

**MITOS CULTURALES Y VIOLENCIA SEXUAL:
ESTACIONES EN LA PASIÓN DE LA MUJER
SEGÚN ANGELA CARTER**

Ángeles de la Concha
Universidad Nacional de Educación a Distancia

The relationship between literature and psychoanalysis is well-grounded. Psychoanalysis has drawn on literature for many of its key concepts, and literature is an undisputed way of knowing, of probing, as it often does, the innermost recesses of the mind. Myth, as a literary genre, shares literature's aim of representation and, as a referential frame of psychoanalytical interpretation, myth shares psychoanalysis' powerful authority. It is no wonder that feminist critics have cautioned against the reification of psychoanalytical depictions of women, especially the containment of women in male fantasies that psychoanalysis powerfully sustains and perpetuates. This paper offers a reading of *The Passion of New Eve* that probes Angela Carter's uncovering of sexual myths and the psychoanalytical theories that reinforce them. Carter's unveiling lays bare the chain that links a cultural construction of femininity with the sexual violence to which women have been victims throughout time.

En momentos en que fenómenos culturales como la ola creciente de violencia sexual nos abruman con su aparente irracionalidad, la literatura viene a iluminar, a esclarecer. Conmueve las fibras que cifras y estudios técnicos no hacen sino a lo más, aterrar, si no es que anestesian con su cientifismo el dolor de lo humano.

La violación y su ritual de humillación y castigo con sus traumáticas secuelas psíquicas y su frecuente desenlace en mutilación o muerte, junto al hecho de que las mujeres sean predominantemente las víctimas, invitan a una reflexión profunda sobre sus causas que permitiría la erradicación del problema y no una mera represión de sus síntomas.

Resulta, así, de particular interés la recuperación de una novela de Angela Carter, *The Passion of New Eve*, publicada en 1977, en la que exploraba con singular clarividencia los mitos culturales que jalonan la vía

dolorosa de la mujer de este lado del paraíso. Significativamente, el paraíso se sitúa en América, de siempre tierra de sueños, fabricados y exportados por Hollywood y ávidamente absorbidos en la entrega sin reservas del espectador al mito y la imagen. Persiguiendo imagen y mito, el personaje de la novela de Carter aterriza en Nueva York y se enfrenta brutalmente con la otra cara del paraíso.

Un estudio de la violencia sexual en América en el periodo histórico contemporáneo al del transcurso de la obra (Baron y Strauss 1989, 3) revelaba un incremento de un cuarenta y cuatro por ciento en el índice de violaciones, según las estadísticas oficiales, siendo el aumento muy superior al registrado en cualquier otro tipo de delitos graves. Las conclusiones del estudio revelaban que la confluencia de variables como la desigualdad entre los sexos, la pornografía y la violencia normativa, es decir, el recurso a la violencia legitimada como arma para dirimir conflictos, incidía directamente sobre el índice de violaciones. La correlación entre la desigualdad por motivos de sexo y la incidencia en el número de delitos sexuales confirma las tesis feministas de que el estatus de inferioridad de la mujer contribuye a un clima social que conduce a estratificaciones de modelos de sumisión y pasividad femeninas y de autoridad y agresividad masculinas. El estudio demostraba sin ningún tipo de reservas que la exaltación del culto a la hipermasculinidad, expresado en la aprobación cultural al uso de la violencia física que subyace en imágenes culturales, como los Rambos del celuloide, junto con la creencia en la supremacía masculina y la circulación de una pornografía que refuerza en el ámbito sexual la misma correlación de inferioridad y victimización femenina y de superioridad y agresividad masculinas, eran causas directas de la violencia sexual.

Sin embargo, aunque este género de violencia nos sacuda con su impacto, no puede decirse que sea algo ni nuevo ni siquiera más grave que en otros tiempos históricos. Es muy probable que la preocupación que el tema suscita venga directamente determinada por el clima creado por una mayor sensibilización a la desigualdad entre los sexos y por una expresión y difusión sin precedentes de la voz de la mujer que los movimientos feministas han hecho posible.

La mujer se atreve a hablar, a denunciar. Se arma de valor para contar su historia, un relato que resiste la presión social y la amenaza de heridas más profundas que las físicas. Términos como “deshonra” o “desfloración” revelan la fuerza y la eficacia de metáforas que, a la vez que transmitían una ideología sexual, han contribuido eficazmente a un largo pacto de silencio.

De forma hermosa y triste lo expresaba, por la misma época que la novela de Carter, la poeta afro-americana Audre Lorde (1978):

If we speak we are afraid
that our words will be used
against us.
And if we do not speak
we are still afraid.
So it is better to speak
knowing we were never meant
to survive.

La violencia sexual forma parte de un mal endémico enraizado en lo profundo de la historia. Sus dos componentes, la sexualidad humana en todas sus manifestaciones y la violencia personal y colectiva como forma de autoafirmación y dominio, juntos o por separado y en las más diversas combinaciones, constituyen el entramado básico de la mitología en el origen de nuestra civilización y la sustancia misma de la literatura, esa historia del pensamiento transmutada en arte. Está presente en la cultura bajo formas socialmente aceptadas de estratificaciones de roles según los géneros y sólo inquieta cuando recurrentemente aflora en una convulsión trágica con un saldo de víctimas que se entierra con rapidez en el silencio de lo excesivo.

Si queremos conocer su origen, entender sus causas y curar el mal en su raíz haremos bien en acudir al mito. Porque los mitos fundadores de las culturas, las cosmogonías, determinan no sólo el marco religioso en su origen sino todo un sistema de conceptualizaciones y socialización de valores que se expresan en actitudes sexuales, y que son luego reforzados y perennemente actualizados por la filosofía, la literatura, la ley, la ciencia, los usos y modas sociales y los medios de comunicación de masas. Como explica James Highwater en *Myth and Sexuality*, “mythology in its largest sense is not simply a religious convention of the past, but a repertory of socializing concepts that persist as active metaphors of our own century” (1990, 20). Highwater explora las sucesivas transformaciones de los mitos fundadores en el alba de nuestra cultura. Rastrea en los orígenes y recoge las huellas de una poderosa mitología masculina en las civilizaciones pre-helénica y pre-cristiana articuladas en torno a la figura de una madre primordial generadora de vida, asociada a los ritmos reproductores de la fertilidad y las cosechas. Una figura mis-

teriosamente completa en cuya naturaleza se integraban los atributos femeninos y masculinos y, por tanto, capaz de perpetuarse por un ilimitado proceso de auto-regeneración partenogenética. La *Teogonía*, atribuida a Hesíodo, recoge la pugna entre la nueva mentalidad patricéntrica y la antigua matricéntrica que se desarrolla en el mundo del mito. Como la historia es el relato de los vencedores, la mitología griega nos deja una historia de la creación en la que la mujer, la gran derrotada, es creada como castigo. Zeus ordena a Hefesto, el dios del fuego, que cree a un ser de hermosa figura que siembre discordia entre la raza de hombres creada por Prometeo, en castigo por haberles éste devuelto el fuego. En Pandora, creada “so she might be a sorrow to the men of the earth” (Highwater 1990, 57) culmina icónicamente la transformación de la diosa materna de la fertilidad pre-helénica en la terrorífica figura de mujer tentadora y destructiva.

Una historia similar de seducción y perdición es la de la tradición judeo-cristiana que recoge, incorporándolos a su propia teología, tradiciones y mitos de las culturas circundantes. En la figura de Eva confluyen las dos tradiciones, la pre-helénica de la figura materna y la helénica de mujer tentadora y causa de perdición.

Decía Jane Austen por boca de Anne Elliot, la protagonista de *Persuasion*: “Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands. I will not allow books to prove anything” (1977, 237). Esto, que es cierto, es una versión incompleta y alude tan sólo a una parte del problema. Los hombres han contado su historia, pero también la de las mujeres cuando no la han suprimido por irrelevante. Nos han dado una versión, la suya y, lo que es más importante, nos la han presentado como única. Nos han explicado, además, nuestra naturaleza, nos han dicho cómo somos, argumentando la descripción con toda suerte de razonamientos: míticos, biológicos, antropológicos, culturales, científicos. Han hecho lo posible y lo imposible para que nos identificáramos con la imagen que nos presentan como nuestra, para que nos adaptáramos al ideal. Y, para garantizarlo han ingeniado un eficaz sistema de retribuciones, con el propio varón como premio en forma de matrimonio feliz, y su ausencia, representada en forma de soledad o muerte, como castigo a la desviación de la norma. Clarissa, Ana Karenina, Marguerite Gauthier, Emma Bovary son variaciones de un mito cultural, versiones estéticas del castigo a la transgresión de la norma del hombre por parte de la mujer no *normale* en la ingeniosa y elocuente expresión lacaniana.

Las historias no son tan sólo patrimonio de la Historia, ni de la ficción o el mito. Las ciencias reivindican las suyas y el psicoanálisis es una ciencia que cuenta una historia de aflicción. Indaga en la precariedad existencial de un ser que para madurar ha de ser arrancado de la plenitud del amor total, envolvente, de la madre. Es ciencia que explica que su inserción social en la cultura pasa por la represión de este amor absorbente, amenazador en su magnitud. Que su identidad se verá afectada, desde su constitución misma, por la carencia o la amenaza, según la posición sexual en la que el ser se sitúe, pero en cualquier caso, por la pérdida de la *jouissance* primordial del estadio de la unidad con la madre. La historia profunda del ser humano es el relato, en distintos órdenes, del desgarramiento amoroso y del rastreo de este amor primordial imposible cuya memoria perdida en el magma profundo del subconsciente irrumpe por las fisuras de la razón y el deseo.

El psicoanálisis parte del mito y lo reelabora, reafirmando su extraordinario poder de configuración de sentido. Es la más patriarcal de las historias porque su relato es el del linaje del padre con quien el hijo varón deberá aliarse si quiere evitar la psicosis y el caos. A la mujer no le otorga sino el ámbito del más allá del lenguaje gramatical y el sentido, el *hors-sens* lacaniano.

Al situar el significante *mujer* más allá del orden simbólico y del mundo social, en una posición fuera del lenguaje gramatical, esto es, en el lado opuesto de la certeza masculina que basa su ser en la identificación con el orden, las reglas, la ley, se le priva de la capacidad de decir de sí misma. Su mitologización del lado de las sombras, el deseo y los sueños, en el origen mismo del enigma, frente a la identificación masculina con lo visible, lo verificable, con el *logos*, hace que necesariamente su representación quede confiada al hombre. Y éste la esencializa en el mito como ausencia, como vacío. Lacan construye una intrincada narrativa de la configuración del significante *mujer* en la fantasía masculina. Su relato es el de la expulsión del ser humano del paraíso materno para entrar en la historia. La peripecia articulará el dolor del destierro y el anhelo del retorno imposible.

The Passion of New Eve ofrece un relato alegórico provocador, palpitante, de la suerte de la mujer a manos del hombre, fuera del paraíso. Angela Carter construye una narración lacaniana, al estilo de lo que Lacan hace en su construcción psicoanalítica de la subjetividad y de la sexualidad femeninas. Como él, otorga el lenguaje al hombre. Nos cuenta la historia de la mujer desde las fantasías masculinas. Juega su mismo juego y se vale del mismo estilo de Lacan para sobrepasarle, para subvertir sus postulados y mostrar provocativamente las consecuencias de su teoría llevada al límite.

Para Lacan la vía, tanto del aprendizaje como de la enseñanza, radicaba no en la exposición lineal de una teoría metódica, articulada con la claridad que pudiera conferirle una terminología unívoca, sino en un *estilo* similar al del subconsciente. Los términos de su lenguaje son elípticos, resbaladizos; incitan al doble sentido, estiran el significado hasta límites imprevisibles a veces difícilmente tolerables. Su argumentación elude la sistematización, prefiriendo la controversia, el cuestionamiento, la circularidad. Como resume Elizabeth Grosz, feminista lacaniana:

Understanding is thus always incomplete: it involves an interminable analysis based more on the free associations of its parts than its cohesion as a narrative or totality. . . . In reading Lacan's 'style', one must devote attention to the parts and their (additive) effects, rather than as in conventional textual criticism, analysing the whole in view of its parts, and the parts in view of the totality. (1990, 17)

Carter hace uso del mismo estilo desafiante y provocativo. Los argumentos de sus novelas, en general, retan la lógica del tiempo, de la razón y de las secuencias causa/efecto, situándose en un universo similar al de la ciencia-ficción, en un espacio intemporal habitado por personajes insólitos, por arquetipos, por proyecciones del subconsciente, encarnaciones de una fantasía encendida. *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, *The Passion of New Eve*, *Nights at the Circus* y *Wise Children* utilizan, además, el viaje como estructura narrativa. Las peripecias, como en *Gulliver's Travels* de Swift, constituyen un análisis cultural a través del cual se revisan y se parodian —se deconstruyen— los mitos y símbolos que sustentan y perpetúan instituciones y comportamientos sociales.

The Passion of New Eve se abre con una consideración explícita de la naturaleza de los símbolos en nuestra cultura que prefigura la intencionalidad de la obra:

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

A critique of these symbols is a critique of our lives. (1982, 6)

Su espacio es el de la ciencia-ficción, pero ni apunta al futuro ni representa la realidad externa. Su ámbito es el mundo interior del subconsciente humano, el espacio impreciso en el que se funden dos universos, el interior de la mente y el exterior de las formas concretas que se nos antoja como realidad. Los personajes proceden del universo del símbolo, el arquetipo o el mito, aunque la encarnadura es sensorial, realista y surrealista a la vez, como la vida misma en la que giran. Son seres tangibles, sensuales, con la fascinación inquietante de lo onírico.

La seducción es una de las claves de su narrativa. Carter juega con la demanda, el deseo y el lenguaje. Domina los meandros del subconsciente y las revueltas de la mente y envuelve al lector en su juego sorprendiéndole apresado en sus redes. Su técnica es de nuevo similar a la de Swift. El narrador va cautivando al lector con la lógica del argumento, seducción que se incrementa con la proximidad sensual que emana de la prosa de Carter, incitándole a asentir, a quedarse prendido en la situación hasta que el artefacto le explota en las manos y descubre estupefacto la medida de su involucración y connivencia con lo que creía condenar. No deja de ser curiosa en este sentido la crítica y la reticencia masculinas ante determinadas representaciones de temas como la violencia sexual ejercida contra la mujer, acusando a la autora de no tratarlos con la claridad y repulsa suficientes para que el lector masculino cese en sus actitudes culpables, tanto de pasividad como de aquiescencia vicaria. Robert Clark por ejemplo, con una ingenuidad que desarma y con singular indiferencia a una consideración, siquiera sea elemental, de la teoría de la recepción del texto, concluye un artículo en el que expresa su condena ante la ambigüedad erótica que, según él, mina el potencial crítico de la obra de Carter, con las siguientes reservas:

Many of Carter's readers will therefore find themselves becoming what they are in everyday life, distraught witnesses of depravity and encouraged to get what pleasure they can from their own sickness. By virtue of taking this situation to extremes, Carter's works make possible a knowledge of patriarchy, but this knowledge will only come to a reader who already brings a feminist knowledge to the text and who is by that token prepared to read them symptomatically. Readers who are not already enlightened may well derive less beneficial effects. (1987, 159)

Ciertamente hay que conceder que Carter domina esta técnica envolvente y en *The Passion of New Eve* la explota al máximo. La pasión de la mujer

expulsada del paraíso, desprovista del lenguaje, privada de la capacidad de contar su historia, no puede ser contada más que por un hombre. Será, pues, un relato forzosamente masculino, desde las fantasías masculinas de introyección, proyección y transferencia. Pero veremos cómo la lógica de estas fantasías, empujada a sus propios límites concluye en la transexualización. La voz narrativa seguirá siendo la de una mente masculina, aunque ahora en una envoltura de mujer. Tendrá, así, acceso directo a la experiencia de ser mujer en un universo construido y dominado por el hombre y podrá contar el *problema*. En la polaridad asimétrica que Lacan establece, la mujer es *síntoma* del hombre, entendiendo por síntoma la expresión de la enigmática estructuración del deseo. El hombre, a su vez, se convierte en el *problema* de la mujer (Ragland-Sullivan 1991, 56). Y en esto precisamente radica el potencial subversivo de la obra, porque en el estiramiento hasta lo intolerable de los presupuestos psicoanalíticos, en el más puro *estilo* lacaniano, se desvela que en la génesis del malestar psíquico y social que nos aqueja late toda una fantasmática de ansiedades y temores masculinos que urge al hombre a estrategias de defensa. Que la mejor defensa es el ataque no es sólo una acuñación socarrona de sabiduría popular, sino constatación de una elemental estrategia de supervivencia y dominio de la especie. Quien se siente amenazado y tiene poder, instintivamente maquina su defensa y el psicoanálisis revela la estrategia que urde el inconsciente del que detenta el poder ante la amenaza, a la que conceptualiza como castración.

La estructura de *The Passion of New Eve*, decía, es episódica. Su protagonista recorre las estaciones dolorosas de la pasión femenina, una historia de aflicción, descrita en términos de una religión nueva —el psicoanálisis— cuyos ritos y símbolos exigen una adhesión no menos ciega que las antiguas. Cada estación se corresponde con un estadio simbólico, aunque no debamos buscar un proceso de esclarecimiento gradual que desemboque en el desentrañamiento de una teoría constituida orgánicamente. Al contrario, mimetizando el *estilo* lacaniano, el efecto es acumulativo y opera, como el inconsciente, por asociaciones libres que van desvelando fragmentos y ofreciendo significaciones parciales sin aspirar al conocimiento total, ilusión que Lacan considera radicalmente imposible.

El primer estadio es Nueva York, la ciudad moderna, cartesiana, funcional, planificada con criterios estrictamente racionales, con calles diseñadas a tiralíneas, bloques geométricos y números por nombres. Un monumento a la aspiración de la razón y a la supresión del instinto; al triunfo de la claridad y la exclusión de las sombras. La realidad con la que el narrador

se enfrenta es, no obstante, muy distinta, porque el mal que el ser racional se niega a aceptar en la raíz de sí mismo proyectándolo en algo externo, visible y eludible, como los recovecos sombríos de las viejas ciudades de Europa, le deja inerme cuando advierte que le es sustancialmente intrínseco:

A city of visible reason—that had been the intention. And this city built to a specification that precluded the notion of the Old Adam, had hence become uniquely vulnerable to that which the streamlines conspired to ignore, for the darkness had lain, unacknowledged, within the builders. . . . Old Adam’s happiness is necessarily disfunctional. All Old Adam wants to do is, to kill his father and sleep with his mother. (1982, 16)

Nueva York es paradigma del desplome del concepto de sujeto racional, cartesiano y unificado al que Freud asestó el golpe de gracia. La violencia de la urbe representada en la sangre, las ratas y los signos de revuelta racial y sexual, es el símbolo de la irrupción a la palestra de todo cuanto el pensamiento ilustrado había excluido del *yo* masculino occidental, erigido en sujeto universal, para situarlo en el polo del *otro*, con respecto al cual se definía por oposición. El terror de lo reprimido que surge sin sentido aparente se proyecta en el crimen, en las ratas que evocan los recesos oscuros en las entrañas de la ciudad subterránea; en los negros con su denso magma asociativo de hostilidad, sexo, naturaleza sin diques, irracionalidad; próximo a todo ello, y como culminación, en la mujer a la que se representa con el temible símbolo de la *vagina dentata*, paranoica fantasía residual de la amenaza de la castración. No es extraño, pues, que Leilah, la encarnación de la mujer seductora, sea negra y se la asocie a esencias de corrupción y muerte: “The profane essence of the death of the cities, the beautiful garbage eater” (1982, 18).

En la novela aparecen tres figuras importantes de mujer, cada una representativa de una poderosa *imago* en el subconsciente masculino. Una de ellas es la madre primordial, la madre fálica, primer objeto de deseo. Las otras dos, Tristessa y Leilah, dotan de corporeidad a las dos concepciones patriarcales de la feminidad, producto —nos enseñó Freud— del efecto de la resolución del complejo de Edipo del niño sobre sus relaciones de amor posteriores. En efecto, el control de la sexualidad del niño, que ha de ser reprimida, sublimada y reconducida, puede producir como consecuencia la división entre sus sentimientos de afecto, ternura y *pureza* y los de deseo explícitamente sexual y naturaleza depredatoria, que resolverá dividiendo su

relación amorosa entre dos tipos de mujer: el tipo asexual virginal y el exclusivamente sexual de la prostituta.

Leilah encarna en *The Passion of New Eve* la mujer fálica, seductora, que convierte su cuerpo en falo, en objeto de deseo. Para Lacan, la mujer no tiene falo pero puede, sin embargo, *ser* el falo a través de su posición como objeto de deseo del hombre. Esta posición no puede retenerla más que a través del artificio, el disfraz, la ilusión. Puede ser el falo sólo a través de la apariencia, la *mascarada*, lo que simultáneamente significa su aniquilación como mujer y su reducción a poco más que a receptáculo sexual (Grosz 1990, 132).

Significativamente, Leilah se nos describe en términos fragmentarios, de desmembramiento corporal, y ardientes fantasías fetichistas. En el proceso de seducción su figura se asocia a imágenes atávicas de mujer como ser alado, presa a capturar, zorra, sirena, ramera, esclava, víctima, tentación, demonio que, en el contexto de violencia y terror urbanos y de la particular sordidez del recinto donde la seducción se consume, desembocan naturalmente en violencia sexual. En *The Sadeian Woman* Angela Carter analizaría más explícitamente la trama psico-social de la violencia sexual, como fruto no de hechos aislados en un vacío sino de la violencia cultural socialmente aceptada y de la interiorización por parte de la mujer de los mitos e imágenes sexuales que se le imponen, entre ellas la de su propia pasividad, que le llevan a asumir y aceptar como natural su victimización. El mito de Edipo ha sido uno de los más eficaces en este sentido, particularmente desde su sacralización científica por obra de Freud y, más tarde, Lacan:

The whippings, the beatings, the gougings, the stabbings of erotic violence reawaken the memory of the social fiction of the female wound, the bleeding scar left by her castration, which is a psychic fiction as deeply at the heart of the Western culture as the myth of Oedipus, to which it is related in the complex dialectic of imagination and reality that produces culture. Female castration is an imaginary fact that pervades the whole of men's attitude towards women and our attitude to ourselves, that transforms women from human beings into wounded creatures who were born to bleed. (1990, 23)

Si el primer espacio, Nueva York, era el símbolo de la deconstrucción del sujeto masculino racional de la modernidad con pretensiones de ideales universales, el segundo espacio, la habitación de Leilah que Evelyn describe

como “my domestic brothel” (1982, 29), simboliza el proceso de la constitución de la identidad femenina a partir de la imagen carnal, puramente *natural*, de sí misma que el hombre le ofrece. Una de las aportaciones más importantes de Lacan a la exploración de la constitución de la subjetividad es la teoría expuesta en “El estadio del espejo como formador de la función del yo, tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (1989, 86-93). Según ésta, la imagen del propio cuerpo en el espejo que el niño descubre con júbilo entre los seis y los dieciocho meses, posee efectos formativos, es decir, provoca efectos, transformaciones en el sujeto que la asume. Como consecuencia de la idealidad que la imagen propone, el yo cree más a la imagen que tiene del cuerpo que al cuerpo mismo de cuya realidad de desvalimiento tiende a huir. El problema radica en que si el yo se contenta con lo que el espejo le muestra queda situado en una perspectiva de espejismos. Se constituye como imagen en pura virtualidad y adopta tanto sus características como los efectos ilusorios que ésta promueve. La imagen le confiere ilusión de sustancialidad, de corporeidad tridimensional, cuando no es sino copia en el plano. Leilah lleva a cabo a diario su ritual de transformación ante el espejo, entregándose a su imagen, convirtiéndose en la mujer seductora a medida de las fantasías masculinas —“the self-created, self-perpetuating, solipsistic world of the woman watching herself being watched in a mirror”— (1982, 30) que la reducen a carne y sexo: “so aroused was I by her ritual incarnation, the way she . . . carnalised herself and became dressed meat” (1982, 31). Colgada su identidad de la imagen del espejo, carece en realidad de esencia. Su ser es el no ser que le devuelve el espejo en el que se advierte mirada por el hombre y refleja la imagen que él desea.

En “The Bloody Chamber”, versión del cuento de Barba Azul, Carter retoma el juego de espejos y miradas y explora sus efectos sobre la actuación femenina. La atmósfera de seducción y deseo que envuelve al triángulo de figuras y el vértigo de seducción de la imagen del espejo, la mujer adornada con el fulgor sangriento de la gargantilla de rubíes, prefigura el desarrollo de los acontecimientos. El juego de miradas y las asociaciones que despiertan no hacen sino precipitar la acción como a instancias de ese mismo vértigo. Cual si de atracción fatal se tratase, se sucede el apropiamiento del sí desde una exterioridad ajena que se vuelve intrínseca. La dinámica se desliza por la senda del sadismo masculino que despierta la aquiescencia femenina en una espiral creciente de victimización y connivencia.

En el cuento maravilloso el final, naturalmente, ha de ser feliz y, además, moral. En la versión feminista del cuento maravilloso, el final igualmente

ha de ser feliz y transmitir una moral; además ésta ha de ser feminista, es decir, ha de sacar a la mujer del estereotipo de pasividad y víctima potencial y procurarle un modelo con capacidad de reacción y agencia. En lugar de ser salvada por sus hermanos, como en la versión original, en la de Carter la salvación corre a cargo de la madre y de un pianista ciego. La simbología es muy significativa, pues si la seducción y la muerte del yo tenían como origen la mirada del hombre y la imagen que le presenta en el espejo, la salvación requiere que el juego de espejismos explícitamente no pueda existir, como condición de posibilidad de desarrollo de un yo femenino.

En *The Passion of New Eve* la voz narrativa juega un papel importante tanto en el desarrollo de los hechos como en su interpretación. La novela es un relato en forma de memoria, en primera persona, desde un lugar desconocido y a una distancia que si temporalmente no dista mucho de los acontecimientos que se relatan, ontológicamente es inmensa pues el/la narrador/a recuerda su vivencia como hombre desde un nuevo ser de mujer. Introduce por tanto una valoración si no moral, sí, al menos, explicativa de su parte en ellos. Es su voz la que nos introduce en la ansiedad, en los terrores ocultos, en las fantasías del fetichismo y la seducción, en la consumación sexual exasperada y en la violencia, asimismo sexual, excitada por la pasividad femenina.

Tanto Freud como Lacan, pero particularmente Lacan, subrayan la ausencia de plenitud, la carencia radical, la imposibilidad de satisfacer el deseo, que afecta por igual, aunque asimétricamente, a ambos sexos, haciendo la armonía imposible. El axioma lacaniano *no hay relación sexual* significa que la relación entre los sexos es por definición el lugar donde la carencia y la pérdida llevan a cabo sus efectos en todos los órdenes, el real, el simbólico y el imaginario. La única solución es el reconocimiento de este antagonismo o imposibilidad básica que late en el fondo de tanta frustración sexual. Así, sólo tras la catarsis de la Pasión puede Evelyn/Eve comprender la raíz última de esta relación inviable que se condensa en la *carencia* como constitución misma del ser:

She was a perfect woman; like the moon, she only gave reflected light. She had mimicked me, she had become the thing I wanted of her, so that she could make me love her and yet she had mimicked me so well she had also mimicked the fatal lack in me that meant I was not able to love her because I myself was so unlovable. (1982, 34)

Leilah es el ser doblemente degradado, por razón de raza y sexo, lo que desde la posición masculina lo reduce a receptáculo sexual y además a acreedor automático de culpabilidad y castigo. Por ello, el sangriento aborto clandestino pone fin a una relación que, como tantas historias de sexo y hastío, concluye con el abandono a su suerte de la víctima —a la que se culpa además del delito— y en la exoneración masculina que, a lo más, considera saldada la cuenta con pagar la factura.

El tono y la voz del narrador recogen la precipitación de la huida y estrategias de justificación sólo viables si la culpabilidad se proyecta en el otro. Resaltan ese proceso de conversión de la mujer en *síntoma* de su malestar ontológico. Leilah, abstracción de una feminidad “infecciosa”, carece de voz. Su dialecto extraño, ininteligible y desoído por su amante, rompe en un gorgojo irracional, próximo al canto enjaulado del canario, en la proximidad del orgasmo. Es la única forma de lenguaje que Lacan concede a la mujer, el sonido inarticulado propio del éxtasis orgásmico que le inspira la contemplación de la escultura de Santa Teresa de Bernini. Irigaray comenta ácidamente la formulación lacaniana de esta inspiración que de nuevo proyecta en la mujer una fantasía masculina: “Woman never speaks the same way. What she emits is flowing, fluctuating. *Blurring*. And she is not listened to” (1985, 112).

Beulah es el siguiente estadio simbólico, el *locus* de la castración materna, porque, como explica Gerald Fogel, contrariamente a las tesis de Freud, “el principal riesgo que corre el varón no es tanto el miedo a la castración paternal como el sentimiento ambivalente, hecho de deseo y temor, que alimenta hacia su madre: una imborrable necesidad de volver a la simbiosis materna y miedo a reinstaurar la unidad arcaica” (1986, 10). El temido reencuentro sucede en el sagrado recinto uterino de la era tecnológica en el que la teología de la liberación psicoanalítica explica la hipóstasis femenina de abstracción y carne: “Mother has made herself into an incarnated deity; she has quite transformed her flesh, she has undergone a painful metamorphosis of the entire body and become the abstraction of a natural principle” (1982, 49). Todo el episodio tiene un marcado tono paródico y se inserta firmemente en el marco de la ciencia-ficción. El juego de alusiones literarias, míticas y psicoanalíticas, descrito con la minuciosidad y el detalle de la convención realista reproduce el efecto de las fantasías oníricas en las que la angustia no es menos real por ser producto de la pesadilla. La figura en la raíz del malestar de la civilización, la madre primordial, castrante si el niño se abandona a su deseo o fuente incurable de nostalgia si, al contrario,

obedece bajo el terror de la amenaza la ley del padre, adquiere paródicamente las proporciones corporales de la desmesura del mito freudiano.

Angela Carter toma las profecías del Blake visionario e invierte sus términos. El espacio simbólico de Beulah se convierte en el reverso paródico del Beuhla de Blake en el poema dedicado a Milton. Carter se apropia literalmente de los versos de Blake: “There is a place where contrarities are equally true. / This is called Beulah” (Blake 1976, 239; Carter 1982, 48), para subvertir radicalmente su sentido. En la visión romántica Beuhla designaba el lugar en el que la hijas de Beulah, las musas que inspiran el canto del poeta satisfacen asimismo sus aspiraciones más íntimas, cumpliendo el destino de la creación de la Eva del paraíso: “in soft sexual delusions / Of varied beauty, to delight the wanderer and repose / His burning thirst and freezing hunger” (1976, 188). Beulah era el lugar ilusorio de la armonía y la plenitud donde el hombre, una vez derrotada la tiranía del racionalismo de la que Bacon, Locke y Newton eran representantes eximios, resolvía la antítesis de los contrarios y volvía a nacer envuelto en los ropajes de la imaginación. Para el poeta la expresión “naturaleza humana” era en sí inaceptable, un absurdo imposible, puesto que *lo natural* era precisamente la parte del hombre a redimir. Su redentor, la imaginación, lo genuinamente humano, no era una mera facultad sino el *Hombre Real*, la unidad primigenia a la que volver previa derrota de lo natural, esto es, la religión natural y lo que él denomina *Female Will*. Esta fusión de mujer y naturaleza a reprimir, que en Blake es una intuición visionaria, sería conceptualizada por Rousseau (Cobo Bedia 1993) y ratificada por la filosofía de la Ilustración.

La armonía se configura en la visión de Blake como un lugar imaginario en el que las disensiones se disuelven finalmente en términos del ideal patriarcal en el que la mujer existe, no sólo como satisfacción de las fantasías sexuales masculinas sino como sublimación consolatoria y como maternal proveedora de cuidado y bienestar: “O Divine Vision who didst create the Female: to repose / The sleepers of Beulah” (1976, 201), “to guard round him & to feed / His lips with food of Eden” (1976, 206), “to feed the Sleepers on their Couches with maternal care” (1976, 235). Es sintomático el uso de términos que sugieren el ámbito de la fantasía y los sueños: “delusions”, “vision”, “sleepers” y prefiguran el del subconsciente. No es de extrañar que Freud remitiera a quien quisiera saber más sobre “ese oscuro continente de la feminidad” (1985, 540) a los poetas en apoyo de su versión de la identidad femenina. Como analiza Ricarda Schmidt en “The Journey of the Subject in Angela Carter’s Fiction”, “Blake’s daughters of Beulah

exist only in relation to the male, for the male, and in man's imagination" (1989, 62).

En la ilimitada imaginación de Carter, los términos de los contrarios se subvierten con la fuerza de su propia lógica. La mujer ha sido el eterno *otro* del hombre tanto en la concepción racionalista como, y con la misma fuerza, en los mitos románticos porque su posición viene determinada de antiguo, como decía Austen, por quien, con la pluma, ha detentado el poder. En *The Passion of New Eve* será la madre quien, con el potencial subversivo de lo imaginario, tome la iniciativa y rompa el orden de las alteridades: "Woman has been the antithesis in the dialectic of creation quite long enough" (1982, 67), es su anuncio ominoso, en alusión vengativa a la significación lacaniana de *mujer* como antítesis de la certeza masculina.

Y la venganza será doble porque, por un lado, inspirada en los mitos de las poderosas diosas madres que integraban en sí mismas los atributos masculino y femenino y se reproducían por partenogénesis, concibe el plan de dar a luz a un nuevo ser que entronque con este mito pre-patriarcal y alumbré una nueva especie humana. Con ayuda de la tecnología llevará a cabo una operación de transexualización mediante la que Evelyn será convertido en mujer. El plan contempla una fecundación posterior con su propio esperma, conseguido previamente en la reunificación sexual del hijo y la madre, y, como consecuencia, la reproducción de sí misma sin ulterior necesidad de intervención masculina. Por otro lado, y simultáneamente, cumplimentará las fantasías de castración que ha entretejido la estrategia defensiva del hombre en el orden simbólico y que tan eficazmente han asegurado su posición en el orden social.

El relato de la castración, que se lleva a cabo en un recinto con resonancias uterinas, se narra en términos lacanianos, en un estilo pleno de juegos de palabras y antítesis crípticas contra un trasfondo coral de amazonas que parodian la salmodia visionaria del *Milton* de Blake. "Mother goddesses are just as silly a notion as father gods", argumentaría Carter un par de años más tarde en *The Sadeian Woman* (1990, 6). Aquí la demostración elige la vía pantagruélica de lo grotesco y de un sólo golpe se exponen al ridículo las parafernalias míticas clásicas, románticas y psicoanalíticas. La castración se lleva a cabo, no obstante, como advertencia del poder de la fuerza del mito, por absurdo que éste sea, y Evelyn se convierte, significativamente, en su diminutivo Eve.

Desde su nuevo ser de mujer, continúa la narración sin que de momento varíe el tono porque la subjetividad va más allá de lo físico y requiere,

para completarse, la acción de la cultura. La voz narrativa es ahora la del andrógino y, por tanto, la historia se torna más veraz con la particularidad de que la autoridad narrativa permanece incólume porque Evelyn/Eve, el Tiresias alumbrado por la simbiosis fantástica de imaginación, tecnología y mito, conserva el lenguaje del hombre mientras adquiere experiencialmente en su carne la identidad de mujer.

El aprendizaje es cultural y la transformación ontológica, no reductible a la sola envoltura corpórea, comienza por un curso intensivo de sociología de la feminidad. Eve escucha de labios de Sophia, una de las amazonas de Beulah, la historia de agravios de la mujer en la sociedad patriarcal. Una historia distinta de la de los románticos ensueños de Blake, con ruinas y restos históricos visibles en la topografía de la carne femenina, cuya mutilación es real aunque se inscriba en lo simbólico. La derrota del *Female Will* no está escrita en los libros, sino inscrita, como signo de posesión indeleble, en la cliterodectomía que sella el dominio patriarcal sobre el sexo de la mujer musulmana; en el vendaje de los pies triturados de la mujer china que la aprisiona en el espacio exiguo de lo doméstico; en la inmolación inducida de la india en la pira funeraria que le recuerda que sin su marido no es nada y no tiene razón de existir. Evelyn/Eve debe conocer toda la historia, no la visión parcial del vencedor que se ha arrogado el privilegio exclusivo de la narración y/o ha dado su versión, o ha silenciado, la historia de *el otro*.

Pero en los tiempos que corren el poder no lo detenta ya en exclusiva la pluma, como en vida de Austen, y los libros no constituyen la única fuente de autoridad. Ahora se la disputa la imagen y es su industria la que fabrica los mitos. Eve es sometida a sesiones de vídeos destinadas a la instilación subliminal de los componentes de la identidad femenina. Pinturas de *madonnas* extraídas de la historia de la religión y del arte con el refuerzo de imágenes y sonidos del mundo animal y vegetal, aseguran la naturalización del artificio del instinto materno. Hollywood se arroga ahora la función prescriptiva de la literatura y el cuento y produce imágenes arquetípicas que imantan a la mujer en el sentido del deseo masculino.

El personaje de Tristessa es la quintaesencia de la sublimación de este deseo, producto de la división del objeto de amor que Freud y Lacan explican como génesis del amor romántico por oposición al sexual que encarnaba Leilah. Freud dividía las relaciones amorosas adultas en dos categorías, la anaclítica, más masculina y activa, y la narcisista, más femenina y pasiva, constituidas en polos complementarios que, al menos idealmente, aseguraban una relación satisfactoria a la pareja heterosexual. El análisis de Freud

demostraba que el amante anaclítico tendía a sobrevalorar e idealizar el objeto amoroso, a elevarlo a un pedestal y convertirlo en objeto de adoración. No obstante, —concluían las observaciones de Freud— la valoración en realidad no correspondía tanto a los atributos y cualidades únicas del objeto amado cuanto a su propia posición como sujeto amante. Freud sugiere que el proceso es producto de la transferencia del narcisismo original del niño al objeto sexual. Como explica Grosz: “the lover transfers narcissistic self-regard onto the love object and is thus able to love himself as it were, in loving the other” (1990, 127). La mujer no es entonces el auténtico objeto de amor sino tan sólo el repositorio del narcisismo masculino. De nuevo su ser o su individualidad es indiferente, porque el hombre proyecta sobre ella un ideal que pueda amar como forma de amor a sí mismo y que refleje la magnitud y el valor del propio ego. Amándola afirma su posición de actividad y dominio, la posición fálica, en detrimento del valor de la mujer como objeto amoroso. Por su parte, la posición narcisista de la mujer le hace depender del deseo masculino y mantenerlo alimentando las fantasías del ego masculino de modo que en lugar de cultivar su individualidad y autodefinirse, su posición se reduce a la apariencia y a la seducción, difuminándose su identidad en el ideal masculino.

El nombre de *Tristessa* —“the essence of nostalgia”— (1982, 118), sugiere, por una cadena de asociaciones, el significante lacaniano *mujer*, ligado por su posicionamiento con respecto al significante fálico al vacío o la pérdida. Si Freud ligaba el instante del descubrimiento de la castración materna a la amenaza, en el caso del varón, y a la privación o la carencia en el caso de la mujer, Lacan introduce respecto a esta última un término nuevo: el de “nostalgia”. La nostalgia supone una diferencia significativa respecto al uso freudiano de carencia o de pérdida (Gallop 1985, 146). Entraña el concepto de deseo de un algo indefinible, inarticulable, más allá del lenguaje como resultado de una represión primaria. Es el lamento indecible por un estado anterior de plenitud, el de la fusión materna, para el que no existe retorno posible. La etimología del término nos remite al griego *nostos*, que significa retorno y lo que Lacan denomina deseo es precisamente el resultado de esa represión primaria que produce una nostalgia más allá del *nostos*, un deseo constitutivamente insatisfecho simplemente por la imposibilidad de definir y articular su objeto. La nostalgia se asocia con la melancolía, término que adolece de la misma imprecisión lingüística y semántica y remite como aquella al sentimiento de añoranza por un indefinible no se sabe bien qué.

El personaje de Tristessa funde en su constitución ambos conceptos psicoanalíticos: en primer lugar el del significante *mujer* como nostalgia, como deseo inarticulable y por tanto imposible. En segundo lugar, el de vacío ontológico, en cuanto que su existencia es tan sólo como repositorio del narcisismo masculino, sin valor en sí misma como objeto amoroso. Es una doble negación ontológica y como tal se nos presenta, pero Carter, en la más lacaniana de sus piruetas, substantiva el proceso, dotándolo de encarnadura. Apurando los presupuestos del narcisismo masculino, el objeto amoroso perfecto del hombre es él mismo. Y eso es Tristessa, el travestido sublime y el más acabado constructo de la fábrica de mitos hollywoodiense: "That was why he had been the perfect man's woman!". Como explica Carter:

He had made himself the shrine of his own desires, had made of himself the only woman he could have loved! If a woman is indeed beautiful only in so far as she incarnates most completely the secret aspirations of man, no wonder Tristessa had been able to become the most beautiful woman in the world, an unbegotten woman who made no concessions to humanity. . . . Tristessa had no function in this world except as an idea of himself; no ontological status, only an iconographic one. (1982, 128-9)

Tristessa es el anti-ser, pura apariencia, cuya condición de existir es el deseo y las fantasías del otro. La magia del celuloide desencadena todo un proceso de proyección y transferencia por el que su imagen, a la vez accesible y remota, absorbe y expresa el dolor del inextinguible deseo humano, de modo que el espectador sufriendo por ella libera sus fantasías más hondas y su dolor por sí mismo. La imagen apresada en el film y proyectada una vez y otra reproduce la inexhaustividad del amor no consumado, a semejanza del labrado para la eternidad en el bajorrelieve de la urna griega de Keats.

Esta sublimación de la estética de la fusión de dolor y belleza constituye asimismo una expresión de sadomasoquismo. El apellido de Tristessa, St. Ange, nos remite al personaje sadiano Mme. de Saint-Ange, la iniciadora de la educación sexual de la joven Eugénie en *La philosophie dans le Boudoir*, obra analizada por Carter en *The Sadeian Woman*. Al igual que la fascinación de su sufrimiento modela el ritual sádico que el Evelyn adolescente proyecta sobre sus relaciones sexuales, su aura de víctima despierta la ferocidad de Zero, el salvaje poeta del desierto, arquetipo fálico que necesita a la mujer como chivo expiatorio para exorcizar su propia impotencia.

Evelyn comienza su experiencia de mujer con la vivencia en su propia carne de una versión más de la historia de dolor que hasta entonces no había conocido más que de oídas por los relatos de Sophia, o en la aflicción vicaria de la relación con su estrella —Tristessa— en la oscuridad de los cines de barrio. En su huida de la Madre y su singular proyecto de alumbramiento de una nueva especie humana por partenogénesis, cae en manos de Zero y su harén de mujeres. El episodio nos ofrece una nueva subversión de los mitos e historias de terrores masculinos que conjuran la amenaza proyectándola en “lo otro”. Y, así, Zero, el poeta en posesión de la palabra y la historia, para eludir la amenaza de Circe que convertía a los hombres en cerdos como símbolo de sus peores instintos, obliga a sus mujeres a vivir entre ellos a la vez que les niega el acceso a la civilización y la cultura.

La simbología del rancho, otra estación más de la pasión de la nueva Eva, es ciertamente brutal y el relato se inscribe en el orden de la desmesura. No obstante, remite fielmente a la conceptualización filosófica de la mujer, perpetuada en el psicoanálisis, como ser pre-social fuera del ámbito de lo racional, del lado de la naturaleza, a quien se le veda el lenguaje y la asociación con la cultura. Y aunque Lacan, pontífice máximo de esta nueva fe, persista en convencernos de que todo transcurre en el orden de lo simbólico, las consecuencias se sufren en el ámbito de lo social. El busto de Nietzsche, entre objetos de simbología agresivamente fálica como fusiles, cuchillos y látigos, preside la estancia donde el poeta consume sus abusos sexuales. En términos lacanianos, Zero es el nombre simbólico del error en que el hombre puede caer creyéndose entero, completo, simplemente porque *varón* se opone a mujer, cuando la supuesta completitud masculina se constituye como tal a partir de una negación de lo que el hombre no es: mujer. La mutilación del personaje, que le hace necesario el uso de una pata de palo, y su esterilidad, refuerzan la simbología de lo falso de la ilusión masculina. El uso de su cuerpo como arma, como instrumento para golpear, herir y violar, sugiere la interiorización de la batalla por la afirmación de la potencia sexual que irónicamente, como afirmaba Highwater en *Myth and Sexuality*, convierte a muchos en impotentes. Zero es uno más de los que necesita desahogar su frustración y su ira en agresividad sexual vicaria: “*hunting, baiting females, raising hell in bars and indulging in domestic violence*” (Highwater 1990, 195)

En *The Sadeian Woman*, Carter expone la fantasía del hombre que se representa a sí mismo ilusoriamente como la explicitación de lo positivo por referencia a la negatividad femenina: “The male is positive, an exclamation

mark. Woman is negative. Between her legs lies nothing but zero, the sign for nothing, that only becomes something when the male principle fills it with meaning” (1990, 4). En *The Passion of New Eve* dramatiza esta fantasía mostrando con la inversión de los signos que quien detenta el poder asigna el significado a su conveniencia.

En realidad, Zero nos remite de nuevo gráficamente a Lacan, para quien la equiparación de pene con falo en el hombre se manifiesta no sólo en ansiedades de potencia sexual, sino además en la búsqueda desesperada de un otro que le confirme en su posición de poseedor del órgano tan valorado y deseado. Por eso persigue ferozmente a Tristessa, el símbolo del deseo masculino por excelencia, acusándola, en un mecanismo de proyección, de haberle desposeído de su potencia sexual.

El harén, además de realidad histórica, vigente no sólo como forma de organización social en determinadas culturas y religiones, sino como forma de esclavitud sexual más trágica aún en el proxenetismo y la violencia sexual organizada (Barry 1987), es metáfora expresiva de la consideración de la mujer como grupo, carente de individualidad, cuya existencia gira en torno a un hombre. La sumisión se asegura mediante el convencimiento de la propia mujer de su no-valor, a través de la interiorización del desprecio que el hombre le muestra que, como efecto, despierta sentimientos de gratitud hacia sus favores y de rivalidad por los mismos con sus congéneres. “His myth depended on their conviction” —observa Eve— “a god-head, however shabby, needs believers to maintain his credibility. Their obedience ruled him. . . . They loved Zero for his air of authority, but only their submission had created that. By himself, he would have been nothing. Only his hatred of them kept them enthralled” (1982, 99-100).

Carter, siguiendo a Foucault, muestra que el sadismo no es tanto una perversión sexual como un hecho cultural que no se produce en un vacío sino en una sociedad que tolera escandalosas cotas de violencia, no sólo en el ámbito público sino en el de la privacidad doméstica. Es un instrumento en manos de quien detenta el poder y un ejercicio de humillación y de afirmación de dominio. Violado/a y sodomizado/a por Zero, Evelyn/Eve incierto/a aun respecto a su identidad, embutida su mente de hombre en un cuerpo de mujer, confunde su posición y tan pronto sufre la violación como se recuerda a sí mismo, viéndose en Zero, como violador: “I felt myself to be, not myself but he; and the experience of this crucial lack of self, which always brought with it a shock of introspection, forced me to know myself as a former violator at the moment of my own violation” (1982, 102).

Sea cual sea la naturaleza de la relación amorosa, está claro que la simbolización de los sexos en la polaridad naturaleza/cultura entraña una dialéctica de violencia y sometimiento, como se refleja en la consumación amorosa y sexual entre Tristessa y Eve. Al cabo de todas las metamorfosis simbólicas por las que una y otro —o uno y otra— pasan, lo único que perdura es la identificación de la virilidad con la agresión y de la feminidad con la receptividad sin que se resuelva el misterio de su auténtica naturaleza. En la doctrina lacaniana, como explica Chodorow (1989, 189), “there can be no experiences not generated by male dominance nor can there be a femininity defined in itself”.

La mansión de Tristessa es una nueva estación en este *via crucis* simbólico, desvelador de mitos. El episodio reúne todas las características del género de la ciencia-ficción: la imaginación sin límite, el diseño futurista y los ingenios tecnológicos de corte ultraespacial. Pero su estilizada simbología remite certeramente a las realidades cotidianas. La fantástica estructura cristalina en forma de lágrimas es réplica alegórica de la quintaesencia de la feminidad que Tristessa ha simbolizado con sublime perfección: “I was seduced by the notion of a woman’s being, which is negativity. Passivity, the absence of being” —le confía a Eve— “To be everything and nothing. To be a pane the sun shines through” (1982, 137). La furia destructiva, que acomete a Zero y a su harén hacia un inmisericorde ritual de profanación y arrasamiento, es paradigma del impulso de destrucción que urge a masacrar lo inalcanzable, lo inexpresable, lo que se resiste a la materialización del deseo. La frenética actividad del harén en la ceremonia de desecración sugiere la connivencia de la mujer oprimida con la ley del opresor y su histórica complicidad en el castigo y la destrucción de las que oponen resistencia en la forma que sea.

Paralelamente, la mansión en su frágil belleza, en su insubstancialidad, en la magia de sus espejos y espejismos, es una irónica representación del mito de Hollywood. Un monumento al artificio que salta por los aires hecho añicos en un remolino de metal y cristales una vez culminada la más travestida de las representaciones: el matrimonio de Tristessa y Eve, disfrazados de George Sand y Chopin. La farsa es una versión pervertida y perversa de la inocente estrategia urdida por Rosaline en el bosque de Arden. El juego de insinuaciones y matices de la obra de Shakespeare se reproduce con la distorsión grotesca de los espejos de feria. Todo es desmedido en este universo onírico. En el frenético círculo de frustración, demanda y deseo, la consumación amorosa y sexual entre Tristessa y Eve confirma el destino

eterno de la pasión amorosa en hastío, como en el caso de Leilah, o muerte, en el de Tristessa. Antes de morir, no obstante, Tristessa y Eve conciben al nuevo ser soñado por la Madre, fuera de la prisión del triángulo edípico y fruto de la fusión de contrarios.

“Time is a man, space is a woman . . . time is a killer . . . kill time and live forever” (1982, 53) era el silogismo motor de la Madre, en tanto maquinaba, desde su morada del desierto, la estrategia de la revolución sexual. Y ello porque el mito de Edipo es el mito del futuro. El niño ha de abandonar el pasado donde se sitúa el espacio materno para poder pasar a la historia. En el mito, la amenaza de la madre radica en la seducción que ejerce sobre el hijo reteniéndole o llamándole a retornar a la plenitud del pasado. La lucha materna es, pues, contra el tiempo, y la normalidad psíquica y sexual requiere que sea la gran derrotada. El padre, que vive en la historia y la crea, es el gran rival. Tal rivalidad que no puede ser resuelta, desde el paradigma feminista radical más que prescindiendo de su intervención en la concepción, el único modo de destruir el temible triángulo edípico (Firestone 1970).

En *The Passion of New Eve* la derrota materna se produce una vez más. Pero Eve intuye que si matar el tiempo es imposible y ni siquiera la temible madre fálica puede hacerlo, el amor puede al menos detenerlo. En el orgasmo, la disolución temporal de límites entre dos seres, Tristessa y Eve, cada uno en sí mismo insólita unión de contrarios, permite albergar la esperanza de engendrar un nuevo ser: “we brought into being the being who stops time in the self-created eternity of lovers. The erotic clock halts all clocks” (1982, 148). No obstante, Eve acaba por reconocer que ni siquiera esta fusión entre dos seres cuyas identidades han pasado por las dos naturalezas, la masculina y la femenina, y han conocido y sufrido sus servidumbres, resuelve el enigma. En la consumación amorosa persiste el lenguaje y las imágenes de los viejos símbolos mostrando la fuerza con la que la civilización de la imagen los graba en el inconsciente. El ser femenino sigue asociado a la disolución de su identidad y se define por el masculino que, a su vez, se expresa en términos y en gestos de agresividad y violencia:

His [Tristessa's] kisses exploded like tracer bullets along my arms.
I had lost my body; now it was defined solely by his, yet even
then I saw fragments of old movies playing like summer lightening
on the lucid planes of his face . . . when you lay below me . . .
I beat down upon you mercilessly, with atavistic relish, but the
glass woman I saw beneath me smashed under my passion and

the splinters scattered and recomposed themselves into a man who overwhelmed me. (1982, 149)

La fusión de contrarios no produce, pues, un ser nuevo más armonioso e integrado que augure una relación diferente, sino un ser bisexual que adopta sucesivamente los antagónicos roles de siempre. Evelyn/Eve constata que no ha resuelto el enigma de la dicotomía e intuye que debe descender a regiones más profundas.

La ocasión se produce a la muerte de Tristessa a manos de un grupo paramilitar de adolescentes en los que un puritanismo rígido actúa como coraza de su inseguridad ontológica que, a su vez, no puede afirmarse más que a través del exterminio de la diferencia: negros, chicanos, rojos, lesbianas y *gays*. Su caracterización como “boy-scouts” remite a la obsesión americana del culto a la masculinización como consecuencia del terror a la feminización de la cultura expresada por autores como Norman Mailer (Millett 1971, 330). Elizabeth Badinter, en su obra *XY La identidad masculina* (1993, 165), analiza los conflictos y tensiones entre homofobia y misoginia a que conduce la masculinidad obsesiva, observando que “obliga a ponerse una máscara que simule una superpotencia y una independencia matadoras y cuando cae la máscara se descubre a un bebé que tiembla”. Es exactamente lo que ocurre con el jefecillo del grupo que, tras la ejecución de Tristessa por uno de sus lugartenientes, se refugia entre lágrimas de sus terrores infantiles nocturnos en el regazo de Eve.

Huyendo de nuevo, Eve llega a California donde ha estallado la guerra civil. Allí se reencuentra con Leilah, convertida ahora en guerrillera en la revuelta contra la institución patriarcal. El paisaje de destrucción y el espectáculo de muertes absurdas sugiere la inutilidad y el innecesario dolor de una guerra abierta entre los sexos. Carter deja claro que no es ahí donde se libra la auténtica lucha, y que por la violencia reactiva no vendrá la victoria. La raíz del problema está en los símbolos, esas proyecciones de las fantasías más profundas que modelan al ser humano a medida de su oscuro deseo. Eve comprende que Leilah jamás existió más que como “the projection of the lusts and greed and self-loathing of a young man called Evelyn, who does not exist either” (1982, 175). Sólo al deconstruir los símbolos, pierden éstos su magia y su fuerza.

El último estadio simbólico es una caverna subterránea en la que Eve, ahora como mujer, acude a la llamada de la Madre que configuró su nuevo ser. La Madre ya no inspira el temor de la figura fálica de Beulah porque

Eve descubre que la mítica madre del psicoanálisis no es más que un constructo lingüístico, “a figure of speech” (1982, 184), y que habita tan sólo en el fondo del subconsciente. La entrada del recinto materno ya no está flanqueada por los símbolos fálicos de Beulah. Su interior es tibio y fluido y reina el silencio. El viaje es un retorno al lugar del origen, al útero materno, el espacio del bienestar placentero, el lugar anterior a la memoria, anterior, por tanto, a la historia, presente en ella como nostalgia del paraíso perdido.

En el camino hacia atrás en el tiempo, Eve reencuentra y descarta los símbolos constitutivos del significante *mujer* en la historia: el espejo, ahora roto, cuya superficie quebrada en mil aristas no propone ya imágenes; una fotografía publicitaria de Tristessa sobre un mantel blanco extendido que al cogerla revela en su lugar una mancha de sangre. Su figura y autógrafo, tan prometedor y banal a la vez, “Loving you always, Tristessa de St. A.” (1982, 182), representan la mujer construida a la medida de la oscura fantasía sadiana que transmiten la publicidad y el cine. La mancha de sangre remite a Sade, pero también a Lacan para quien la mujer es una herida abierta sangrante, porque existe sólo en términos de relación con una castración que no puede trascender. Se pone, así, de relieve la importancia de símbolos que han ejercido un poder activamente configurador de sentido. Eve destruye el retrato del paradigma de la feminidad que tal fascinación había ejercido en su vida, significando con ello la ruptura con todas estas conceptualizaciones falsas de lo femenino. Al final de su viaje hacia atrás en el tiempo tiene la visión de un ser sobrenatural, terrestre y alado, que simboliza la primigenia combinación de contrarios antes de que el ser humano se dividiera en dos géneros antitéticos. La única esperanza de armonía sexual descansa en esta reconciliación íntima de los principios masculino y femenino que alumbra una criatura nueva.

El desenlace es ambiguo. Las contracciones uterinas depositan a Eve suavemente a orillas del océano. Atrás quedan el furor y la guerra, delante la inmensidad del mar y una barquilla para surcarlo. Es muy posible que el mar sea metáfora, como es el caso en otras escritoras como Kate Chopin en *The Awakening*, o Virginia Woolf en *The Voyage Out*, de posibilidades por plasmar, más allá del presente, fuera de esta organización social patriarcal que conocemos y que las imposibilita. La conclusión así lo sugiere, pero la invocación “Ocean, ocean, mother of mysteries, bear me to the place of birth” (1982, 191) es confiada y alienta a la esperanza. La voz narrativa indica supervivencia y, por tanto, posibilidad y no muerte, como en los

casos anteriores. La fragilidad de la barquilla y la magnitud del océano dan la medida de la desproporción de la empresa. Pero late la certeza de la nueva vida en ciernes y, puesto que la obra se inscribe en el ámbito de lo simbólico, la esperanza incluye la del alumbramiento de nuevos símbolos que configuren nuevos modos de ser y de relación más integrados y armoniosos, esto es, más humanos.

OBRAS CITADAS

- Austen, Jane. 1977 (1818). *Persuasion*. Harmondsworth: Penguin.
- Badinter, Elizabeth. 1993. *XY La identidad masculina*. Madrid: Alianza.
- Baron, Larry, and Murray A. Strauss. 1989. *Four Theories of Rape in American Society. A State Local Analysis*. New Haven and London: Yale U.P.
- Barry, Kathleen. 1987. *Esclavitud sexual de la mujer*. Valencia: laSal, edicions de les dones.
- Blake, William. 1976. "Milton". *The Selected Poetry of Blake*. Ed. David V. Erdman. New York: NAL.
- Carter, Angela. 1982 (1977). *The Passion of New Eve*. London: Virago.
- . 1986 (1979). *The Bloody Chamber*. Harmondsworth: Penguin.
- . 1990 (1979). *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. London: Virago.
- Chodorow, Nancy. 1989. *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New York: Polity Press.
- Clark, Robert. 1987. "Angela Carter's Desire Machine". *Women's Studies*. 14: 147-61.
- Cobo Bedia, Rosa. 1993. "Influencias de Rousseau en las conceptualizaciones de la mujer en la Revolución Francesa". *Actas del Seminario Permanente Feminismo e Ilustración, 1988-1992*. Celia Amorós, coordinadora. Madrid: U. Complutense, Instituto de Investigaciones Feministas. 185-92.
- Firestone, Shulamith. 1970. *The Dialectic of Sex*. New York: Bantam.
- Fogel, Gerald. 1986. "Introduction". *The Psychology of Men*. Ed. Gerald Fogel. New York: Basic Books.
- Freud, Sigmund. 1933. "La feminidad". *Los Textos Fundamentales del Psicoanálisis*. Selección e Introducción de Anna Freud. Madrid: Alianza.
- Gallop, Jane. 1985. *Reading Lacan*. Ithaca and London: Cornell U.P.
- Grosz, Elizabeth. 1990. *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. London: Routledge.

- Highwater, James. 1990. *Myth and Sexuality*. New York: New American Library.
- Irigaray, Luce. 1985. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, NY: Cornell U.P.
- Lacan, Jacques. 1989. *Escritos*, 1. Madrid: Siglo XXI.
- Lorde, Audrey. 1978. "A Litany for Survival". *The Black Unicorn*. New York: Norton.
- Millett, Kate. 1971 (1969). *Sexual Politics*. London: Rupert Hart-Davies.
- Ragland-Sullivan, Ellie. 1991. "The Sexual Masquerade: A Lacanian Theory of Sexual Difference". *Lacan and the Subject of Language*. Eds. Ellie Ragland-Sullivan and Mark Bracher. New York and London: Routledge.
- Schmidt, Ricarda. 1989. "The Journey of the Subject in Angela Carter's Fiction". *Textual Practice*. 3.1: 56-75.

