

LA SUSPENSIÓN DE LA INCREDULIDAD  
 EN LA METAFICCIÓN DE ANGELA CARTER:  
*NIGHTS AT THE CIRCUS Y WISE CHILDREN*



María del Mar Pérez Gil  
 Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

This paper analyses the metafictional aspects of Angela Carter's last two novels, showing how this writer combines the 19th century, 'straight-line' suspension of disbelief with the metafictional 'derailment' of it. The suspension of disbelief is used as a metafictional device which allows Carter to explore both how fictional worlds are constructed by means of words, and the extent to which the individual's perception of reality is transformed by the subjective worlds fabricated by others. Carter uses unreliable homodiegetic narrators in the two novels: the first addresses her narratee in a magic realist atmosphere; the second uses historical references and a logical sequence to trap her narratee, only to disrupt this sequence later and mock the reader's credulity. A voice appears in both texts to remind the reader of the fictitious, artificial nature of the two narratives.

*Delusion, if delusion be admitted, has no certain limitation*  
 (Samuel Johnson, *The Preface to Shakespeare*)

La obra de la novelista inglesa Angela Carter se caracteriza por cuestionar las Verdades únicas, excluyentes, oficiales y sagradas, que en su producción se corresponden con el Mito y con todas aquellas sociedades e ideologías que impiden la libertad del ser humano. El aspecto más estudiado de la producción carteriana ha sido, sin duda y con razón, el feminista. Como la autora ha manifestado, el feminismo se refleja en todos los aspectos de su vida y no se puede disociar de su forma de escribir: "I would regard myself as a feminist writer, because I'm a feminist in everything else and one can't compartmentalise these things in one's life" (Carter 1983, 69). Dos de las definiciones más frecuentes de la obra de Carter han apuntado a su carácter "feminista" y "postmodernista", y si bien varias autoras (cfr. Palmer 1987; Spaully y Millard 1989; Alexander 1989; Schmidt 1989; Kenyon 1991; Rubenstein 1993; de la Concha 1993) han demostrado con creces la razón de utilizar el primer adjetivo, los estudios referidos al segundo han sido más bien escasos (cfr. McHale 1987; Wilson 1990; Hidalgo 1991; Michael 1994).<sup>1</sup> En el presente trabajo queremos centrarnos en la interesante e igualmente importante faceta postmodernista de la narrativa carteriana y estudiar en concreto el que Waugh (1990, 22) considera el modo por antonomasia del postmodernismo: la metaficción.

Carter se opone a cualquier apropiación/manipulación que el individuo haga de la realidad y que origine la creación de mitos. La verdad provisional de los discursos de determinados personajes sirve para reflejar de forma crítica el carácter inventado de nuestra realidad

<sup>1</sup> Esta misma observación es aplicable a los otros dos adjetivos que definen comúnmente la producción de Carter: "mágico realista" (Punter 1991; Kendrick 1993; Wisker 1994) y "gótica" (Galván 1986).

y, por ende, el de los mitos. Las palabras de Patricia Waugh a este respecto son bastante significativas:

Any text that draws attention to its process of construction by frustrating his or her conventional expectations of meaning and closure problematizes more or less explicitly the ways in which narrative codes -whether 'literary' or 'social'- artificially construct apparently 'real' and imaginary worlds in the terms of particular ideologies while presenting these as transparently 'natural' and 'eternal'. (Waugh 1990, 22)

La metaficción no olvida la actitud crítica feminista que Carter se marca para el conjunto general de su producción. La autora quiere demostrar que la verdad y la realidad únicas no existen y que sólo representan una ficción más de las varias existentes. En *Nights at the Circus*, la primera de las novelas en las que centraremos nuestra atención, Carter analiza distintos tipos de conocimientos, percepciones y acercamientos a la realidad con la intención de mostrar la relatividad de la última y la arbitrariedad de toda creencia, sea histórica o momentánea.

Las dos novelas metafictivas de Angela Carter son *Nights at the Circus* (1984) y *Wise Children* (1991). En ambas obras asistimos a la suspensión de la incredulidad de unos narratarios que se dejan atrapar en la madeja de las historias que relatan las distintas Scheherezades. *Nights at the Circus* cuenta la historia de Fevvers, la admirada trapecionista y famosa mujer alada, y la del periodista norteamericano Jack Walser, enamorado de ella. La acción tiene lugar a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en tres escenarios diferentes, aunque unidos por el ambiente del realismo mágico, que se traslada en esta ocasión a las frías callejuelas de Londres y de San Petersburgo y al paisaje gélido de Siberia. Carter ha señalado que uno de los fines principales de *Nights at the Circus* es mostrar que el individuo es un ser cambiante (Harron 1984, 10), y el lenguaje es, precisamente, el medio principal que utiliza esta escritora para exponer el carácter construido de nuestra realidad y la falacia de cualquier interpretación totalitaria.

El primer problema que plantea la novela es el del cuestionamiento de la verdad o la fantasía que pudiera contener el relato de Fevvers. En la primera parte, de las tres de que consta la novela, la artista es entrevistada por Walser para su serie de artículos "Great Humbugs of the World". Fevvers le cuenta al periodista la historia de su vida; sin embargo, la existencia efectiva de los hechos que relata es dudosa, no sólo por lo que ya de por sí tiene de increíble el personaje que los narra (una mujer con alas que vuela), sino además por la presencia de situaciones imposibles desde nuestra lógica. Fevvers le dice a Walser que ha nacido de un cascarón y le cuenta cómo fue criada por Lizzie y por otras prostitutas en el burdel de Madame Nelson, y exhibida después como una atracción en el espeluznante museo de engendros de Madame Schreck, o secuestrada más adelante por el extraño Mr Rosencreutz. A las circunstancias anteriores hay que añadir las (in)esperadas palabras de Fevvers cuando Walser le confiesa al final de la novela que ha creído su historia: "Te engañé" (1985, 294).

Fevvers es una narradora no digna de crédito que juega con su narratario, haciéndole creer que, tanto sus alas como los hechos que relata, tienen o han tenido una existencia real. Fevvers aporta pruebas para que Walser las pueda verificar: por ejemplo, que los datos de la operación para crearle una boca a Toussaint, el mayordomo de Madame Schreck, aparecieron publicados en junio de 1898 en la revista *The Lancet*; la protagonista también guarda la carta que le envió el mayordomo, con una dirección comprobable; o le muestra a Walser la cicatriz que Mr Rosencreutz le dejó en el pie cuando conseguía escapar de la mansión en la que aquel personaje pretendía inmolarla: "Seeing is believing" (1985, 83), observa Lizzie. Sin embargo, estos hechos que el periodista puede verificar son contrarrestados por las insinuaciones sutiles de Fevvers y de Lizzie al posible carácter

inventado del relato. Así, la protagonista se refiere a Londres como “a little village on the Thames of which the principal industries are the music hall and the *confidence trick*” (1985, 8), una frase significativa con la que la artista prueba el control que puede llegar a ejercer sobre el personaje masculino mediante el lenguaje. Es curioso observar cómo las palabras con las que acaba la novela demuestran el éxito de su empresa: “‘To think I really fooled you!’ she marvelled. ‘It just goes to show there’s nothing like *confidence*’” (1985, 295, la cursiva es mía). Como señala Michael, Fevvers utiliza el lenguaje para dominar a Walser y relegarlo a la actitud pasiva del espectador, convirtiéndose ella en el sujeto que cuenta su propia historia: “By having Fevvers ... tell her own story-history as she chooses, the novel challenges the traditional appropriation of women’s lives and histories endemic in Western, male-centered culture” (Michael 1994, 497).

Las referencias de Fevvers y Lizzie a dos obras de Shakespeare también nos conducen al mundo de lo inventado, y siguen atrapando y confundiendo al personaje masculino. Lizzie dice que el momento que Fevvers escogió para lanzarse desde lo alto del burdel de Madame Nelson y probar sus alas fue una noche a mitad del verano, lo que, por asociación, nos lleva a la comedia de Shakespeare *A Midsummer Night’s Dream* y a considerar que todo ha podido ser soñado por las dos mujeres, al igual que los espectadores de la comedia pueden creer que lo que han visto sobre el escenario ha sido un sueño. Más adelante, Madame Nelson le da una espada a Fevvers para que la lleve consigo y represente el papel de Victoria Alada. Fevvers compara esta espada a la varita mágica de Prospero, el personaje de *The Tempest*. Del mismo modo que este personaje shakespeariano creaba ilusiones y fantasías que parecían realidad, así Fevvers también podría ser un Prospero que esté creando la ilusión de sus alas. Las observaciones y los comentarios de Lizzie durante el relato de la protagonista apuntan en ocasiones a la poca credibilidad del mismo y al hecho de que cualquier narrativa puede ser una invención. En la página ochenta y cuatro, Lizzie se refiere al relato de Fevvers como “this scarcely credible narrative”, y la última compara su vida a una novela de varios capítulos (1985, 50), o lo que es lo mismo, a una narración que contiene hechos ficticios e inventados.

Si durante la primera parte Fevvers y Lizzie son las Scheherezades que atrapan a Walser en la madeja de sus historias, en el plano real la autora también cumple esta función, al atrapar al lector contándole una historia: la de la novela que tiene entre sus manos. Una narradora heterodiegética<sup>1</sup> domina las tres partes de que se compone la obra: presenta las voces de Fevvers, Walser y Lizzie y la sucesión de acontecimientos en la primera parte, cuando la artista cuenta su historia en el camerino, y relata después las andanzas del circo en San Petersburgo. En la primera parte, la focalización externa<sup>2</sup> de esta narradora coexiste con la interna de los tres personajes y al ser la última la más frecuente origina un ambiente inestable en cuanto a los significados. El lector ve a través de los ojos de Fevvers, de Walser y de Lizzie y es guiado por una narradora que utiliza las expresiones “as if” e “it seemed as if”, expresiones nada concluyentes, por cierto. Sólo tiene, por tanto, una visión limitada (Bal 1985, 102) y confusa de lo que ocurre esa noche en el camerino. Este tipo de focalización le impide dominar el texto y a los personajes. El/la lector/a conoce las miradas cómplices de Fevvers y de Lizzie, pero también se introduce en la mente confusa, crédula e incrédula a la vez, del periodista. En la tercera parte, el lenguaje coloquial y el punto de vista de Fevvers aparecen sin comillas en varias páginas del capítulo primero y en los capítulos quinto y séptimo, lo que convierte otra vez a la protagonista en la narradora. Estos

<sup>1</sup> Según Gérard Genette (1990), el narrador heterodiegético no participa en la historia, mientras que el narrador homodiegético es el personaje que forma parte de la historia que cuenta.

<sup>2</sup> Según Mieke Bal (1985), la focalización externa procede de un agente anónimo ajeno a la historia, mientras que la focalización interna la realiza un personaje que participa en la historia.

capítulos coexisten junto a aquellos otros en los que aparece la voz fidedigna que relata los hechos en tercera persona y utiliza el pasado simple como tiempo verbal, al contrario que Fevvers, que utiliza el presente.

En la segunda parte tiene lugar una metalepsis, o transgresión deliberada de los niveles narrativos, y la voz de la narradora heterodiegética (equiparable aquí con la autora) se introduce en el relato para reflejar el proceso de creación de la novela. La descripción que Walser hace de San Petersburgo en el último año del siglo XIX es controlada por esta voz narrativa que desde el siglo XX recuerda que la ciudad ya ha perdido ese nombre. La diferencia entre el texto que 'crea' y escribe el personaje masculino y el texto correspondiente a dicha voz se refleja mediante tipos distintos de letra:

St Petersburg, a beautiful city that does not exist any more. Today, another beautiful city of a different name bestrides the mighty Neva; on its site, St Petersburg once stood.

Russia is a sphinx. You grand immobility, antique, hieratic ...

Walser paused to flex his chilly fingers and insert a fresh sheet of paper into his typewriter.

... *St Petersburg, a city built of hubris, imagination and desire...*

As we are, ourselves; or, as we ought to be.

The old woman and the child ignored the rattling of the typewriter behind them. They do not know what we know about their city ... the city ... striving, yearning to burst through the present into the violence of that authentic history to which this narrative -as must by now be obvious!- does not belong.

... *its boulevards of peach and vanilla stucco dissolve in mists of autumn...*

...in the sugar syrup of nostalgia, acquiring the elaboration of artifice; I am inventing an imaginary city as I go along. (1985, 96-97)

El texto en cursiva tiene a Walser por autor y se entremezcla con las palabras de la narradora; el pasado se entremezcla también con el presente; los pensamientos del personaje con los de la narradora, y, en los dos párrafos finales, la última pone de manifiesto cómo la descripción que el protagonista hace de San Petersburgo procede de ella como entidad que, desde un nivel superior, imagina al personaje y la situación. Mientras en la primera parte Fevvers le cuenta su historia a Walser haciéndole creer en la verdad de la misma, la autora le cuenta la historia al lector pero insistiendo en su carácter fantástico e imaginario, que es lo que en realidad es el acto de novelar.

Carter no sólo iguala los términos "realidad" y "ficción", sino que también desestabiliza la ecuación Historia=Realidad. Los personajes históricos forman parte de la novela, pero con características "excéntricas" añadidas (cfr. Hutcheon 1989).<sup>1</sup> Así, Fevvers llega a aconsejar a Colette, Toulouse-Lautrec pinta un retrato de la protagonista y Alfred Jarry le propone matrimonio. De esta forma, la novela consigue borrar los límites entre la Historia, la Historia novelizada (=convertida en narración literaria) y la Historia fantaseada (=modificada).

*Nights at the Circus* se convierte, además, en un 'tratado teórico' acerca de los medios que conducen a la suspensión de la incredulidad y de los estados que afectan nuestra percepción de la realidad y contribuyen a nuestra creencia en hechos de naturaleza fantástica. En el plano formal la autora ayuda a crear la suspensión de la incredulidad dotando la

<sup>1</sup> Según Linda Hutcheon (1989), los personajes "ex-céntricos" dejan de estar conectados a la Historia y adquieren características ficticias particulares.

narración de muchos y pequeños detalles que contribuyen a la verosimilitud,<sup>1</sup> pero el plano del contenido contrarresta esta técnica realista. Como observa M. Keith Booker, el carnaval bajtiniano característico de esta obra rechaza la existencia de distinciones entre la realidad y la actuación (*performance*), y Fevvers es un ejemplo de ello:

Her personal slogan -"Is she fact or is she fiction?"- resonates throughout the text, applying to almost every person, thing and event in the book. Carter enhances this effect by building an atmosphere of ontological uncertainty in her text, liberally sprinkling it with images of trickery and illusion ... (Booker 1991, 236)

En efecto, la novela muestra que el ser humano puede creer reales hechos que son fantásticos, y los ejemplos que la autora proporciona son varios, cubriendo desde la alucinación y el sueño, hasta, de forma más humorística, la borrachera (1985, 36). En numerosas situaciones los límites entre la realidad y la fantasía se desdibujan y borran la línea oficial que separa ambas categorías. Compárense así los trucos de magia y la hipnosis colectiva del número del faquir en la página dieciséis (cfr. Booker 1991, 237); las ilusiones ópticas conseguidas por medio de la ciencia (1985, 135); la fe y la suspensión de la incredulidad de unos padres que creen comunicarse con sus hijas en falsas sesiones espiritistas (1985, 139); los rumores falsos que corren y que terminan por convertirse en verdad (1985, 149); los proyectos futuros ("building castles in the air", (1985, 80)); anticipar con la imaginación algo que aún no hemos visto (1985, 42); la confianza depositada en una persona que nos está engañando (" 'It just goes to show there's nothing like confidence' ", observa Fevvers al final (1985, 295)); el disfraz (1985, 145); la mentira de la Princesa de Abisinia, que hace creer a todos que procede de África (1985, 148); la brujería de Lizzie (1985, 199); el engaño de las apariencias, como de muestra el miedoso Samson el Forzudo; el tiempo marcado por el reloj y el tiempo percibido de manera individual (1985, 90); el mundo real -fantástico para nosotros- de un loco como Mr Rosencreutz; las creencias míticas y mágico-realistas de la tribu que encuentra Walser en la estepa siberiana ("They shared a common dream, which was their world ... [This world] did not, could not, take into account any other interpretations of the world, or dream, which was not their own one" (1985, 253)); la confusión mental momentánea ("Surprised by his [Walser's] own confusion, he gave his mind a quick shake to refresh its pragmatism" (1985, 30)); el engaño de los sentidos y de la memoria, y la suspensión de la incredulidad *voluntaria* del público que asiste maravillado al espectáculo de Fevvers (1985, 15).

El rechazo de la realidad efectiva de las distintas situaciones mencionadas en el párrafo anterior se basa en adoptar la actitud escéptica de Walser al comienzo; en aducir la falta total de pruebas, como la del prostíbulo de Madame Nelson que desaparece bajo las llamas; en situarse en la postura científica que considera a Fevvers, bien un prodigio de la naturaleza o bien un ser deforme; en esgrimir un posible fraude de la protagonista, y, por último, en sostener la imposibilidad de que exista un personaje como Fevvers:

... would you believe a lady with four arms, all perfect like a Hindu goddess, hinged on either side of those shoulders of a voluptuous stevedore? Because, truly, *that* is the real nature of the physiological anomaly in which Miss Fevvers is asking us to suspend disbelief.

Now, wings without arms is *one* impossible thing; but wings *with* arms is the impossible made doubly unlikely -the impossible squared. (1985, 15)

<sup>1</sup> Carter ha señalado: "Cuanto más increíble sea la historia en cuestión más plausibles deben ser los detalles. Italo Calvino, en *Las ciudades imaginarias*, utiliza para describirlas unos detalles in crebles pero tan sumamente elaborados, que acabas creyendo en la existencia de esas ciudades" (del Rey 1991, 22).

Toda la obra carteriana viene definida por una suspensión de la incredulidad característica de la novela decimonónica. La novela metafictiva, en cambio, es una novela incrédula, que muestra su calidad de artefacto. En *Nights at the Circus* Carter combina el propósito decimonónico con la autoconsciencia, dos aspectos que vuelven a aparecer unidos en *Wise Children*. En esta novela, al igual que en la anterior, la autora escoge a una narradora homodiegética en la que no se puede confiar. *Wise Children* se basa en los recuerdos -o imaginaciones- de Dora Chance, personaje de nombre similar al que diera título al estudio de Sigmund Freud *Dora. An Analysis of a Case of Hysteria*.<sup>1</sup> Esta semejanza no es accidental, pues la novela de Carter revisa determinados aspectos narrativos del ensayo de Freud y los relaciona con la teoría metafictiva y la feminista. Freud expone la historia de Ida Bauer (Dora), una joven de dieciocho años a la que le diagnostica histeria. Según el psiquiatra austriaco, la narración de todo paciente histérico se caracteriza por la existencia de momentos lúcidos en los que proporciona información coherente, de momentos confusos y de fases amnésicas. En ocasiones, el paciente retiene conscientemente parte de la información relativa a su trauma psíquico y, en estadios más avanzados, actúa dudando de lo que ocurrió, borrando los hechos conflictivos de su memoria o creando falseamientos retrospectivos; en otras ocasiones, inventa datos para evitar los vacíos de información producidos por amnesias reales. Como veremos en las páginas que siguen, algunas de estas características aparecen en el discurso de la protagonista de la novela de Carter.

El relato de Dora contiene numerosas referencias a la narración misma y al *tú* que escucha: "Let us pause awhile in the unfolding story ... so that I can fill you in on the background" (1991, 11); "No. Wait. I'll tell you all about it in my own good time" (1991, 13); "and you know I kid you not" (1991, 131); "There I go again! Can't keep a story going in a straight line, can I? Drunk in charge of a narrative" (1991, 158), etc. Si las palabras de Ida Bauer eran presentadas por una tercera persona (Freud) que escribía los hechos con posterioridad, ahora el narrario de la novela de Carter se enfrenta con el relato *sin comillas* de una Dora de setenta y cinco años. Su situación indefensa es la misma que la de Walsler en la primera parte de *Nights at the Circus*, cuando Fevvers también tejía su historia de palabras y apresaba al periodista dentro de ella. El narrario de *Wise Children* va conociendo los hechos a medida que se los va revelando una narradora no fidedigna que intenta hacerle creer en la verdad de su historia.

La narración de Dora, cantante y bailarina del music-hall, se caracteriza en gran parte por la presencia de hechos verosímiles: la protagonista relata su vida y la de su hermana Nora en el mundo del espectáculo, sus experiencias en Hollywood, las dos guerras mundiales, la crisis del 29, el auge de la televisión y la decadencia del music-hall, e introduce, además, a personajes históricos como Howard Hughes, Fred Astaire, Ginger Rogers, Lewis Carroll, Clark Gable o la reina Victoria. El lenguaje coloquial, la verosimilitud de la situación y de los hechos, así como los datos históricos, se convierten en mecanismos que ayudan a construir un relato creíble, salpicado, por otra parte, de constantes alusiones a la producción dramática de Shakespeare. Sin embargo, el lector comienza a dudar de la veracidad de algunos episodios a raíz de ciertas observaciones de la protagonista. Así, cuando al final del capítulo tercero se relata el frustrado matrimonio de Dora con Genghis Khan, ésta observa que no recuerda bien los hechos del pasado, que siempre los distorsiona y que aquella noche, además, había bebido. El relato de Dora se va llenando poco a poco de hechos ciertamente increíbles, como que su tío Perry atravesase las llamas de un incendio durante largo tiempo sin que marse lo más mínimo, o la entrada espectacular y cuasi celestial de este mismo personaje, al que todos creían muerto, en la

<sup>1</sup> La revisión más conocida de la Dora de Freud ha sido *Portrait de Dora* (1976) de Hélène Cixous.

mansión donde se celebra el centenario de su hermano, el renombrado actor teatral Melchior Hazard, padre de Dora y Nora:

In on the wind that came with Perry blew dozens and dozens of butterflies, red ones, yellow ones, brown and amber ones, some most mysteriously violet and black, tiny little ones, huge flapping marbled blue and khaki ones, swirling around the room ...

... Peregrine had not only upstaged his brother but also plausibility.

... The chandelier shook, the lilac shed. The cake veered off to one side at Peregrine's approach. He was wreathed in butterflies. (1991, 207)

Al igual que ocurría en *Nights at the Circus*, en *Wise Children* el intertexto shakespeariano destruye en ocasiones los límites entre la realidad de la trama y la imaginación de las narradoras. En el camino hacia la mansión donde su padre va a celebrar su cumpleaños, Dora observa cómo los arbustos de Regent's Park se asemejan a unos osos, una frase que recuerda las palabras del duque Theseus en *A Midsummer Night's Dream*, cuando aludía al poder que la imaginación tenía para inventar, cambiar y confundir la realidad: "Or in the night, imagining some fear, / How easy is a bush supposed a bear?" (V, i, 21-22).<sup>1</sup> A partir de la entrada de Perry en la mansión, la narración ya parece desconectarse de la realidad y responder por completo a los deseos de la protagonista: su padre, Sir Melchior Hazard, reconoce a ambas hermanas como hijas después de setenta y cinco años sin hacerlo, su deseo de ser madre se ve realizado cuando Perry le regala a ella y a Nora dos gemelos que tenía guardados en los bolsillos, la atracción y el amor que siente por su tío se ven correspondidos cuando ambos hacen el amor apasionadamente esa noche, salen a la luz verdades largo tiempo ocultas, y aparece Tiffany, su ahijada, a la que todos creían ahogada.

Este grandioso desenlace resulta del todo inesperado, pues antes de comenzar esta parte del relato la protagonista le aseguraba al narratorio que no le iba a mentir y que le contaría la verdad.<sup>2</sup> Dora ofrece dos versiones de lo que tuvo lugar la noche del cumpleaños en la lujosa mansión de los Hazard. En la primera, cuando Sir Melchior se disponía a partir la enorme tarta, alguien salía del interior. Pero Dora señala que si contara esta versión mentiría, así que comienza otra diferente que, como hemos visto en el párrafo anterior, entra de lleno en el terreno de la imaginación. A este respecto, Freud señalaba que si la narración oscilaba entre dos versiones, el oyente debía inclinarse a considerar la primera correcta y la segunda producto de la represión (1963, 32). El trauma psíquico de Dora Chance consiste en no ser reconocida por su afamado padre, aunque la protagonista no deja de ser un receptáculo de comentarios feministas: "how a mother is always a mother, since a mother is a biological fact, whilst a father is a movable feast" (1991, 216).

Unas páginas más adelante, la voz por breves instantes fidedigna y distanciada de Dora rompe definitivamente la ya poca credibilidad de esta parte del relato, advirtiéndole al narratorio que lo que ha oído ha sido pura invención e imaginación. Se esconde también aquí la voz de la autora, que subraya el carácter inventado de los hechos que ha narrado el personaje:

Nora a mother at last at seventy-five years old ...

Yes

<sup>1</sup> "And as the imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name. / Such tricks hath strong imagination / [ ... ] Or in the night, imagining some fear, / How easy is a bush supposed a bear?" (V, i, 14-18, 21-22)

<sup>2</sup> "I would like to be able to say at this thrilling point, drumroll, celebration, flames, sudden hush, the big cake blew up or cracked open and out popped -- but, if I did, I would be lying." (1991, 206).

Hard to swallow, huh?

Well, you might have known what you were about to let yourself in when you let Dora Chance in her ratty old fur and poster paint ..., reeking of liquor, accost you in the Coach and Horses and let her tell you a tale.

I've got a tale and a half to tell, all right!

But, truthfully, these glorious pauses do, sometimes, occur in the discordant but complementary narratives of our lives and if you choose to stop the story there, at such a pause, and refuse to take it any further, then you can call it a happy ending. (1991, 227)

Esta voz distanciada responsabiliza al narratario de haberse dejado arrastrar a esa situación, un narratario que normalmente debería saber lo que ocurre cuando uno/a se deja contar una historia por una anciana de setenta y cinco años, "apestando a bebida", que incluso le dice ahora algo tan dudoso como que Nora se convierte en madre de un recién nacido a una edad avanzada. Asimismo, el adjetivo "complementary" que utiliza el personaje establece una relación entre su vida y la del narratario: si consideramos a este último un reflejo del lector, de la reflexión autoconsciente del personaje se infiere que, al igual que éste ha inventado una realidad, el lector también puede estar inventando la suya en distinto nivel.

Habíamos señalado anteriormente que *Wise Children - Nights at the Circus* también revisaba la estructura de la *Dora* de Freud desde un aspecto narratológico y feminista. Dora Chance y Fevvers, en efecto, utilizan el lenguaje como un medio de control, invirtiendo la posición tradicional que considera a la mujer el *objeto* acerca del cual el hombre, *sujeto*, escribe. Ambas están llenas de información, mientras que sus oyentes están vacíos.<sup>1</sup> Los dos personajes juegan con unos narratarios que intentan descubrir la verdad que esconden los dos relatos. Sin embargo, tanto *Nights at the Circus* como *Wise Children* evitan los finales cerrados y excluyentes (similares a la estructura del Mito). En su análisis de *Dora*, Toril Moi observaba que Ida Bauer y Freud se convertían en rivales: la primera luchaba contra Freud para que éste no llegara a poseerla y dominarla de forma absoluta al conocer toda su historia. El discurso de Ida/Dora era oral y estaba formado por diversos fragmentos, mientras que el de Freud era escrito y pretendía ser un todo coherente: "If he [Freud] does not win the fight for knowledge, he will also be revealed as incompetent/impotent, his compelling powers will be reduced to nothing, he will be castrated. If Dora wins the knowledge-game, her model for knowledge will emerge victorious, and Freud's own model will be destroyed" (Moi 1981, 70). Moi igualaba el discurso fragmentario de Dora con los genitales femeninos. Según Moi, Freud no aceptaba el discurso de Dora porque este hecho hubiese supuesto su castración, razón por la cual lo reelaboraba, completaba lo que faltaba y lo convertía en un todo único y coherente (1981, 72).<sup>2</sup> De manera similar y desde el punto de vista narrativo, podemos considerar que el lector de las dos novelas carterianas, siempre ávido de controlar y dar forma final coherente a la situación narrativa, es 'castrado' en sus aspiraciones. Freud concluyó que Dora sufría de histerismo; sin embargo, la Dora de Carter consigue vencer intelectualmente a su narratario -y al lector-, a quien le es imposible establecer con total exactitud dónde acaba la verdad y dónde comienzan los deseos reprimidos, las meras invenciones y las confusiones de la protagonista. La anciana artista, además, muestra su poder al negarse incluso a revelar a su narratario quiénes son los padres de los gemelos que Perry le regala en la fiesta: "But who she was or where they both were do not belong to the world of comedy. Perry told us, of course, because we were family, but I don't propose to tell you" (1991, 227).

<sup>1</sup> Tradicionalmente se ha considerado al hombre el término lleno y a la mujer el término vacío.

<sup>2</sup> Steven Marcus también observa que Freud se apropia la historia de Dora, convirtiéndola al final en su historia, y no en la de la paciente (1985, 85).



was or where they both were do not belong to the world of comedy. Perry told us, of course, because we were family, but I don't propose to tell *you*" (1991, 227).

La narración de *Ida/Dora* guarda también un componente metafictivo. En su análisis del discurso literario de Freud en *Dora*, Steven Marcus observó que una de las consecuencias que se derivaban de las teorías del psiquiatra austriaco era la del papel fundamental que jugaba el lenguaje en la construcción de toda historia. En el pasado del paciente histérico existían incoherencias, confusiones y amnesias, que éste transformaba en *hechos* y en *recuerdos*. De esta manera, el individuo conseguía 'tomar posesión' de su pasado y de su propia historia, utilizando el lenguaje como medio: "It is a final act of self-appropriation, the appropriation by oneself of one's own history ... What we end with, then, is a fictional construction that is at the same time satisfactory to us in the form of the truth, and as the form of the truth" (Marcus 1985, 72). La historia de *Dora Chance* es también una construcción lingüística, y entre sus hilos se enredan la verdad y las invenciones. Sin embargo, al contrario que en la obra de Freud, donde el último daba forma coherente a la historia de *Ida Bauer*, en la novela de Carter no existe un narrador o narradora heterodiegética que cumpla esta función de manera adecuada. El lector, por tanto, no podrá saber con exactitud el grado hasta el que *Dora* ha llevado su colonización imaginativa del pasado. La protagonista es una narradora poco fiable que consigue controlar y dominar intelectualmente a su narratorio, ganarle el "knowledge-game" que se establece, y soltarle, además, -al final del relato y con un comentario metafictivo- el hilo de *Ariadna* con el que aquélla le hacía creer que se guiaba seguro, pero que, en realidad, no hacía sino enredarle.

*Wise Children* y *Nights at the Circus*, en suma, muestran la forma en la que el individuo construye su verdad y la de los demás a partir del lenguaje. Walser, metido de lleno en el ambiente fantástico del camerino de *Fevvers*, del circo y de la tribu siberiana, consigue suspender su incredulidad. *Dora*, en cambio, crea un relato en gran parte coherente y verosímil que después es revelado como producto de la fantasía de la imaginación. Como hemos visto, los dos textos se caracterizan, además, por la presencia de voces narrativas que llaman la atención sobre el carácter inventado de la novela y del relato de *Dora*, respectivamente. En ambas obras se exploran, pues, no sólo los entresijos metafictivos del arte de novelar, sino también, y fundamentalmente, el grado en el que la percepción de los individuos es influida por los universos subjetivos, arbitrarios, relativos y momentáneos que inventan los demás. Mostrar la manipulación de la verdad de las dos protagonistas en sus discursos invitaría, así, a plantearnos el origen y la validez de las verdades míticas que aún mantenemos en las *narrativas complementarias* de nuestras vidas.

#### OBRAS CITADAS

- Alexander, Flora 1989. *Contemporary Women Novelists*. London: Edward Arnold.
- Bal, Mieke 1985. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: U. of Toronto P.
- Booker, M. Keith 1991. *Techniques of Subversion in Modern Literature. Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*. Gainesville: U. of Florida P.
- Carter, Angela 1983. Notes from the Front Line. *On Gender and Writing*. Ed. Michélene Wandor. London: Pandora. 69-77.
- 1985 (1984). *Nights at the Circus*. London: Picador.
- 1991. *Wise Children*. London: Chatto & Windus.

- Concha, Ángeles de la 1993. Mitos culturales y violencia sexual: estaciones en la pasión de la mujer según Angela Carter. *Atlantis* 15.1-2: 91-116.
- Freud, Sigmund 1963. *Dora. An Analysis of a Case of Hysteria*. New York: Macmillan.
- Galván Reula, Fernando 1986. Dos visiones actuales de lo gótico: Ian McEwan y Angela Carter. *Actas del IX Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. Murcia: Universidad de Murcia. 71-78.
- Genette, Gérard 1990 (1972). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell U.P.
- Harron, Mary 1984. 'I'm a Socialist, Damn It! How Can You Expect Me to Be Interested in Fairies?'. *Guardian* 25 Sep. 1984: 10.
- Hidalgo, Pilar 1991. La feminización de la novela postmodernista. *Atlantis* 12.2: 65-81.
- Hutcheon, Linda 1989 (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Kendrick, Walter 1993. The Real Magic of Angela Carter. *Contemporary British Women Writers. Texts and Strategies*. Ed. Robert E. Hosmer Jr. London: Macmillan. 66-84.
- Kenyon, Olga 1991. *Writing Women. Contemporary Women Novelists*. London: Pluto.
- Marcus, Steven 1985. Freud and Dora: Story, History, Case History. In *Dora's Case. Freud - Hysteria - Feminism*. Eds. Charles Bernheimer y Claire Kagan. London: Virago. 56-91.
- McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.
- Michael, Magali Cornier 1994. Angela Carter's *Nights at the Circus*: An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies. *Contemporary Literature* 35.3: 492-521.
- Moi, Toril 1981. Representations of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's Dora. *Feminist Review* 9: 60-74.
- Palmer, Paulina 1987. From "Coded Mannequin" to Bird Woman: Angela Carter's Magic Flight. *Women Reading Women's Writing*. Ed. Sue Roe. London: Harvester. 179-205.
- Punter, David 1991. Essential Imaginings: The Novels of Angela Carter and Russell Hoban. *The British and Irish Novel Since 1960*. Ed. James Acheson. London: Macmillan. 142-158.
- Rey, Santiago del 1991. Feminismo y brujería. Entrevista con Angela Carter. *Quimera* 102: 21-27.
- Rubenstein, Roberta 1993. Intersexions: Gender Metamorphosis in Angela Carter's *The Passion of New Eve* and Lois Gould's *A Sea-Change*. *Tulsa Studies in Women's Literature* 12.1: 103-118.
- Schmidt, Ricarda 1989. The Journey of the Subject in Angela Carter's Fiction. *Textual Practice* 3.1: 56-75.
- Spaull, Sue, y Elaine Millard 1989. The Anxiety of Authorship. *Feminist Readings/Feminists Reading*. Eds. Sara Mills, Lynne Pearce, Sue Spaull, y Elaine Millard. London: Harvester Wheatsheaf. 122-153.

- Wilson, Robert Rawdon 1990. SLIP PAGE: Angela Carter, In / Out / In the Post-Modern Nexus. *Past the Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Eds. Ian Adam y Helen Tiffin. Calgary: U. of Calgary P. 109-123.
- Wisker, Gina 1994. Weaving Our Own Web: Demythologising / Remythologising and Magic in the Work of Contemporary Women Writers. *It's My Party. Reading Twentieth-Century Women's Writing*. Ed. Gina Wisker. London: Pluto. 104-128.

\* \* \*

