada en un jardín salvaje: "Twilight. I am lost in the wild / garden, alone" (11-12). Del jardín pasa a un laberinto hasta llegar a una habitación verde donde se muestra una imagen de los muertos bailando en mármol blanco. Es significativo como las almas de la oscuridad bailan sobre mármol, material que procede de la tierra misma y que además es blanco, color que resalta por ser el opuesto a la muerte y a la oscuridad de ese mundo. Una vez que ha visitado el jardín y el laberinto, no consigue la manera de salir y escapar. Además Perséfone se encuentra a Hades, descrito como el hombre vestido de negro: "No way out. Behind me ... / the man in black" (19-21). La heroína concluye en la última estrofa haciendo referencia al mundo que compartía con su madre en la tierra, donde la naturaleza con su vegetación hace la escena. Considera la protagonista que el recordar esos momentos no sirven para mucho ya que no hay forma de escapar de ese laberinto que no tiene salida: "No use remembering / my mother's walled slope / of flowering orchards, lettuce" (22-24).

"Demeter keeps going", poema que dedica Roberts a su madre, continúa la conversación entre Perséfone y Deméter y lo forman seis estrofas de cinco versos cada una, más una última línea al final del poema.

Demeter keeps going
(for my mother)

This wood is Demeter's golden house
the sun slaps wet paint on, and
here the goddess tramps about, busy beneath
her skylight of chestnut leaves
yellow and luminous as glass.

She whistles loudly enough

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

to shake the trees, smiles at the soft
crash and rattle of nuts
into her lap, inserts her fingernail
to split and prise off the spiky husks.

She sorts and inspects her glossy
harvest, the kernels' truth. She
tests each seed with her teeth: sweet
or bitter, the taste of rain or rot
the smell of sap or the sour kiss of decay.

She regrets the spoilt fruit, but
labours doggedly on, stocking the hollow
bellies of oaks. Then, larders full
she packs down leaf mould, rotten
nuts in a compost dance: death is no waste.

She chooses the best of the season's goods
to plant, then squats on the moist
black earth and puts her ear
to the chestnut's bark. She listens for messages
issuing up from the roots, the invisible girl.

Demeter sleeps in her house of twigs
curled under frosty quilts. She dreams
that the coldness will pass, that the barren
fields will stiffen with corn.
She prays that her buried daughter may rise.

She waits for Persephone to return.

Con la excepción de la primera estrofa, hay repetición al inicio de cada una de ellas en la estructura, ya que se comienza con el pronombre de sujeto "She" más la acción que domina la estrofa: "She whistles / She sorts / She regrets / She chooses / Demeter sleeps / She waits" (6-11-16-21-26-31).

El tema que se desarrolla en este poema se relaciona con los sentimientos de Deméter tras haber perdido a su hija. Vuelve a aparecer el elemento de la naturaleza que rodea a la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

madre diosa de la tierra. Así se aprecia en la primera estrofa donde se describe el bosque como la casa dorada de Deméter: "This wood is Demeter's golden house" (1). Asimismo se muestra en estas líneas el momento de la trama, siendo éste el comienzo del día con la introducción del sol en su hogar: "the sun slaps wet paint on" (2). En la segunda estrofa hay tres acciones que desarrolla Deméter: primero, silba muy alto hasta hacer temblar a los árboles; segundo, sonríe a los frutos secos y, por último, introduce su dedo dentro de las cáscaras de los frutos para así comprobar el estado de los alimentos: "She whistles loudly / ... smiles at the soft / crash and rattle of nuts / ... inserts her fingernail" (6-9). En la tercera estrofa puede verse el estado de ánimo de la madre tierra que inspecciona la cosecha y así cada semilla con sus propios dientes para decidir si es dulce o amarga, si se trata del sabor de la lluvia o de algo podrido, si se trata del olor de la savia o de decadencia:

> She shorts and inspects her glossy
> harvest, the kernels' truth. She
> tests each seed with her teeth: sweet
> or bitter, the taste of rain or rot
> the smell of sap or the sour kiss of decay (11-15).

Tras su inspección, Deméter rechaza la fruta estropeada y concluye que la muerte no es una pérdida y, por ello, almacena restos de frutos secos para fortalecer la tierra: "She regrets the spoilt fruit ... / rotten / nuts in a compost dance: death is no waste" (16-19-20). En la siguiente estrofa, Deméter acierta en cultivar los mejores productos para la temporada y así se representa en la imagen en la que se agacha hasta poner su oído en la corteza de un árbol. Es en este momento mágico cuando busca mensajes que pueda escuchar a través de las raíces de los árboles y así saber de su hija. Es la tierra, en este caso, la intermediaria entre los dos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

mundos, el de los vivos y el de los muertos, como así lo es entre la madre y la hija, que se describe en el poema como invisible.

Concluye así la última estrofa de este poema con el deseo de Deméter de encontrarse con su hija tras la temporada fría. La naturaleza sigue acompañando a la madre que duerme en su casa de ramitas y sueña con el paso del frío para que así el campo estéril produzca maíz. También sueña con que su hija, a la que considera enterrada *–buried-*, resurja del mundo de los muertos. Y así impone su veredicto. Espera a que su hija regrese y a partir de ese momento la naturaleza volverá a su normalidad y a su fertilidad: "She waits for Persephone to return."

El penúltimo poema "Persephone Pays a Visit to Demeter" -que conecta con el anterior y así con el siguiente- se narra nuevamente en primera persona con lo que se conoce la voz directa de la protagonista que por fin visita a su madre en el mundo de los vivos tal y como sucede en la mitología griega.

Persephone pays a visit to Demeter

Suddenly I allow myself
more than a single room: this year
I explore the whole house, pace
its roof and stairs. All its windows
stand open. All its planks are bare. Salt
lines their crevices. I hear them
gossip at night.

We have restored this house. All
the major repairs are done. Now
we are tidying up, inspecting corners
from attic to cellar. The spiders help us
spinning their webs and sucking up flies.

We lean on a windowsill, looking out
over the estuary and the sea. The sun

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

flattens the fishermen who crawl across
the skin of the deep. Turning, you display
your newly short white crop. And I
show you my first grey hair.

I'm like one of those boats down there
siren bawling with grief: I'm going back
mother, this time I really mean it
I'm really going.

Está formado por cuatro estrofas y cada una de ellas se compone de un número variado de líneas. En la primera estrofa se presenta una Perséfone más decidida a investigar el hogar al que ha sido impuesta. Ahora no se complace con una sola habitación sino que este año le apetece conocer toda la casa y todos sus rincones y con todas las ventanas abiertas, lo que puede referirse a la variedad de posibilidades y de caminos que puede escoger: "Suddenly I allow myself / more than a single room: this year / I explore the whole house / ... All its windows / stand open" (1-5). La segunda estrofa implica cambios en su casa con lo que se aprecia una actitud de progreso en la que se ha reparado todo lo que era necesario: "We have restored this house" (1). Además se aprecia el cambio del pronombre en primera persona del singular al de primera persona del plural, con lo que ya no está sola sino que corresponde a alguien: "we are tidying up ... / The spiders help us" (10-11). Esta idea de unión se repite en la tercera estrofa introducida por el pronombre "nosotros", que hace pensar al lector que Perséfone y su marido comparten momentos juntos como el de mirar desde la ventana hacia el mar: "We lean on a windowsill, looking out / over the estuary and the sea" (13-14). Además se refleja al final de estas líneas como ha pasado el tiempo para que ella se encuentre cómoda con su esposo y así utilizar el "we" de unión. Del mismo modo, se observa el paso de los años en la pareja al describirse el corto pelo de Hades como blanco y, al mismo tiempo, el color del cabello de Perséfone también muestra un cambio como la aparición de su primera cana: "... Turning, you display / your newly short white crop. And I / show you my

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

first grey finger" (16-18). Asimismo, al estar Hades cubierto de pelo blanco refleja su edad avanzada en comparación con Perséfone, que comienza ahora a tener su primer reflejo de madurez. Finaliza el poema con una Perséfone directa y decidida que aunque ha aprendido a vivir con su marido, no deja de planear el encuentro con su madre. Y como concluye en estas líneas, esta vez se siente de verdad capaz de regresar y así lo hará, tal y como se puede leer en la mitología griega: "I'm going back / mother, this time I really mean it / I'm really going."

El último poema que dedica Michèle Roberts al mito de Perséfone y Deméter implica el nacimiento de algo nuevo como indica su título, "Persephone Gives Birth", estructurado en tres estrofas principales de diferente número de versos y rima libre.

Persephone gives birth

in the enormous field
tight with corn, the stiff
jostle of stalks, gold arrows
pouring over the hill, heads pressing
Demeter's waist, their heavy tips
cutting her hands that she holds
up and out, hostage
to the harvest and the heat

she beats a path through
she parts the gold waves
she hurries
the cornfield resists

in the churchyard
Persephone in her bone nightgown
squats down

Es significativo relacionar este poema con el anterior, ya que una vez que Perséfone decide hacer una visita a su madre se produce un cambio en la tierra que comenzará a producir nuevas cosechas. Por ello, la llegada de Perséfone al mundo de los vivos hace que se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

origine algo nuevo que será en este caso la fertilidad de la tierra, ahora que Deméter ha recuperado a su hija.

En la primera estrofa de ocho versos se puede apreciar la imagen de muerte en el campo que apenas produce el maíz: "in the enormous field / tight with corn" (1-2). Además de la escasez de cosecha, el sol aún hace su función de calentar la tierra y se refleja una vista seca y al rojo vivo: "... gold arrows / pouring over the hill" (3-4). Deméter se considera en estas líneas presa de la cosecha y del calor "... hostage to the harvest and the heat" (7-8). Es la segunda estrofa formada por cuatro versos la que, con la excepción del último, invoca la acción que toma Deméter en el desarrollo del cultivo en la tierra. Ahora primero golpea y hace posible un camino hacia ese cambio, después establece una entrada justa y necesaria de sol y calor para el cultivo. Para hacer todo ello tiene que darse prisa, ya que el maíz se resiste después de tanto tiempo sin florecer.

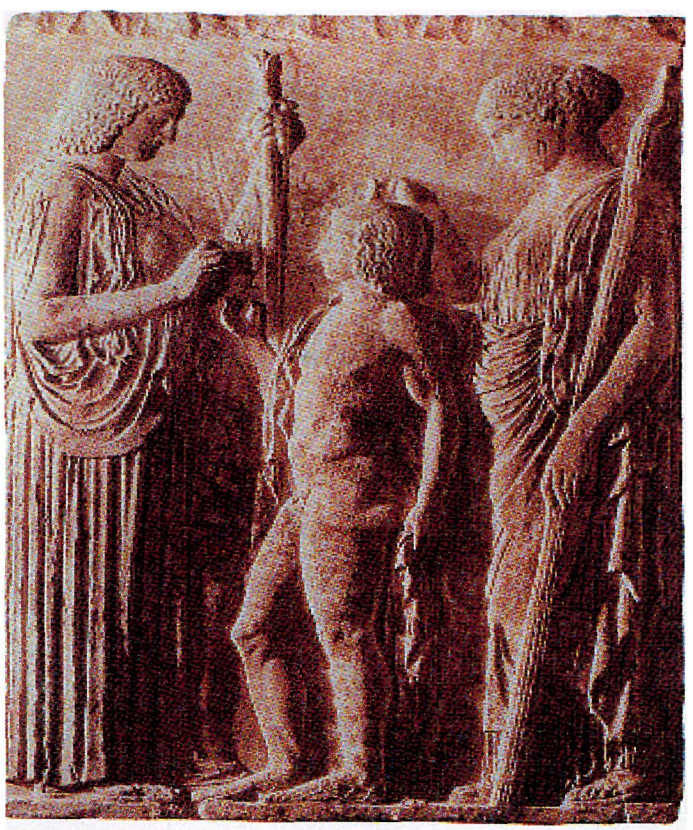
Para concluir este poema, la última estrofa refleja la unión entre la madre y la hija en el proceso de cultivo en la tierra, ya que Perséfone transmite el mensaje de nacimiento cuando, vestida con su camisón de noche, se pone de cuclillas para hacer surgir algo nuevo, un nacimiento que volverá a la tierra fértil: "in the churchyard / Persephone in her bone nightgown / squats down" (13-15).

Roberts ha participado una vez más en la interpretación y reescritura de un mito histórico en nuestra cultura facilitando a la propia Perséfone la voz que expresa sus acontecimientos.

Quisiera así terminar este primer capítulo pero no sin antes referirme a la imagen que recoge a la madre Deméter, con una antorcha mítica, y a la hija Perséfone, a la derecha, durante el evento dedicado a Triptolemus, el primer hombre en participar en la cosecha del maíz. Es relevante quizás señalar como hasta el momento Deméter ha sido la mujer responsable de la cosecha del maíz siempre acompañada por otra fémina, su hija Perséfone.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Pero es en este acto cuando decide que el hombre participe y comparta esa experiencia de creación en la tierra que hasta ahora sólo ella ha protagonizado. Es decir, que no se guarda su conocimiento sino que hace al ser masculino también partícipe y capaz de ello. Podría esta imagen verse como un acercamiento por la igualdad entre los dos sexos.[4]



[4] Arthur Cotterell & Rachel Storm, The Ultimate Encyclopaedia of Mythology: an A-Z Guide to the Myths and Legends of the Ancient World (New York: Hermes House Annes Publishing Inc.) 38.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

6.2. Poema "Rite de Passage" (for Joan of Arc)

"Because Joan of Arc is a woman, her story has been told within the terms of the available lexicon of female types, which is restricted".[5] Como considera Marina Warner, la historia de Juana de Arco, al igual que otras historias de mujeres, ha estado restringida en significado ya que se ha utilizado un léxico limitado. En este sentido, Michèle Roberts contribuye una vez más a la reescritura de la historia de la mujer dedicando en este caso un poema a los acontecimientos de la real, mítica y santa Juana de Arco. Este texto poético está estructurado en seis estrofas con diverso número de versos y sin rima, característica que se repite en la autora y que al mismo tiempo forma parte del movimiento modernista, permitiendo a la poeta expresarse libremente sin tener que regirse por ningún patrón formal que limite su significado: "Free verse …, a kind of poetry that does not conform to any regular metre: the length of its lines is irregular, as its use of rhyme –if any. Instead of regular metrical pattern it uses more flexible cadences or rhythmic groupings, sometimes supported by anaphora and repetition".[6]

La repetición no es particularmente relevante en este poema aunque sí se aprecia en los poemas dedicados a Deméter y Perséfone, como se ha observado previamente.

rite de passage
(for Joan of Arc)

it is always the quiet ones
whom the whirlwind picks:
Joan, thrust from dumb worship
of forests, God's fist at her back
the saints articulating
her bones to an iron

[5] Marina Warner, Joan of Arc: the Image of Female Heroism (London: Weidenfeld and Nicholson, 1981) 274.

[6] Chris Baldick, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms (Oxford: Oxford University Press, 2004) 102.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

syntax, the ringing logic of mail

once she danced in wordless circles
of girls, hands linked, once she hung
leaf-loops, flowers in knots
on trees, her invocation
a green twist, a perfect *O*

then the vision plucked her away
and sentenced her: the voices
insisted she marry, and name
the new part of herself: war's
rhetorician, she stammered
embracing the angel, faint in his angular grip

Joan, after that meeting
returned to broken places: compatriots hurt
by her eyes'
pure androgynous glare; turning
her face from family, she forswore
silence and mother-tongues
yet, in the end, after victories
after the failed leap from the tower
she was trapped: ecclesiastical
grammar, the rope of deft priests, tied
and tripped her; she conjugated
their only available verb: I confess
to heresy; I am unnatural

they pitied her: duped
peasant, illiterate girl
and duly they sent her back
to the smoking green wood, the sharp tree
- lashed to it, burning a human garland
poor freak (born too soon) she carries on
crying out messages they could not hear

En relación a la forma de este texto, es significativo señalar como no se utilizan las palabras en mayúscula y no hay ningún punto que termine una frase o una estrofa. Los signos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de puntuación elegidos en este pasaje para mostrar la pausa o el cambio de frase son la coma que se utiliza veintiuna veces, los dos puntos, que se aprecian en siete situaciones, y el punto y coma, que participa sólo en tres ocasiones. Por ello, aunque lo formen seis estrofas se respeta una continuidad entre línea y línea cuyas únicas palabras en letra mayúscula se refieren a "Joan" (3-19), "God" (4) y la expresión "O" (12). Ésta indica sorpresa, por un lado, en la locución de Juana de Arco al ser encomendada su labor, así como en los franceses que la escuchan convencidos de lo que se les cuenta. Se podría así decir que los tres vocablos resumen el acontecimiento que protagonizó Juana de Arco en la historia. Quisiera a continuación detenerme en cada estrofa para reflejar el contenido y la forma de cada una.

Las primeras líneas del poema narran los acontecimientos que convirtieron a Juana de Arco en una figura importante de la historia. Por ello, se destaca la referencia a Dios como personaje que la golpea por la espalda para encomendarle una importante labor en su país: "...God fists at her back" (4). Este golpe podría verse como el empujón que necesitaba Juana de Arco para expresar sus pensamientos y preocupaciones al pueblo de Francia. Sólo a través de la religión puede quizás llegar a ser respetada y creída. Juana se presenta en esta estrofa como un personaje tranquilo que dedicaba su tiempo a orar, aunque se describe este acto como inocente: "it is always the quiet ones / whom the whirlwind picks: / Joan, thrust from dumb worship / of forests" (1-4). Es relevante el bosque como lugar de adoración en Juana de Arco y en el siglo XV, en general, ya que, como sucede al final de sus días, muere quemada en este espacio acusada de ser bruja, característica usual en la época, sobre todo si a una mujer se refería.

En la segunda estrofa se presenta una imagen en la que Juana de Arco está aún rodeada de naturaleza y además está acompañada de otras jóvenes que con las manos unidas bailan en círculos sin palabras. Ella es una más en ese espacio que no permite a las féminas hablar y expresarse a sí mismas. Es tras ese momento cuando la protagonista recibe su

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

invocación y así lo muestra con la expresión de sorpresa: "once she danced in wordless circles / of girls, hands linked, once she hung / leaf-loops, flowers in knots / on trees, her invocation / a green twist, a perfect O" (8-11).

La tercera estrofa se conecta con la segunda y Roberts es determinante al expresar como Juana de Arco es sentenciada después de la visión que ha tenido: "then the vision ... / sentenced her" (13-14). Se muestra además como su inconsciente le decía que el matrimonio era el camino que la joven Juana debía seguir como así lo hacían las mujeres de la época: "the voices / insisted she marry" (14-15). Pero hay un cambio en su persona tras ese encuentro con las voces, por ello su labor estará relacionada con la guerra para salvar a su país y así tendrá que desarrollar su cometido: "war's / rhetorician, she stammered / embracing the angel" (16-18). Tras ese encuentro con el ángel, regresa Juana al mundo real que está caracterizado por la destrucción de su nación: "Joan, after the meeting / returned to broken places" (19-20). Pero sus compatriotas no aceptaron su mensaje con seriedad y se mostraron heridos por su mirada pura y andrógina: "... compatriots hurt / by her eyes's / pure androgynous glare" (20-22).

Esta referencia a Juana de Arco como un ser andrógino es significativa en la escritura feminista contemporánea, y así participa también Marina Warner al dedicar un libro a esta personalidad de la historia. Ella califica a Juana como el mejor ejemplo de "androgismo" que se ha mostrado en la historia. Como comenta en las siguientes líneas, De Arco permanece como un personaje capaz de reemplazar las prendas femeninas por las masculinas sin cambiar su persona. La apariencia física no es lo que predomina sino su interior, su creencia, su espíritu y alma: "Within four days, however, Joan had taken off the woman's dress issued to her and assumed her male costume again".[7] Se presenta como un ser ambiguo, sin sexo, capaz de luchar por lo que cree sin importarle el género de la vestimenta en su cuerpo:

[7] Marina Waner, Joan of Arc: the Image of Female Heroism (London: Weidenfeld and Nicholson, 1981) 141.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> The uncertainty points to a reality at the centre of transvestism for a woman: that it unsexes her and dehumanises her, but does not confer manhood upon her. She remains ambiguous. But in the process, she rises rather than falls. Yet her unsexed state requires the manners, customs and, of course, the dress of the male. There is no mode of being particular to the third sex, or to androgyny. But as the rejection of femininity is associated with positive action, it assumes the garb of virtue, in the classical sense, *virtus.* Semantically, virtue is associated with man (*vir).* Joan of Arc's greatest quest was for virtue; she identified herself with the forces of good, she fought for what she thought above all to be good, and she hardly wavered from her conviction that all that had happened to her and through her was good.[8]

Retomando el poema, Roberts refleja en esta misma estrofa cuarta el valor que tuvo Juana de Arco de expresar sus creencias a pesar de llegar a ser ridiculizada e infravalorada o incluso rechazada por su familia: " .... turning / her face from family" (22-23). Creer en sí misma fue lo que la condujo a desarrollar tan primordial labor en su época.

El contenido de la historia de Juana de Arco continúa en la siguiente estrofa donde se aprecia como a pesar de haber demostrado lo que predicaba a través de las victorias para su país, fue atrapada por los clérigos de la iglesia a través de su gramática: "ecclesiastical / grammar" (27-28). Los curas se presentan como hábiles capaces de apresarla con sus propias palabras: "the rope of deft priests" (28), y es a partir de la confesión que hace la protagonista como es sentenciada por conjugar el único verbo permitido por la religión y que implica herejía: "... she conjugated / their only available verb: I confess / to heresy; I am unnatural" (29-31).

[8] Marina Waner, Joan of Arc: the Image of Female Heroism (London: Weidenfeld and Nicholson, 1981) 147.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Si el comienzo de este poema elegía como espacio el bosque donde Juana de Arco realizaba sus oraciones, es en ese mismo lugar donde transcurre la última escena, ya que allí será enviada por los padres de la iglesia a pesar de haber conseguido su propósito: que el rey francés ganase el trono. Como se expresa en los siguientes versos, será en este espacio engañada y considerada analfabeta: "they pitied her: duped / peasant, illiterate girl / and duly they sent her back / to the smoking green wood, the sharp tree" (32-35). Esta última imagen puede hacer pensar al lector en la muerte y ejecución de Jesucristo que fue intensamente torturado aunque no quemado, por confesar su verdad: "-lashed to it, burning, a human garland" (36). A pesar de todo ese sufrimiento y burla, la protagonista termina sus instantes de vida predicando las palabras que la han conducido a su fin y que los demás no pueden escuchar. Robers además la llama "poor freak (born too soon)" (37) ya que la inexperiencia y la inocencia de seguir sus pensamientos y creencias la han conducido a su consumación. Por ello, puntualiza entre paréntesis que quizás ha nacido demasiado pronto, en una época cuyo fin era menospreciar a la mujer, pero, no obstante, su vida ha servido así de ejemplo para que se continúe hablando sobre ella después de muchos años: "... she carried on / crying out messages they could not hear" (37-38).

Tras este final, Roberts participa una vez más y a través de la poesía en la reescritura de un hecho histórico que tiene a una joven mujer por protagonista y víctima, frente a la iglesia y sociedad que se presentan como verdugos. A pesar de su inocencia, Juana tuvo una prioridad y no pensó en las consecuencias. Fue su voluntad de compartir sus declaraciones y pensamientos para ayudar en la independencia de su país la que terminó con su existencia. Y comparto con Marina Warner como Juana de Arco murió por contar una verdad que no implicaba la muerte de nadie, pero sí la suya. Fue una luchadora y valiente mujer que no cesó hasta el final. Y eso es lo que la convierte en una heroína:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> The position of Joan of Arc did not involve the lives of others; a recantation made "for fear of the fire" would have harmed no one except the reputation of the French who had sponsored her, and it could have been restored with more victories, as indeed it was. But it is tacitly fundamental to our concept of Joan's heroism that she died to testify to her truthfulness.[9]

Concluyo así este episodio de Juana de Arco, heroína y personaje histórico y religioso, para relacionarlo con el siguiente apartado en el que una protagonista sin nombre emprende una búsqueda para convertirse en un héroe, *hero* en el poema original.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

[9] Marina Waner, Joan of Arc: the Image of Female Heroism (London: Weidenfeld and Nicholson, 1981) 272.

6.3. Poema "The Woman Who Wanted to Be a Hero"

El último poema que he elegido en este capítulo se relaciona con los anteriores dedicados a la mitología de Perséfone y Deméter, así como al poema de Juana de Arco y al resto de las acciones que Michèle Roberts ha relatado en sus novelas. La historia ha estado principalmente protagonizada por héroes que evidentemente son masculinos al igual que sus creadores. Por ello, este texto dividido en tres estrofas y escrito en verso sin rima y con variado número de sílabas, relata los sentimientos de una mujer que quería ser un héroe, personaje masculino glorificado en nuestra sociedad.

the woman who wanted to be a hero

the first task was to persuade them
a woman could go
that my heart could and did ring
like warrior drums
that I could curtsey to dragons
and then slay them
that I could leap seven leagues
at the top of a high-heeled boot
my mother and father complained
there was no farewell ritual for me
but I had brand-new disguises
and I needed to go

the second task was to search
in a dark wood for years
alone, and afraid, and not knowing
whether I touched
men, or gnarled trees, or hobgoblins
still, I learned songs, and the way of the wild
and the wise witch showed me
the way out of the wood

the third and hardest task

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

is letting you search for me
through thorns, over glass-topped walls
past siren music
and the sleepy drugs of flowers
I must stand still, I must wait
wet, humming aloud, smelling
sweet, smelling strong

certainly, I have few words
and no tricks
for this

Su estructura se refleja a través de la repetición al comienzo de cada estrofa que organiza el poema en tres objetivos para la protagonista. Así el primero de todos será la persuasión, el segundo la búsqueda y el tercero y más difícil propósito, es continuar con la investigación que ella ha originado: "the first task was to persuade them / the second task was to search / the third and the hardest task / is letting you search for me" (1-13-21-22). De esta manera, por tanto, analizaré con más detalle cada una de las tres estrofas que hacen a la protagonista partícipe en el texto.

La primera estrofa se fundamenta en el plan de convencer a los demás de su habilidad de ser un héroe incluso siendo mujer: "a woman could go" (2). Como los héroes, ella se siente capaz de hacer reverencia a los dragones para después matarlos. Sus acciones quieren darle el protagonismo de un héroe de caballería que podría además saltar grandes alturas con botas de tacón alto (5-8).

En su afán por derrotar y terminar con conflictos aplicados a los héroes, necesita irse pero con nuevos disfraces que empleará en su lucha constante para conseguir su reto. Sus padres la apoyan y se quejan porque su hija no tiene una despedida decente como héroe, pero eso a ella no le importa ya que quiere lanzarse a la aventura. Concluye así esta primera estrofa con ese sentimiento de necesidad de cambio: "my mother and father complained /

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

there was no farewell ritual for me / but I had brand-new disguises / and I needed to go" (9-12).

El segundo propósito de esta mujer héroe es dedicarse, en soledad, a la búsqueda que tiene lugar en la oscuridad, en el bosque tenebroso durante numerosos años. Siente miedo ya que está sola y perdida en este espacio que desconoce. Es una aventura de conocimiento, de encontrarse a sí misma en su intimidad: "in the dark wood for years / alone, and afraid, and not knowing" (14-15). Pero, como acierta en los siguientes versos, ha sido una experiencia de conocimiento, en la que se ha cultivado con canciones y ha aprendido a vivir sin normas que la condicionen. Es así rescatada por la bruja, mujer de saber, que la conduce a la salida de este lugar. Es interesante observar como este espacio le ha servido para conocerse y ver las cosas de otra manera, así como para encontrar a otra mujer descrita como sabia que la ayuda a salir de ese área oscura: "still, I learned songs, and the way of the wild / and the wise witch showed me / the way out of the wood" (18-20).

Finalmente, tras haber persuadido a los demás y conseguido el conocimiento que buscaba, concluye la protagonista con su último objetivo que es ahora el permitir, a los que la sucedan, la permanente exploración que sólo ella ha comenzado. Se transmite un pensamiento: la independencia de elegir y convertirse así en una sabia mujer héroe. Ella ha sido la pionera al buscar una nueva opción de existir y así elegir ser un personaje reconocido y valorado por la sociedad. Por ello, aunque la muerte termine con ella, sus esfuerzos deben ser perseguidos por sus sucesoras que harán posible que esta lucha y avance persistan: "is letting you search for me / through thorns, over glass-topped walls" (22-23). Ahora que ha dado su mensaje a sus seguidoras, espera a la muerte tranquila. Ella está además mojada, tatareando en voz alta y es capaz de percibir olores dulces y fuertes. Como reconoce en los últimos versos, no tiene trucos para combatir la muerte, aún siendo una heroína, pero sí palabras que sean leídas por otras mujeres: " I must stand still, I must wait / wet, humming

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

aloud, smelling / sweet, smelling strong / certainly, I have few words / and no tricks / for this (26-31).

Tanto la historia de Perséfone y Deméter –mitológica- como la de Juana de Arco -histórica-religiosa- como los versos de la protagonista que quería convertirse en héroe –ficticia- han desarrollado nuevos acontecimientos que hacen al lector disfrutar de la poesía y averiguar lo que rodea a las féminas, que han nacido y vivido en un lugar y momento determinado de la historia. El campo de la poesía de Michèle Roberts queda así abierto para la investigación ya que sólo se han escogido 8 de los 58 poemas que completan esta colección All the Selves I Was: Selected Poems 1986-1996, extraídos a su vez de la recopilación previa The Mirror of the Mother (1986). Tanto en novela como en poesía, la autora ha formado parte de la reescritura de historias ya contadas pero aportando su crítica personal y su propio punto de vista, tal y como se ha querido destacar en este trabajo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Capitulo 7

Conclusiones

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

7. CONCLUSIONES

A lo largo de esta presentación he querido reflejar como Michèle Roberts reescribe historias utilizando acontecimientos y personajes ya conocidos por la humanidad y les da una nueva función que les permite expresar la voz y el ser de la mujer. A través de sus novelas esta escritora permite que sus heroínas formen su ser por medio de las palabras que narran los acontecimientos. The Book of Mrs Noah o The Wild Girl, por ejemplo, pueden ser ilustres representaciones en las que la novelista reescribe un texto de carácter histórico-religioso y le da una nueva visión añadiendo lo que el personaje femenino desea expresar, lo que siempre se ha visto obligada a reprimir. Del mismo modo, The Looking Glass o The Mistressclass presentan acontecimientos inspirados en figuras importantes en la historia de la mujer y del movimiento feminista como lo pueden ser Mary Wollstonecraft, Juana de Arco y Charlotte Brontë.

En relación a la historia de la mujer y la búsqueda por su pasado junto a otros aspectos que forman el feminismo, decidí elaborar, durante esta investigación, unas cuestiones sencillas para conocer la opinión de la mujer actual tanto en España como en Inglaterra. Para analizar estas valoraciones, he considerado diferentes edades y profesiones en relación a la mujer británica y española, para presentar así las similitudes y diferencias entre las dos culturas. En ambos casos, la mujer contemporánea conoce el feminismo pero sólo lo apoya

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

cuando se preocupa de buscar la igualdad, rechazando esa idea de mujer "autoritaria" (mis comillas) que prefiere vivir sin relacionarse con el hombre. Treinta y seis de las cincuenta mujeres españolas que participaron en este cuestionario, respondían que muchas eran las posibilidades de la mujer hoy en día, frente a tres que afirmaban que no muchas sino todas eran las opciones. En Inglaterra, por otro lado, treinta y ocho mujeres expresaron su aceptación a las muchas posibilidades de la mujer frente a ocho que sentían como todo es posible hoy en día. A la pregunta relacionada con el conocimiento de alguna historia protagonizada por mujeres, las españolas nombraron a personalidades relacionadas con la religión como la madre Teresa de Calcuta o Juana de Arco, principalmente. Por otro lado, las británicas fueron más diversas en su conocimiento incluyendo nuevamente a Juana de Arco, Margaret Thatcher, la reina Victoria, Florence Nightingale y Emily Pankhurst, con lo que la fémina británica parece tener una percepción más reconocida sobre la historia que ha protagonizado la mujer, como puede ser la referencia a Emily Pankhurst con el derecho de la mujer al voto o Margaret Thatcher como la primera británica ministra del país. Al final de este cuestionario pedía una definición de la mujer utilizando tres palabras que la definieran. Es interesante observar respuestas como protectora, inteligente, sensible o, *brave, sensible, female,...* Pero en ambos países, las expresiones que más se repitieron calificaban a la mujer de madre (10/50 en España y 16/50 en Inglaterra) y de persona fuerte y luchadora (21/50 en España y 12/50 en Inglaterra), con lo que muestra, en España, ese descenso de la natalidad y esa preocupación por continuar en la lucha por los derechos de la mujer. En cualquier caso, la fémina actual sigue valorándose como madre y como ser capaz de conseguir sus metas tras una lucha constante. La impresión que quedó patente fue de progreso y avance.

Con la estructura de cinco episodios principales he querido mostrar como Michèle Roberts contribuye al movimiento feminista haciendo crítica a través de sus novelas, con aspectos relacionados con la condición de la mujer a lo largo de la historia, la cual se ha visto

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

enormemente influida por la iglesia católica. Estas féminas de ficción no han querido representar a personajes reales y relevantes de la historia como Mary Wollstonecraft, Teresa de Ávila, María Magdalena, ... pero sus historias han servido como inspiración para volver a ser creadas, haciéndolas partícipes de sus propios relatos que describen la vida cotidiana de la mujer.

En el primer capítulo se ha hecho una introducción a la vida y obra de la autora y, a su vez, se han querido comentar los títulos más representativos de sus novelas. Asimismo, se presenta en este apartado la entrevista personal con Roberts en su apartamento de Londres donde se han cuestionado los aspectos defendidos en esta presentación a través de la ficción.

En el segundo episodio, se ha intentado resaltar la importancia de la escritura como tema defendido por la autora que ha utilizado técnicas modernistas y postmodernistas como el pastiche o la subversión y deconstrucción de eventos para la creación de sus textos. Del mismo modo, se ha reflejado esa historia de las mujeres que utiliza la escritura femenina defendida por Hélène Cixous y que en las protagonistas de Roberts van a dar prioridad a la conjunción de opuestos, para así terminar con esa dicotomía que ha separado a la mujer del hombre y a las mujeres entre sí. Al hablar de feminismo, se ha reflejado esa relación entre la madre y la hija que se repite como tema en la narrativa de la escritora, especialmente en A Piece of the Night. Se sugiere además como la mujer ha sido infravalorada por los padres de la iglesia y por la sociedad que han reprimido su ser, su cuerpo y su espiritualidad en novelas como The Wild Girl o Impossible Saints.

El tercer capítulo ha profundizado en el análisis de la novela The Book of Mrs Noah, que ha demostrado esa unión de opuestos en las protagonistas que defienden teorías feministas. Asimismo se ha demostrado como las sibilas y la señora Noé o bibliotecaria utilizan la escritura para expresarse y así buscar su propio ser, libre de condiciones sociales. En este sentido, se ha recurrido al psicólogo Carl Gustav Jung y su estudio sobre el *animus* y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

el *anima* así como el inconsciente o ese lugar oscuro que necesitan las mujeres para sentirse libres de limitaciones y así comenzar sus creaciones literarias. El arca como elemento primordial en la obra se presenta como el lugar de reunión de las protagonistas que viajan juntas para discutir y buscar temas de inspiración, pero que a su vez tienen sus espacios privados para encontrarse y reflejarlo en la escritura.

El cuarto capítulo ha querido reflejar el aspecto de la historia en la ficción de las cartas de la escritora victoriana Charlotte Brontë y en la ficción de las hermanas Vinny y Catherine junto a Adam y Robert en el Londres contemporáneo. Del mismo modo, se ha estudiado el origen de la novela como forma de expresión en feministas contemporáneas como Roberts y los elementos que conforman la última obra de la autora: The Mistressclass. Igualmente se ha demostrado esa función creadora no sólo en las figuras femeninas que conforman la narración, sino también en las masculinas, que van a ser comparadas con la relación existente entre hermanas en las dos épocas históricas. Se concluye este episodio con el análisis y comparación de las novelas de Roberts desde su comienzo hasta la actualidad para recoger los cambios y similitudes. Y como apunta Elaine Showalter, autoras contemporáneas como Michèle Roberts tratan en sus textos el reconocimiento entre la autonomía personal y artística que se relaciona con las mujeres del pasado para reescribir así esa literatura influyente del siglo XIX a través de la novela moderna:

> In trying to deal with this recognition of an ongoing struggle for personal and artistic autonomy, contemporary women writers have reasserted their continuity with the women of the past, through essays and criticism as well as through fiction. They use all the resources of the modern novel, including exploded technology, dreams, myth, and stream-of-consciousness, but they have been profoundly influenced by

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

nineteenth-century feminine literature, sometimes to the point of rewriting it.[1]

Aunque Roberts ha escrito diferentes géneros literarios, la forma escrita que se ha desarrollado en esta investigación está conectada con la novela: historias personales que cuentan las protagonistas. ¿Y es posible creer lo que afirman estos personajes? ¿Pueden sus argumentos ser considerados verdaderos? La literatura ha sido una expresión caracterizada por la imaginación mientras que la historia defiende todo lo contrario, es decir, hechos verídicos. ¿Pero hasta qué punto pueden esos textos históricos considerarse objetivos, teniendo en cuenta la escritura subjetiva del autor?

El último y quinto episodio ha querido de forma breve presentar algunos textos poéticos que igualmente se correspondían con el tema de esta presentación: la reescritura de historias de mujeres. Y para ello, se ha recurrido al mito griego de Perséfone y Deméter, así como a la historia de la figura real, mítica y religiosa Juana de Arco. Finalmente, se ha concluido este apartado con un poema dedicado a una mujer cotidiana que decide comenzar su camino para convertirse no en heroína sino en héroe: "The Woman Who Wanted to Be a Hero"

Michèle Roberts, aunque escribe sobre todo novela, se refiere a aspectos y personajes de la historia para inspirarse, y crea a partir de estas musas historias imaginarias que se reflejan en las obras literarias. Kalle Pihlainen comenta en su artículo "The Poststructuralist Ethic of Anti-Representationalism and the Writing of History" aspectos de significativa importancia en la producción de la autora. Pihlainen -a través de la obra de Hayden White- critica si la historia es la verdadera representación de la realidad o es la realidad desde el punto de vista del historiador, que ha sido mayormente masculino: "One of the most significant questions in this debate has been the impact that the means of (re)presentation

[1] Elaine Showalter, A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing (London: Virago Press, 1977) 302.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

chosen by the historian has on the faithfulness of historical accounts ... the direction that an interpretation takes depends, ultimately, on the tastes and preconceptions of the writer and audience".[2]

Pretende con ello cuestionar si los analistas de la historia son realmente personas con conocimiento objetivo al que el lector pueda creer con total certeza. También argumenta si la historia no sigue el mismo patrón que la literatura, ya que ambos discursos se basan en aspectos subjetivos y en la creación, si se tiene en cuenta que es una persona la que escribe un texto que en cierta manera va a interpretar mostrando su propio punto de vista. Asimismo, puede verse la historia como forma creativa, ya que a través de unos "acontecimientos verdaderos" (mis comillas), se crea un texto considerado auténtico por su veracidad: "... the forms of historical narratives ... are based on subjective choices, White provides historians with the option of creating and presenting alternative narratives that can be found equally valid".[3] De igual manera se apunta en este artículo como a la hora de escribir un texto histórico se alude al término "retelling" ya que, tras unos eventos sucedidos, se cuentan y a la vez se interpretan esos actos en un texto escrito, lo que convierte a su narrador en el principal responsable de las interpretaciones que desee reflejar en un texto escrito:

> It is obvious that seeing historians as storytellers fitting the facts to suit the discursive tropes of their preferences in this way brings the question of ideological commitments and vested interests to the fore. More positively, however, we may say that it allows historians to take responsibility for their interpretations: the significance of historical facts is not to be found in the catch itself but lies in our retelling.[4]

Esa forma de volver a contar una historia pero con un punto de vista propio, es lo que

[2] http://www.abo.fi/fak/hf/filosofi/Fsemi/Papers/98_12_07.html, 1.
[3] http://www.abo.fi/fak/hf/filosofi/Fsemi/Papers/98_12_07.html, 2.
[4] http://www.abo.fi/fak/hf/filosofi/Fsemi/Papers/98_12_07.html, 1.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

se ha querido defender a lo largo de esta presentación cuando se han examinado novelas como The Wild Girl, Impossible Saints o Fair Exchange, por nombrar sólo algunas, en las que se mencionan personalidades de la historia verdadera (*history*) como es el caso de María Magdalena, la Virgen María, Jesús, San Pedro, Santa Teresa de Jesús, Mary Wolstonecraft, Charlotte Brontë, y se les integra con personajes cotidianos, en unas historias ficticias que pretenden mostrar al personaje de otra forma, con otra posibilidad de ser o, al menos, el lector puede imaginar de otra manera como pudo haber sido la vida de estas heroínas (*story*). Es evidente, sin embargo, que tanto la historia como la literatura forman los textos a partir de la escritura.

Las protagonistas en las novelas de Michèle Roberts utilizan, en una multiplicidad de ocasiones, la forma escrita para expresar sus voces y así encontrarse a sí mismas a través de la palabra. Aunque los mayores historiadores han sido hombres y las heroínas que refleja Roberts en su obra son mujeres, quisiera con ello llegar al término defendido por Virginia Woolf *androgynous* (andrógino), en el que no hay distinción de género cuando a un escritor o escritora se refiere. Roberts cuestiona el género en relación a la escritura, manifestando que está de acuerdo con Woolf y que la escritura es bisexual, siendo la unión de los dos opuestos lo que realmente la define: "... writing's a bisexual practice: you have to be both active and pasive; masculine and feminine need to be in relation".[5]

Asimismo se ha querido reflejar como todas estas voces femeninas consiguen formar una historia de la mujer que es escuchada, y comienza ésta a participar en la sociedad como ser creativo y productivo. Leer estas novelas hace que participemos en este movimiento y a la vez formemos parte de esa historia de la mujer en la que el cambio es un proceso constante. Quizás podría ser –y ojalá sea- ésta una contribución a una historia de ella, *herstory,* en la que los aspectos cotidianos que rodean a la mujer adquieren valor tras haber sido rechazados e

[5] Sue Roe, Susan Sellers, Nicole Ward Fouvre with Michèle Roberts, The Semi-Transparent Envelope-Women Writing- Feminism and Fiction (London: Marion Boyards, 1994) 172-173.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ignorados durante muchos años: "Writing by women can tell the story of the aspects of women's lives that have been erased, ignored, demeaned, mystified and even idealized in the majority of traditional texts".[6]

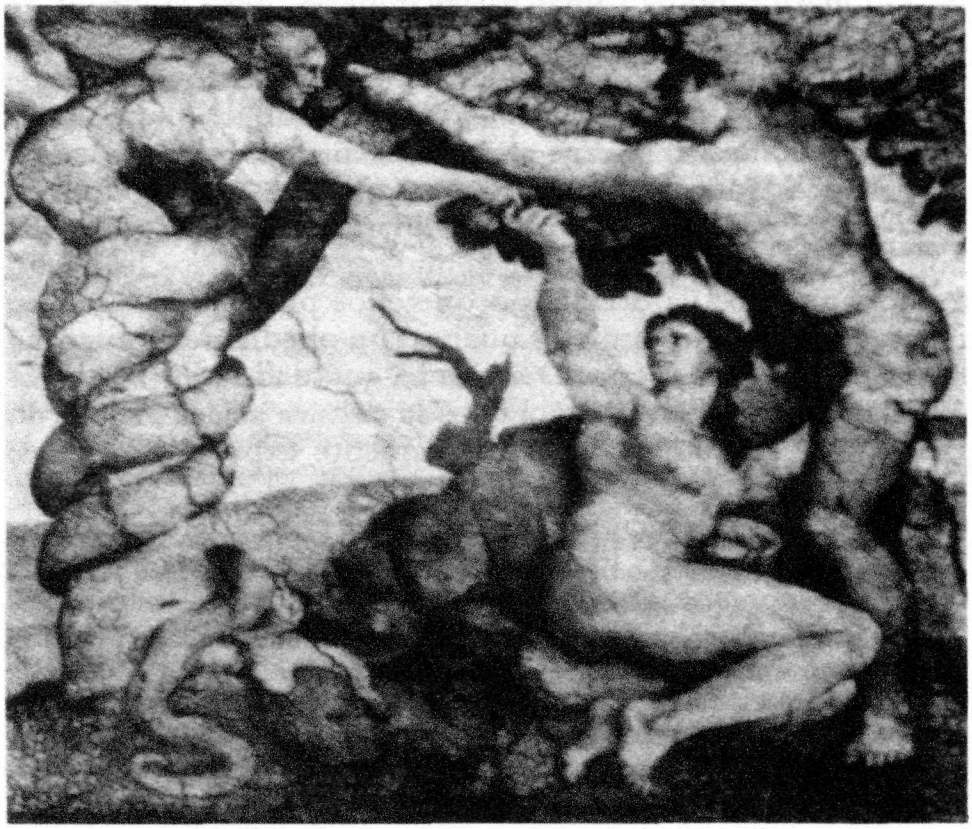


Imagen de Eva que hace referencia al comienzo de la historia de la mujer como ente culpable del mal de la humanidad, según el Cristianismo. Como se muestra en la pintura, la serpiente adquiere en la obra de Miguel Ángel -La Caída- cualidades femeninas. El mal ya es descrito con una entidad sexual y de género femenino. Sin embargo, se ha visto este mito de otra manera, permitiendo así una infinidad de interpretaciones que no sitúan a la mujer en tal negativa posición como se ha querido mostrar en esta presentación.[7]

[6] Pam Morris, Literature and Feminism (Oxford: Blackwell, 1993) 60.
[7] Nancy Qualls-Corbett, La Prostituta Sagrada (Barcelona: Obelisco, 1997) 56.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Bibliografía

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BIBLIOGRAFÍA

1. Obra primaria

1.1. Novelas

ROBERTS, Michèle. A Piece of the Night. London: The Women's Press, 1978.

---. The Visitation. London: The Women's Press, 1983.

---. The Wild Girl. London: Minerva, 1984.

---. The Book of Mrs Noah. London: Vintage, 1987.

---. In the Red Kitchen. London: Vintage, 1990.

---. Daughters of the House. London: Virago Press, 1992.

---. Flesh and Blood. London: Virago Press, 1994.

---. Impossible Saints. London: Virago Press, 1997.

---. Fair Exchange. London: Little Brown, 1999.

---. The Looking Glass. London: Little Brown, 2000.

---. The Mistressclass. London: Little Brown, 2003.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

1.2. Poesía

---. The Mirror of the Mother, Selected Poems 1975-1985. London: Methuen, 1986.

---. All the Selves I Was, Selected Poems 1986-1996. London: Virago Press, 1995.

1.3. Ensayos y entrevistas

BASTIDA López, Patricia. "On Women, Christianity, and History: An Interview with Michèle Roberts". Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, Vol. XXV, no 1, 2003. 93-107.

BRADBURY, Malcolm, ed. Contemporary Novelists Sixth Edition. London: St James Press, 1995.

GALVÁN, Fernando. "Writing as a Woman: A Conversation with Michèle Roberts" EJES: European Journal of English Studies. Vol. 2, no. 3, 1998. 359-375.

PÉREZ Gil, María del Mar. "The Search for the Other in Michèle Roberts's *The Wild Girl*". Mujer e Identidad, Distintas Voces: Ensayos de Literatura y Traducción. Las Palmas de Gran Canaria: Chandlon Inn Press, 2000.

---. "La Escritura de la Identidad en las Novelas de Michèle Roberts". Mosaicos y Taraceas: Desconstrucción Feminista de los Discursos del Género Alcalá: Universidad de Alcalá Servicio de Publicaciones, 2000. 179-196.

ROBERTS, Michèle. Entrevista Personal. 22 Noviembre 2003.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

---. Food, Sex & God. On Inspiration and Writing. London: Virago Press, 1998.

---. During Mother's Absence. London: Virago Press, 1993.

---. Playing Sardines. London: Virago Press, 2001.

Roberts, Michèle and Lucasta Miller. "Charlotte Brontë: Michèle Roberts in Conversation with Lucasta Miller", Bath Literature Festival 2004. Bath, 6 Marzo 2004.

Mother Theresa, a Saint Making Business. Canal de Televisión Británico Channel 4. 24 Octubre 2003.

ROE, Sue. Susan Sellers, Nicole Ward Fouvre with Michèle Roberts. The Semi-Transparent Envelope-Women Writing- Feminism and Fiction. London: Marion Boyards, 1994.

VILLEGAS López, Sonia. "Telling Women's Lives: Vision as Historical Revision in the Work of Michèle Roberts". Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, Vol. XXIII, no. 1, 2001. 173-188.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

2. Obra secundaria

ARISTÓTELES. Política. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

BARNES, Julian. "The Stoways". A History of the World in 10 ½ Chapters. London: Picador, 1989.

BALDICK, Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford University Press, 2004.

BRONTË, Charlotte. Jane Eyre. London: Penguin, 1847.

BISHOP, Edward. "Mrs Dalloway: Writing, Speech and Silence" Modern Novelists. Virginia Woolf. London: Macmillan, 1991.

BUTLER, Judith. "Subjects of Sex, Gender and Desire: Women as the Subject of Feminism". Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity. London: Routledge, 1990.

CARTER, Angela. The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History. London: Virago, 1979.

---. The Bloody Chamber. London: Victor Gollancz, 1979.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985) Hacia una Tipología de la Narración en Primera Persona. Barcelona: Anthropos, 1988.

CIXOUS, Hélene. 1975. "Sorties". New French Feminisms: An Anthology. Marks, Elaine e Isabelle de Courtivron, eds. London: Harvester Wheatsheaf, 1980.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

---. 1976. "The Laugh of the Medusa". New French Feminisms: An Anthology. Marks, Elaine e Isabelle de Courtivron, eds. London : Harvester Wheatsheaf, 1980.

CHEVALIER, J. and A. Gheerbrant, eds. The Penguin Dictionary of Symbols. Oxford: Blackwell, 1994.

COTTERELL, Arthur & Rachel Storm. The Ultimate Encyclopaedia of Mythology: an A-Z Guide to the Myths and Legends of the Ancient World. New York: Hermes House, 2002.

Collins English Dictionary. Glasgow: HarperCollins, 1991.

DE BEAUVOIR, Simone. 1974. " Introduction to the Second Sex ". New French Feminisms: An Anthology. Marks, Elaine e Isabelle de Courtivron, eds. London : Harvester Wheatsheaf, 1980.

DAVIES, Brian. The Thought of Thomas Aquinas. New York: Oxford University Press, 1992.

DWORKIN, Andrea. 1981. "Pornography". Feminisms. Kemp, Sandra & Judith Squires, eds. Oxford: Oxford University Press, 1997. 325-327.

GASKELL, Elizabeth Cleghorn. The Life of Charlotte Brontë. Bradford: The Arthur Dobson Publishing Co, 1968.

G. FELDER, Deborah. The 100 Most Influential Women. A Ranking of the 100 Greatest Women Past and Present. London: Robinson Publishing, 1997.

GILBERT, Sandra M. and Susan GUBAR. 1984. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

GRAVES, Robert. Greek Myths: Illustrated Edition. London: Penguin, 1981.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

HALLAM, Elizabeth. Gods and Goddesses. Over 130 Deities and Tales from World Mythology. London: Blandford, 1997.

HIGGLETON, Elaine. The Chambers Dictionary. New Edition. Edinburg: Chambers Harrap, 1998.

HUSAIN, Shahrukh. La Diosa. Colonia: Taschen GmbH, 2001.

JONG, Erica. What do Women Want? Power, Sex, Bread & Roses. London: Bloomsbury, 1999.

JUNG, Carl Gustav y R. Wilhelm. El Secreto de la Flor de Oro. Barcelona: Piados, 1996.

JUNG, Carl Gustav. The Development of Personality. London: Routledge, 1954.

KRISTEVA, Julia. 1974. "Woman Can Never Be Defined". New French Feminisms: An Anthology. Marks Elaine e Isabelle de Courtivron, eds. London : Harvester Wheatsheaf, 1980.

---. "Psychoanalysis and the Polis" The Kristeva Reader. Toril Moi, ed. Oxford: Blackwell, 1986. 316.

LANE, Maggie. Literary Daughters. London: Robert Hale, 1989.

MADOC-JONES, B and J. Coates, eds. An Introduction to Women's Studies. Oxford: Blackwell, 1996.

MAGEZIS, Joy. Teach Yourself Women's Studies. London: Hodder Headline, 1996.

MAKINS, Marian. Collins Shorter Dictionary and TheSaurus. London: HarperCollins, 1995.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MCINTOSH, Mary. 1993. "Queer Theory and the War of the Sexes". Feminisms. Kemp, Sandra & Judith Squires, eds. Oxford: Oxford University Press, 1997. 364-368.

MILLER, Lucasta. The Brontë Myth. London: Vintage, 2001.

MOORE, Katharine. She For God. Aspects of Women and Christianity. London: Allison and Busby, 1978.

MORRIS, Pam. Literature and Feminism. Oxford: Blackwell, 1993.

MURDOCK, Maureen. Ser Mujer: un Viaje Heroico. Un Apasionante Camino Hacia la Totalidad. Madrid: Gaia, 1999.

NICHOLS, Aidan. Discovering Aquinas. An Introduction to his Life, Work and Influence. London: Darton, Longman and Todd, 2002.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. Women Who Run with Wolves. London: Random House, 1993.

QUALLS-CORBETT, Nancy. La Prostituta Sagrada. Barcelona: Obelisco, 1997.

RAVEN, Susan and Alison Weir. Women in History. London: Weidenfeld and Nicolson, 1981.

ROY, Manisha. "El Desarrollo del Ánimus como Paso hacia la Nueva Conciencia Femenina" Ser Mujer. Connie Zweig, ed. Barcelona: Kairós, 1999.

SHOWALTER, Elaine. A Literature of Their Own from Charlotte Brontë to Doris Lessing. London: Virago Press, 1977.

---. Inventing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage. London: Pan McMillan, 2001.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

SMITH, Margaret. The Letters of Charlotte Brontë: Volume One 1829-1847. Oxford: Oxford University Press, 1995.

SMYTH, Cherry. 1992. "Queer Notions". Feminisms. Kemp, Sandra & Judith Squires, eds. Oxford: Oxford University Press, 1997. 362-364.

STEINEM, Gloria. Outrageous Acts and Everyday Rebellions. London: Jonathan Cape, 1984.

VILLEGAS López, Sonia. Mujer y Religión en la Narrativa Anglófona Contemporánea. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.

WALKER, Natasha. The New Feminism. London: Little Brown, 1998.

WARNER, Marina. Joan of Arc: the Image of Female Heroism. London: Weidenfeld and Nicholson, 1981.

WAUGH, Patricia. 1992. "Modernism, Postmodernism, Gender: The View from Feminism". Feminisms. Kemp, Sandra & Judith Squires, eds. Oxford: Oxford University Press, 1997. 206-210.

WELDON, Fay. The Life and Loves of a She-Devil. London: Hodder and Stoughton, 1983.

WINTERSON, Jeanette. Boating for Beginners. London: Minerva, 1991.

WOODMAN, Marion. "La Feminidad Consciente: Madre, Virgen, Anciana". Ser Mujer. Connie Zweig, ed. Barcelona: Kairós, 1999.

WOOLF, Virginia. Killing the Angel in the House: Seven Essays. Harmondsworth: Penguin, 1995.

YOUNG-EISENDRATH, Polly. "La Reformación del Feminismo, del Ánimus y de lo Femenino" Ser Mujer. Connie Zweig, ed. Barcelona: Kairós, 1999.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3. Referencias *on-line*

1991. http://www.cgjungpage.org/jplexiconq2z.html

1994. http://www.members.tripod.com/~warlight/OPPERMANN

1996. http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/Irigaray.html

1997. http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/cixous.html

1997.http://www.english.ucsb.edu/faculty/ayliu/research/grady-hutcheon.html

1998. http://www.abo.fi/fak/hf/filosofi/Fsemi/Papers/98_12_07.html

1998. http://www.BelovedDisciple.org

1998. http://Ramon_K_Jusino.tripod.com/magdalene.html

1999. http://www.orb.rhodes.edu/encyclop/religion/hagiography/hagio.htm

2000. http://www.cumber.edu/litcritweb/theory/feminist.htm

2001.http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/features/womenwriters/roberts_being.shtml

2001.http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/features/womenwriters/roberts_life.shtml

2001. http://januarymagazine.com/profiles/micheleroberts.html.

2002. http://educ.queensu.ca/~qbell/update/tint/postmodernism/decon.html

2002. http://www.indiana.edu/~iupress/books/0-253-33880-8.pdf

2002. http://www.lilithmag.com/resources/lilithsources.shtml

2004. http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth109

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006