

EL SEXO COMO DESVIACIÓN EN LA NUEVA NARRATIVA BRITÁNICA

Juan Ignacio Oliva
Universidad de La Laguna

Abstract

The relationship between sex and literature is analysed in this paper through an examination of the British novelists of the last decades, primarily the works of Angela Carter and Ian McEwan, as well as, to a lesser degree, those of Fowles, Rushdie, Thomas, Murdoch and Burgess. Sex, a powerful often uncontrolled force, especially deviation, overexcitement and urgency of impulse, permits comparison with the violence, sterility and lack of communication, so characteristic of our contemporary world.

“Con el término “desplazado” indico a cualquier individuo al que, por disposición innata o por accidente en sus primeras fases educativas, o bien a causa de contradictorias influencias de una situación cultural heterogénea, se le han negado culturalmente sus derechos, el individuo que considera los aspectos más importantes de su sociedad como carentes de sentido, irreales, indefendibles, o categóricamente erróneos. El hombre medio de cualquier sociedad mira hacia sus adentros y encuentra allí un reflejo del mundo que le rodea. (...) Esto no es cierto en el caso del individuo al que, por sus dotes temperamentales, la sociedad no le es útil, ni ésta le tolera. (...) En la medida en que una cultura está integrada y definida por sus objetivos, y es inflexible en sus preferencias morales y espirituales, en esta misma medida condena a algunos de sus miembros... a vivir fuera de ella.”¹

I

La experimentación a través de la “fabulación” —como acuñó Scholes en los sesenta²— conduce a caminos no realistas en la novela y hace resurgir, por ello, la

fuerza del cuento romanceado y la historia de terror en castillos al estilo del de Otranto. La violencia del siglo XX, sin embargo, contamina la narrativa “mágica” con su fuerza poderosa de destrucción y desvirtúa las relaciones entre hombres y mujeres hasta llegar a la perversión o al sacrificio en rituales *quasi* religiosos. El sexo se transforma, así, en una relación enfermiza, una desviación de la norma que adquiere importancia primordial en la temática de muchas de las novelas de estos últimos veinte años de narrativa inglesa, y que multiplica lecturas diferentes en los planos narrativos.

Para analizar esto, hemos de limitar forzosamente el corpus narrativo a una serie de escritores relevantes. Todos ellos han escrito sus novelas experimentales en los últimos tiempos y han aprendido con su época a liberarse de la ingenuidad realista a través de la autoconsciencia narrativa. Nos centraremos, principalmente, en **Angela Carter** y en **Ian McEwan** porque estos dos escritores caracterizan sus historias por medio de la exaltación de las cualidades sexuales como mensaje de algo más, algo misterioso y peligroso que conduce al *thriller*; pero también hemos de citar, en menor medida, a otros escritores que utilizan la metáfora sexual como elemento relevante en el discurso: **Salman Rushdie**, **John Fowles**, **D.M. Thomas**, **Iris Murdoch**, o **Anthony Burgess**.

El sexo se viene utilizando en la novela contemporánea como metáfora adecuada del desplazamiento social, del “genio desatado”, o, como en John Fowles, como símil del poder y de sus víctimas. Es de justicia, por tanto, hacer notar que su función especial hace que en muchos autores se utilice como subversión, y esté enardecido en la mayor parte de las actuales relaciones humanas noveladas. Aún más, en casos como el de Angela Carter o Ian McEwan, el sexo se sitúa en un primer estrato de la narración, como problema primordial y actante básico del discurso en la estructura.

El inconsciente es la fuerza pulsiva que coloca al sexo en el centro mismo de la narración y hace que ésta se estructure en torno a los límites de la pornografía, encaminada a conseguir unos objetivos básicos: la desviación de la normalidad y la fabulación romántica. El resultado, como expone F. Galván, es un resurgimiento del “goticismo” en la novela.

“...ni aun novelistas serios, como Iris Murdoch, pueden sustraerse a la fuerza [de lo gótico]. El ambiente de misterio que caracteriza *The Italian Girl*, o también las oscuras relaciones sexuales lindantes con el incesto y el sadismo de los muy intelectualizados personajes de *A Severed Head*. (.../...) Aparece asimismo lo gótico puesto en relación con las grandes catástrofes que acechan de continuo a la humanidad, como el holocausto nuclear, el dominio omnímodo de las avanzadas tecnologías, etc., como evidencia la producción de Angela Carter. Pero incluso existe conexión entre lo gótico y la degeneración psíquica, en un mundo desprovisto de afectos,

donde la violencia, la muerte, y la crueldad de los hombres alcanzan límites extraordinarios, como revela la obra de Ian McEwan.³

El inconsciente, esa fuerza traída a la palestra del psicoanálisis por Sigmund Freud, va a transformar la realidad del contacto humano en algo mucho más complicado de lo que parece. Se produce, así, una mezcla explosiva de la mente y los sentidos que será uno de los principales causantes de la desviación del realismo hacia la creación de mundos fabulados, y en ese sustrato interpretativo se cimentará una obra de ironía comprometida y argumento *naïve* que desmitifica la seriedad del contar de las antiguas Scheherazades.

II

En el caso de Angela Carter, el caudal de la imaginación coordina la creación de mundos de ciencia-ficción en agonía perpetua por las fuerzas fácticas que los invaden. La presencia del mal (“Dr. Hoffman”, “Zero”...), la catástrofe (el holocausto en *Heroes and Villains*, la transformación de la realidad de las máquinas del Dr. Hoffman, la guerra en *The Passion of New Eve*...), y el universo mítico de sus personajes —deshumanizados, mecánicos, muñecos, andróginos...— hacen que su contenido se desarrolle entre la anarquía cósmica. Ésta, no nos engañemos, es producto de los seres que habitan el mundo (con alusión religiosa incluida), que han llegado hasta tal punto de deformación de su sistema moral que subvierten todos los valores.

Pues bien, el sexo se utiliza, en este caso, como arma del esquema narrativo: “...en Carter el sexo se pone en relación con la explotación de que son objeto las mujeres en una comunidad dominada por el machismo (.../...) Carter dice, en *The Sadeian Woman*, que el empleo de las técnicas de la pornografía trata de ser subversivo, con el fin de que el lector masculino se vea obligado a confrontar sus habituales fantasías sexuales con la violencia de las agresiones y violaciones que sufren las mujeres.⁴ De ahí que las relaciones sexuales no sean más que procesos automáticos sin contenido afectuoso alguno y, en la mayoría de los casos, ritos de “humillación sexual, mutilaciones, tatuajes, bestialidad, deformación física y la reducción de la mujer a un trozo de carne...⁵”. Angela Carter confiere a todo esto un dominio de las relaciones sádicas —verdugo-víctima— por parte del sexo “fuerte”, para así romper con la moralidad tradicional: “todos los mitos son producto de la mente humana y reflejan sólo aspectos de la práctica material de los seres humanos. Mi tarea consiste en desmitificar.⁶”

Todas estas “supersediones de lo masculino”⁷ carterianas se producen en el contexto de las transformaciones de un sexo a otro, y viceversa, con lo que transmutan la polaridad sexual hacia lo que muchos profetizan como inminente llegada

del reino de la indefinición sexual. La transexualidad de “Evelyn-Eve”, el travestismo de “Tristessa” (en *Passion of New Eve*), se coordinan con los movimientos de la naturaleza del *ying* y el *yang* dentro de cada universo, de cada hombre, como fuerzas activas-pasivas y no como realidades que se oponen y se excluyen. Lo masculino y lo femenino, lo activo y lo contemplativo, lo fuerte y lo débil, son máscaras de una misma “persona” narrativa y, por ende, de un mismo ideal de igualdad que se subvierte por medio de la violencia. La intertextualidad en Angela Carter remite a la obra del Marqués de Sade, como reflejo de una permanente obsesión por nuestra “equivocada” realidad cultural e histórica que produce el machismo, la dominación, la locura y el absolutismo imperialista; la “desviación”, en este caso, no puede por menos que mejorar la situación caótica en que nos encontramos. Al menos así lo sugiere Carter.

Los universos carterianos aluden, además, a la literatura fantástica, a los cuentos de hadas, a los romances de viaje medievales (la búsqueda artúrica, por ejemplo), al pseudo-cientifismo de la ficción espacial, a las sátiras utópicas (los centauros en *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* son tratados con la misma fuerza que los “houyhnhnms” de Swift), a la Prehistoria y al estado “salvaje” de sus civilizaciones (los “barbarians” de todo tipo), en un entramado mitopoético que se articula por medio del horror a lo desconocido y a la realidad misma —así aparecen también figuras como el Conde Drácula, o Dres. Frankenstein, que hacen autoalusión a su goticismo. Su estrategia narrativa ha sido calificada por varios autores (Haffenden, entre otros) como “realismo mágico” (término también acuñado para el escritor indio **Salman Rushdie** ⁸); como novela gótica *sui generis* (Galván, o Sage: “her Gothicism consists less in the nature of her properties and figures than in her obsessive and analytic attitude to them —the splintering of consciousness that she assumes as a routine condition of life and of writing ⁹”); o como parodia de toda clase de subgéneros formando así *bizarre fictions* (“She switches from pastiche of romantic movies to pastiche of science-fiction with conscious agility. ¹⁰”

La propia Angela Carter es consciente de su juego con la realidad y así lo comenta en *Nights at the Circus*: “It could be said that, for all the peoples of this region, there existed no difference between fact and fiction; instead, a sort of magic realism ¹¹”. El mundo del circo ya es, propiamente, un mundo mágico en el que se intenta la desviación de lo real. Si lo amplificamos un poco, como hace la autora, y le conferimos “extrañeza” (dotar de alas reales a la protagonista, barbas verdaderas en la mujeres, deformidades extremas...) llegaremos hasta la pirueta del “mago” creador, que saca conejos tuertos de la chistera —metáfora, por otro lado, que se emparenta con la variación fowlesiana del escritor (cfr. *The Magus*).

Debemos, en fin, hacer referencia en las novelas de Carter a un sustrato psicológico (estudiado por David Punter) que produce también la introspección de la autora en el “espejo interior”. Las citas ínterrelacionadas con *Alice in Wonderland*

(en *Passion of New Eve*) llevan hasta la visualización de la realidad femenina de Evelyn a través de su subjetividad: "I was speeding towards the very enigma I had left behind —the dark room, the mirror, the woman. ¹²" (nótese la referencia a Woolf, al espacio cerrado, el misterio y lo femenino). O en esta otra: "When I look-ed in the mirror, I saw Eve; I did not see myself. I saw a young woman who, though she was I, I could in no way acknowledge as myself, for this one was only a lyrical arrangement of curved lines. ¹³" (Referencia, esta última, irónica en boca de un hombre; casi parece un principio de "piropo").

La introspección en Carter es menor, sin embargo, que su intento de desmitificación social y destrucción de valores maniqueos. Entre la tendencia de la literatura hacia el individuo como foco narrativo o hacia la colectividad como impulso primario, Carter tiende a esto último, y olvida la descripción de sentimientos en pro de su cosmogonía particular.

III

No ocurre así con Ian McEwan que —como Joyce, Woolf, Fowles o Thomas, y al contrario que Lessing, Rushdie o Carter— intenta reflejar la realidad a partir de la experiencia individualizada y narcisista de sus narradores. El mundo de McEwan se entrelaza al sexo por medio del complejo, la aberración o la perversión creados por el determinismo vital, en unos relatos en los que "la estrategia narrativa es el sustento de su propia ficción ¹⁴." De esta manera la mitología mcEwaniana parte de la relaciones entre padres e hijos (como en Lawrence), del complejo de Edipo, el incesto, y el ahogo del fracaso familiar. El psicologismo personalizado y la desviación sexual son los motores de historias recurrentes, en las que la recreación de ambientes y el misterio hacen peculiar lo gótico. Media docena de rasgos de este tipo, que destaca Fernando Galván, pueden sintetizarlo así:

"1) los problemas familiares; 2) las relaciones sexuales; 3) los sentimientos de soledad y frustración; 4) los sueños; 5) la presencia de olores y animales generalmente repulsivos; y 6) la peculiar técnica de ocultación de la realidad narrada ¹⁵."

Angeles de la Concha se refiere a la narración mcEwaniana como "novelas cortas y cuentos breves en los que la voz antigua y urgente del sexo y su eclosión perturbadoramente actual se desliza apagada y opaca, levemente siniestra en la confianza solitaria y extrañamente neutra de su narrador ¹⁶." Los relatos de McEwan intentan desenfocar la realidad y verla desde otro ángulo, en el que los personajes "obran por impulsos a merced de su fantasía determinada por fijaciones o carencias, a las que el lector tiene acceso sólo de modo parcial y fragmentario ¹⁷." La acción, debido a esto, se sitúa en un terreno extraño entre la fijación y lo onírico, y su correspondencia

con la deformación de la realidad a través de la mente de esos seres “anormales” que pueblan la narración.

La masturbación es el símbolo de la soledad que produce la incomunicación con el entorno, presentado de forma hostil a través de los sentidos; de ahí, las figuras de animales (ratas, mariposas, dotadas de una “posesión” misteriosa y amenazadora), olores (alcantarillas, habitaciones cerradas donde el olor a sexo y a sudor vicia el ambiente...), y cosas “ajenas a la vida” (miembros viriles en formol, armarios demasiado pequeños para admitir un habitante humano, cámaras fotográficas en manos de *paparazzi asesinos*, el cemento...). Como en las novelas de Patrick Süskind (cfr. *El perfume* o *El contrabajo*), la materia conforma dimensiones hipersensibilizadas hasta que adquieren rango propio, obsesivo. Al mismo tiempo, los personajes humanos se “cosifican” (el *cupboard man* ; la niña de “ *Butterflies* ” que parece una muñeca rota; Colin en *The Comfort of Strangers* , que es visto como un objeto de deseo para Robert...), o se “animalizan” (“la crueldad de la madre y la maldad inhumana del cocinero en “ *Conversation with a Cupboard Man* ”; el desapego afectivo del padre de Jack en *The Cement Garden* ; los límites espeluznantes que alcanza el odio de las hermanas de Robert en *The Comfort of Strangers* ; o la actitud increíblemente sádica de Robert con Caroline y Colin en la misma obra ¹⁸.”)

La función del sexo en la narrativa de McEwan, en palabras de Galván, es muy diferente de la relación sexista autoconsciente de Carter; en McEwan “lo sexual es un elemento más en la constitución de unos personajes alienados ¹⁹.” Sin embargo, si tomamos en consideración la teoría de que el sexo es la fuerza motora de la creación, el Sexo (con mayúsculas) como agente telúrico de la naturaleza, entonces podremos comprender la personal lucha de los protagonistas mcEwanianos —y de gran parte de la literatura actual— en un proceso dialéctico que enfrenta al individuo contra el gigante de su propia constitución, a David contra un Goliath enfebrecido por la lujuria.

IV

De lo visto anteriormente se desprenden una serie de conclusiones que conducen a la actual narrativa a una metáfora formal sumamente interesante: la del “orgasmo —o su carencia, su “ *waste land* ”— como símbolo de la actividad metafictiva del arte”. La desviación sexual se corresponde, así, con la imposibilidad de escribir algo nuevo, la incomunicación de la decadencia de un sistema y, por añadidura, de una civilización.

La sensación de estar al borde de otra época lleva a los escritores a pulular por el pasado trayéndolo como ejemplo para el presente; nunca como ahora la imitación se utiliza como punto de apoyo y el pastiche adquiere rango de obra de arte.

La referencia al decadentismo finisecular es obvia, y sugiere la tensión de los creadores como profetas de algo nuevo que se avecina.

Así sucede, especialmente, con John Fowles y su afán de reescritura paródica en la que el sexo se sitúa en el estrato de la observación médica: la afinidad con el *thriller* de *The Collector*, y su particular perversión, la acercan a las obsesiones de McEwan. *Mantissa*, además, utiliza la imagen del “hospital” como símbolo de introspección psicológica y “enfermedad”. También en *The French Lieutenant's Woman* o *The Ebony Tower* se construyen relatos en los que la dialéctica hombre-mujer —con detrimento de ésta última— son los elementos vitales sobre los que se cimienta la observación del narrador, conscientemente machista y caprichoso, que trata de *épater ses lecteurs* a través de afirmaciones escandalosas.

D.M. Thomas, por otro lado, se acerca al inconsciente a través de la pornografía exacerbada (en *The Flute-Player* o *Birthstone*) en un intento de agudizar la tensión narrativa entre el individuo —que es lo más importante— y la sociedad que le desplaza. La violencia de índole sexual, por tanto, es la consecuencia lógica de un orden político equivocado (el totalitarismo ruso de *The Flute-Player* o *The Russian Quartet*) o de la fragmentación interior del frágil ser humano de nuestra época (sobre todo en los personajes femeninos, doblemente oprimidos, de *Birthstone* o de *The White Hotel*).

En el caso de Rushdie (especialmente en *Midnight's Children* y *Shame*), el sexo se pervierte a través de la metáfora del poder: la “vergüenza” de la humanidad conduce a la violencia física y al asesinato. Curiosamente, otra mujer en un orden religioso hostil (“Sufiya Zinobia”, la protagonista retrasada mental de *Shame*) “explota” literalmente porque es incapaz de soportar en su cuerpo la ignominia de la condición humana.

Otra novelista, Iris Murdoch, cuestiona la moral del individuo por medio del *détachement* de las relaciones personales, la debilidad del código colectivo y el sentido trágico del mito (cfr. *A Severed Head*, p.e.). O Anthony Burgess, en *A Clockwork Orange*, ofrece una particular visión lingüística, distópica y desgarrada, del futuro de la humanidad, en la que la violencia (la “ultraviolencia”) es la reina de la sociedad, deshumanizada y pobre, a pesar de su elevado desarrollo tecnológico. Especialmente en este último libro el pesimismo deriva de la “violencia de Estado”, mucho peor incluso que la de los hombres. “Alex”, el protagonista, representa al marginado que actúa por impulsos “mecánicos”, como todo delincuente habitual; en su relación con la cárcel y el sistema descubrirá mucha mayor perversidad que la que conocía, y no le quedará más remedio que sobrevivir adaptándose al medio. El sexo, por tanto, no existe; sólo queda su carcasa recubierta de las costras de la civilización: la violación, la castración, y el fantasma del miedo.

Tras esta breve exposición, somos capaces ahora de establecer una articulación de lo sexual—de acuerdo con su papel en la estrategia formal— en cuatro planos narrativos:

1) En un primer plano “literal”, el sexo establece la tensión narrativa de la acción y contamina las relaciones entre los personajes.

2) En un plano “metafórico”, el sexo se amplifica y constituye el símbolo de la esterilidad moderna y la violencia de las relaciones individuo-sociedad.

3) En un plano “allegórico”, el mundo se estructura a partir de las fantasías sexuales que lo originan. El “pansexualismo” domina las relaciones de la colectividad y las modifica.

4) En un último plano “metafictivo”, el autor utiliza el sexo para reflexionar sobre la creación artística; la novela se transforma, de esta manera, en una “tensión estilística hacia el orgasmo”.

Las novelas así llamadas “tradicionales” participan del primer estadio, que se corresponde con el estadio realista tópico: Henry James, Evelyn Waugh, E.M. Forster, Jane Austen, George Eliot, por citar algunos. En un segundo plano podemos incluir *The Flute-Player*, *Midnight's Children*, *Shame*, *A Severed Head*, entre otras. Dentro de la alegoría sexual están, por ejemplo, los universos de Angela Carter, *The Cement Garden* o *The Comfort of Strangers*, *Birthstone* o *The White Hotel*. Por último, la parodia de *Mantissa* y otros momentos dentro de la obra de Fowles, *Small World* de Lodge, y algunos fragmentos de *The Russian Quartet* de Thomas, participan de la cualidad metafictiva del símbolo y nos sitúan en esa frontera de la parodia múltiple a la que parece que los novelistas últimos se ven abocados sin remisión.

Notas

1. Margaret Mead, *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas*, Laia, Barcelona, 1981, pág. 319.
2. Robert Scholes, *The Fabulators*, New York, 1967.
3. Fernando Galván, “Notas sobre el desarrollo y resurgimiento del romance en inglés”, en *In Memoriam Inmaculada Corrales*, Univ. La Laguna, 1987, pág. 155.
4. Cfr. también del mismo autor, “Dos visiones actuales de lo gótico: Ian McEwan y Angela Carter”, en *Actas IX Congreso Nac. AEDEAN*, Murcia, 1986, pág. 76-77. Galván cita a A. Carter, *The Sadeian Woman*, Virago Press, London, 1979, págs. 17-19.
5. Pilar Hidalgo, *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*, Univ. de Málaga, 1987, pág. 182.
6. Hidalgo traduce a Carter, “Notes on the Front Line”, en Michelene Wandor (ed.), *On Gender and Writing*, Pandora Press, London, 1983, pág. 71.

7. Alusión a David Punter, *The Hidden Script: Writing and the Unconscious*, Routledge & Kegan Paul, London, 1985.
8. John Haffenden, *Novelists in Interview*, Methuen, London, 1985.
9. Lorna Sage, "Female Fictions: The Women Novelists", en *The Contemporary English Novel*, Bradbury & Palmer, Arnold, London, 1979, pág. 86.
10. *Ibid.*, pág. 86.
11. Angela Carter, *Nights at the Circus*, Picador, London, 1984, pág. 260.
12. Angela Carter, *The Passion of New Eve*, Virago Modern Classics, London, 1985, pág. 39.
13. *Ibid.*, pág. 74.
14. M^a Angeles de la Concha, "La estrategia como sustento de la ficción: *The Cement Garden*, de Ian McEwan", en *Actas del VIII Congreso Nac. AEDEAN*, Univ. Málaga, 1986.
15. Fernando Galván, "Dos visiones...", op. cit., pág. 72.
16. M^a Angeles de la Concha, op. cit., pág. 40.
17. *Ibid.*, pág. 41.
18. F. Galván, "Dos visiones...", op. cit., pág. 75.
19. *Ibid.*, pág. 76.