

Universidad de Huelva

Departamento de Filología Inglesa



La (de)construcción de la historia y la literatura en Kate Atkinson

Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:

Beatriz Domínguez García

Fecha de lectura: 9 de septiembre de 2003

Bajo la dirección de la doctora:

Pilar Cuder Domínguez

Huelva, 2010

ISBN: 978-84-92944-80-4

D.L.: H 59-2010

Universidad de Huelva

Departamento de Filología Inglesa

**La (de)construcción
de la Historia y la Literatura
en Kate Atkinson**

Beatriz Domínguez García

Tesis Doctoral

Huelva, 2003

TESIS
UHU
2003
20

UNIVERSIDAD DE HUELVA
BIBLIOTECA



0000210331

Universidad de Huelva

Departamento de Filología Inglesa

TESIS
UHU
2003
20

**La (de)construcción
de la Historia y la Literatura
en Kate Atkinson**

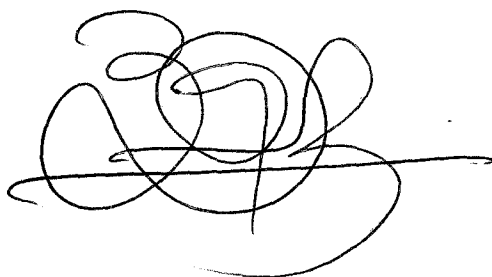
Beatriz Domínguez García

Tesis Doctoral

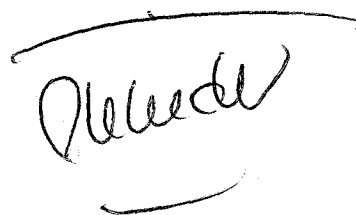
Huelva, 2003

Tesis Doctoral presentada por **Beatriz Domínguez García** dentro del Programa de Doctorado *Filología Inglesa* de la Universidad de Huelva. La dirección de este trabajo ha corrido a cargo de la **Dra. D^a Pilar Cuder Domínguez**.

La autora,

A complex, stylized handwritten signature in black ink, featuring multiple overlapping loops and a long horizontal stroke extending to the right.

Vº Bº de la Directora,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Pilar Cuder', with a long horizontal stroke above it and a shorter one below.

Huelva,

In memoriam

Agradecimientos

La realización de esta tesis doctoral ha resultado mucho más ardua de lo esperado por lo que mi primer agradecimiento va hacia la Dra. Cuder Domínguez cuya dedicación como Directora de este trabajo se ha visto acompañado por su calidad de compañera y amiga. Por ello quisiera ante todo agradecerle no sólo su trabajo como Directora sino también su disposición y apoyo durante estos años que han sabido enseñarme no sólo a construir un verdadero trabajo de investigación sino también a ser la investigadora en la que me estoy convirtiendo, además de los logros obtenidos mediante tal relación tanto a nivel personal como profesional.

Además quisiera agradecer a D. Manuel Ramírez Ortega, que ha sufrido conmigo los rigores de la creación y construcción de una Tesis Doctoral, su apoyo y consuelo en esos momentos en los que la creatividad parece lejana. Y por ende, a mis padres que también han sufrido y se han alegrado conmigo, que han sabido comprender y apoyar, desde siempre, mi pasión por la Literatura y su interpretación y que supieron alimentar estos anhelos desde el principio. Tampoco puedo olvidar al resto de mi familia, amigas y amigos por el apoyo prestado durante estos años.

A la Dra. Villegas López, al Dr. Luis Martínez, y a D^a Auxiliadora Pérez Vides, así como a la Dra. Gallego Durán y a D^a Dolores Pérez Rolán mucho más que simples compañeras de trabajo, quisiera desde aquí agradecerles el esfuerzo que ha supuesto mi trabajo tanto docente como

investigador y el apoyo sin reservas que siempre me han ofrecido. Y, por supuesto, también a los demás componentes del departamento por el apoyo y la comprensión que han tenido hacia mí.

Finalmente, quisiera dedicar estas páginas a todos aquellos que se quedaron atrás y que nunca vieron, pero siempre anticiparon, el final de este trabajo.

Índice.

1. Introducción.	7
2. Conceptos teóricos.	16
2.1. La disciplina feminista.	23
2.1.1. La crítica literaria feminista.	36
2.1.2. Construcciones de la identidad femenina.	42
2.2. La subversión de las metanarrativas.	47
2.2.1. La disciplina histórica.	50
2.2.2. La Literatura.	60
2.3. El <i>Bildungsroman</i> femenino.	75
2.3.1. El <i>Bildungsroman</i> .	76
2.3.2. El <i>Künstlerroman</i> .	81
2.4. La obra de Kate Atkinson.	83
3. La narrativa de Kate Atkinson.	101
3.1. Introducción.	103
3.1.1. Las herramientas críticas.	107
3.1.1.1. Los elementos de la narración.	107
3.1.1.2. La (de)construcción de la Historia y de la Literatura.	112
3.1.1.3. La construcción de la identidad femenina.	115
3.2. La construcción de la Historia.	122
3.2.1. La subversión de la Historia.	130

3.2.1.1. El contexto histórico en las novelas.	134
3.2.1.2. El análisis de la metaficción historiográfica.	148
3.2.1.3. La ficción autobiográfica.	162
3.2.2. Conclusiones parciales.	187
3.3. La (de)construcción de la Literatura.	189
3.3.1. La subversión de la Literatura.	201
3.3.1.1. La ficción genérica.	204
3.3.1.1.1. La subversión del romance.	209
3.3.1.1.2. La (re)construcción del realismo.	221
3.3.1.1.3. El uso del suspense: misterios y detectives.	227
3.3.1.1.4. Otros (sub)géneros.	239
3.3.1.2. Las referencias intertextuales.	243
3.3.2. Conclusiones parciales.	253
3.4. La construcción de la identidad femenina.	257
3.4.1. Fórmulas literarias de construcción de la identidad.	261
3.4.1.1. La novela de concienciación.	268
3.4.1.2. La representación de lo materno.	282
3.4.2. Conclusiones parciales.	288
4. Conclusiones finales.	291
5. Obras citadas.	303

Introducción

1. Introducción.

La aparición en los últimos años de varias autoras en el panorama británico—algunas de ellas conocidas, como Zoë Fairbairns, otras noveles, como la propia Atkinson—que reflejan en sus novelas la creciente preocupación por dotar de un pasado histórico a la mujer, reflejan el vacío tanto creativo como crítico que dicho papel tiene fuera de los ámbitos de la literatura fantástica o de ciencia ficción. Pese a que su trayectoria literaria acaba de empezar, la obra de Kate Atkinson viene respaldada por la gran aceptación que ha recibido por parte del público. Hasta el momento ha publicado tres novelas, que Emma Parker unifica como una trilogía (Parker 17), con un tema común: el desarrollo psicológico de una joven protagonista en un entorno doméstico. Este objetivo permea también su única obra dramática, *Abandonment* (2000) y su reciente colección de relatos cortos, *Not the End of the World* (2002) en los que también propone una revisión de los mitos; aunque su mayor difusión la consiguió con el *Whitbread Book Award* por su primera novela.

Es indudable que su obra la identifica con el panorama literario actual, ya que Atkinson es conocedora de los dos grandes movimientos críticos que circundan el mundo literario: el postmodernismo y el feminismo. En este aspecto, Atkinson tiene mucho en común con otros

autores contemporáneos tan conocidos como Fowles o Carter en tanto en cuanto su revisión de ambos, el canon literario y las políticas feministas, se realiza de modo deliberado en su obra, ya que la experimentación con los géneros literarios, la revisión de las obras canónicas—por ejemplo, del teatro shakesperiano—, el uso de las voces narrativas y la ruptura espacio-temporal en torno al discurso narrativo se construyen con total naturalidad. También hay que señalar que en su obra de ficción se observa un marcado interés por la deconstrucción de la domesticidad y de los roles genéricos de la mujer como madre y esposa. Todos estos factores contribuyen a contextualizar su producción, hasta el momento, dentro de la literatura contemporánea en lengua inglesa.

Curiosamente, sin embargo, Atkinson critica en sus novelas el concepto de “lo inglés” y aboga por una realidad multicultural y regionalista. En sus novelas, destaca una especial predilección por Escocia que refleja un cuestionamiento de Inglaterra, a la que acusa de contener un vacío propuesto por el gran número de influencias externas que no se hacen públicas (un hecho que se observa en el desprecio que la madre de la protagonista de la *opera prima* de Atkinson tiene hacia lo no “inglés” y la ironía con que la protagonista siempre se refiere a este hecho). No obstante, esta cualidad propia no la aleja de sus contemporáneos en un momento en el que la literatura británica se cuestiona este mismo concepto e intenta aceptar otros puntos de vista no tan “nacionales”. Este factor no resulta tan sorprendente si tenemos en cuenta que el postmodernismo en los últimos

años aboga por una visión periférica, desde los márgenes, de aquellos excluidos por la ideología dominante.

En realidad, como pretende demostrar el presente trabajo de investigación, la visión periférica es lo que dota de significación al pasado—como afirma Hutcheon—construyendo así otros puntos de vista que retratan desde el exterior lo que la ideología no permite ver. Por lo tanto, el objetivo principal de todo este estudio es demostrar cómo, mediante la visión marginal que Atkinson promueve en sus novelas, las ideologías, las metanarrativas que tanto han dado que hablar desde que Lyotard acuñara el término, pueden deconstruirse y reconstruirse para aceptar lo que desde su perspectiva se considera periférico.

De este modo, el punto de vista feminista que se desprende en las tres novelas escogidas—*Behind the Scenes at the Museum* (1995), *Human Croquet* (1997) y *Emotionally Weird* (2000)—no hace más que recalcar el poder que se esconde tras dichas metanarrativas y la capacidad de la obra literaria para subvertirlas. Así, Atkinson promueve en sus novelas un destacado juego con las estructuras narrativas y los puntos de vista llevando a la práctica parámetros y conceptos tomados de la “narratología feminista”. Estos juegos discursivos también sirven para crear una hibridación genérica que tiene como consecuencia la aparente inestabilidad de la teoría de los géneros literarios, para acomodarse a las especiales condiciones de las novelas que se han ido publicando en estas últimas décadas. Y es que, tanto desde el feminismo como desde el postmodernismo, el debate en torno a la

teoría de los géneros literarios se ha trasladado a la obra de ficción y a las particularidades de los distintos autores que hacen de la creación literaria una metaficción, al igual que ha sucedido en torno a la definición de novela realista.

El presente trabajo está dividido, pues, en dos grandes bloques. En el primero de ellos se analizan de forma pormenorizada las diferentes aportaciones críticas que se han hecho desde estas dos grandes disciplinas para la crítica de las metanarrativas, especialmente, la Historia y la Literatura. A través de dicho análisis teórico se encuadran a las tres novelas dentro de la corriente crítica contemporánea feminista, especialmente, pero también postmodernista, por la especial relación de la autora con esta última. Aun cuando pueda parecer incongruente hablar de feminismo y postmodernismo y dejando claro desde el principio que estas dos disciplinas se hallan en planos paralelos que sólo de vez en cuando se rozan, las aportaciones que desde ambas disciplinas se hacen en los campos de la narratología, la teoría de los géneros literarios y la crítica de ambas, la Historia y la Literatura, como metanarrativas son esenciales para la consecución de los objetivos del presente trabajo. El uso de la narratología se propone como herramienta de trabajo, no como desarrollo teórico. Aun así, me ha parecido interesante, como ya he mencionado, trasladar a estas páginas los debates que teóricas de la talla de Lanser han aportado a una disciplina en la que los conceptos sexo/género no se habían tenido en cuenta. También, por lo tanto, se analizan las aportaciones por parte del

feminismo francés en este mismo campo en cuanto a conceptos como discurso o intertextualidad, claramente relacionados con los debates actuales en la historiografía.

En la sección que se dedica a la disciplina feminista, el presente trabajo intenta acotar—además de hacer un pequeño recorrido diacrónico—los límites teóricos dentro de dicha disciplina, aunque, como resultará evidente a través de la lectura, el feminismo nunca deja de ser un referente en este estudio. La función de esta primera sección es, pues, informativa de la práctica teórica que se encuentra en el núcleo del conjunto del análisis. La siguiente sección encuadra la obra de Atkinson dentro de la deconstrucción de las “grandes narrativas” de Lyotard. A este respecto, esta sección analiza la importancia que el concepto de “metaficción historiográfica” tiene para el encuadre genérico de las tres novelas a estudio. A este respecto, se intenta conceptualizar dicha idea desde la postura que ha tomado el postmodernismo y el feminismo para nominar el tipo de ficción que se escribe actualmente y que comparte rasgos de la metaficción y de la novela histórica.. Seguidamente, se pasa a presentar la obra de Atkinson a la luz de la escasa atención que ha recibido de la crítica literaria, al mismo tiempo que se intenta localizar su producción dentro de del panorama literario británico contemporáneo. Con esto, se inicia el análisis propiamente dicho de las tres novelas que ocupan este estudio.

El otro gran bloque al que se refiere este trabajo analiza de forma práctica las implicaciones que las novelas de Atkinson tienen para el

panorama literario contemporáneo. Del mismo modo, desde la perspectiva feminista que promueven Rita Felski o Anne Cranny-Francis, la teoría de los géneros literarios se estudia como modelo de subversión y de revisión de la tradición literaria contemporánea. Así, la obra de Atkinson se identifica con la hibridación genérica tan característica al feminismo que intenta, igualmente, subvertir los roles estipulados por géneros como el romance o la novela de misterio. Por lo tanto, conceptos como “metaficción historiográfica”, “novela de concienciación” se consideran necesarios para el análisis de las novelas de Atkinson en tanto en cuanto estas novelas resultan ser muy conscientes de las aportaciones teóricas al entorno de la ficción. En esta sección discuto también el concepto de “intertextualidad” y su función como crítica de las metanarrativas. A este respecto, el estudio desvelará hasta qué punto Atkinson se implica en la tradición literaria en la que se halla inmersa.

Así, esta segunda sección se ha subdividido en tres grandes bloques. Por un lado, mediante el análisis de los usos de la Historia en las novelas de Atkinson se analizan las aportaciones feministas a la historiografía ortodoxa y sus implicaciones para la práctica creativa de lo que Angsar Nünning denomina la “otra novela histórica” con su especial predilección por el modo autobiográfico y la construcción genérica de un *Bildungsroman* femenino—que en este trabajo define como “novela de concienciación”—. En el segundo apartado de este bloque se analizan las implicaciones que la práctica de la “metaficción historiográfica” y la “novela de concienciación”

tienen para la teoría de los géneros literarios desde la perspectiva feminista con su especial predilección por la revisión genérica. Además, en una última sección se estudia la repercusión que la revisión de la práctica de la novela de desarrollo tiene para la construcción de la identidad femenina en las tres novelas. De hecho, en este último apartado se muestra cómo repercute la representación literaria de lo materno en el desarrollo de las tres narrativas.

Desde esta perspectiva, se considera el discurso en Atkinson como un modelo de *écriture féminine* que establece un diálogo entre ambas voces narrativas y lectoras implícitas que nace de la especial predilección de esta autora por el modelo autobiográfico. El uso de este tipo de discurso es de especial relevancia para la construcción de lo que en el presente trabajo se denomina “novela de concienciación”—término acuñado por Biruté Cipliauskaitė para definir el tan elusivo *bildungsroman* femenino—al igual que lo será la teoría foucaultiana sobre el discurso confesional. Sin embargo, todos estos apuntes conducen a la exposición de la obra de Atkinson como una construcción de la identidad narrativa. Desde esta perspectiva, la politización de lo privado que establece un nexo entre el feminismo y la concepción de los “márgenes” del postmodernismo es el concepto en torno al cual se unifican todos los aspectos que se tratan de las tres primeras novelas escritas por Kate Atkinson. Esta idea establece los nexos entre las diferentes disciplinas que se analizan en este trabajo tanto desde la perspectiva crítica como creativa ya que, si hay algo que la

literatura en las últimas décadas demuestra es la necesidad de mostrar la individualidad como un factor que desemboca en la (de)construcción de las metanarrativas.

Finalmente, este trabajo pretende demostrar cómo Atkinson establece en sus novelas la mencionada (de)construcción de las metanarrativas mediante la revisión y la re-escritura de las dos grandes disciplinas que se tambalean en la actualidad, la Literatura y la Historia. La visión histórica del siglo XX desde la óptica femenina conduce el análisis a recordar que las mujeres también vivieron los grandes acontecimientos que pueblan los libros de Historia sin que se les haga partícipe de los mismos. Del mismo modo, el cambio de perspectiva acaecido dentro del feminismo, que ya no lucha por una crítica de la tradición androcéntrica ni por una búsqueda de las mujeres “olvidadas” por el canon literario, sino por la construcción de políticas de igualdad dentro de las diferencias que separan a las mujeres indica que las ópticas personales son las que realmente construyen el nuevo feminismo.

Conceptos teóricos.

2. Conceptos teóricos.

The term 'patriarchal' refers to power relations in which women's interests are subordinated to the interests of men. These power relations take on many forms, from the sexual division of labour and the social organisation of procreation to the internalised norms of femininity by which we live. Patriarchal power rests on social meaning given to biological sexual difference.

Chris Weedon,
Feminist Practice and Poststructuralist Theory.

La aparición en los últimos años de varias autoras en el panorama británico—algunas de ellas conocidas como Pat Barker o Zoë Fairbairns, otras noveles como la propia Atkinson—que plasman en sus novelas la creciente preocupación por dotar de un pasado histórico a la mujer, reflejan el vacío tanto creativo como crítico que dicho papel tiene fuera de los ámbitos de la literatura fantástica o de ciencia ficción. Sin embargo, esta preocupación no sólo se observa desde la producción literaria feminista sino que también aparece en la obra de otros autores contemporáneos como Graham Swift, Julian Barnes, Kazuo Ishiguro, o Salman Rushdie y, además, entre autoras como las anteriormente mencionadas Fairbairns y Barker, así como Jeanette Winterson, Angela Carter o A. S. Byatt, entre otras muchas.

Para Andrzej Gasiorek, esta preocupación por la Historia se desvela como una de las facetas que adquiere la novela realista desde la posguerra británica y, con ella, el movimiento postmodernista con su crítica de las metanarrativas expuesta por Lyotard (Gasiorek 15-17). No obstante, desde la perspectiva feminista, esta preocupación por (de)construir los discursos pertenecientes a dicha disciplina se presentan como la fórmula para dotar de un pasado histórico a las mujeres. En conjunto, la (de)construcción de la metanarrativa histórica, y de la tradición literaria, se apoya en la construcción de nuevos modelos para la novela realista, en general, y para el tratamiento de los personajes femeninos en la novela escrita por mujeres en particular.

Sin embargo, esta nueva concepción del realismo literario choca con la percepción del mismo que tienen otros autores, como es el caso de Angela Carter o Salman Rushdie, que desarrollan en sus novelas una subversión de la ficción realista apoyándose en la suspensión de la incredulidad y aunando en sus novelas elementos que tradicionalmente se consideran como pertenecientes al género fantástico. Para estos dos autores, entre otros, la ficción realista que resulta de sus novelas, al variar de la voz impersonal de un narrador omnisciente a la óptica subjetiva de una voz narrativa en primera persona—homodiegética o autodiegética, como se verá más adelante—en el relato de los hechos que dan pie al argumento, refuerzan las teorías que hablan de un nuevo realismo en el que lo irreal y lo fantástico cohabitan con lo cotidiano. Este último factor acerca

sobremanera la ficción de Atkinson a sus predecesores y le da un puesto en el panorama literario como un valor a tener en cuenta en los próximos años. De hecho, las tres novelas que ha publicado Atkinson hasta el momento (*Behind the Scenes at the Museum*, 1995; *Human Croquet*, 1997; y *Emotionally Weird*, 2000) se concentran en destacar, desde la visión de una joven que habita en la Inglaterra contemporánea, los hechos fundamentales que ha apartado a las mujeres de la Historia y de la Literatura en este siglo. Hasta el momento Kate Atkinson, aunque reconocida por gran parte del público, es un valor sin explorar por la crítica literaria. Estas tres primeras novelas plantean diversas cuestiones interesantes tanto desde el postmodernismo como desde el feminismo que han sido tratadas por un gran número de autores contemporáneos. Tópicos tan dispares como la domesticidad o la ruptura de la convención espacio-temporal, la posición marginal de la mujer o la necesidad creativa de la misma, establecen su ruptura con la tradición realista en los términos en los que hablan tanto Gasiorsek como Duncker, Hutcheon o Waugh, al mismo tiempo que la acercan a la disciplina postmodernista.¹

De hecho, aun cuando cada una de las novelas tiene un argumento diferente, las tres obras se pueden considerar un *bildungsroman* femenino—aunque en su última novela Atkinson combina el concepto de novela de desarrollo con el *künstlerroman*—ya que tienen como protagonista principal a una joven que busca su identidad y su lugar en el mundo. Y las tres obras

¹ Como apunta Alison Lee, “realism has little to do with reality. It is rather, a critical construct which developed in a particular social and ideological context” (Lee 1990: 3).

basan la búsqueda de la identidad femenina en el conocimiento del pasado que las protagonistas arrastran como últimas descendientes de un grupo familiar. Esta búsqueda de una identidad femenina desemboca claramente en las tres novelas en el reconocimiento y aceptación de la figura materna, que juega un papel esencial en la construcción de la identidad de dichas protagonistas. Sin embargo, las herramientas que se utilizan en la construcción del pasado difiere en cada una de las novelas.

En la primera de ellas *Behind the Scenes at the Museum* (1995), la herramienta utilizada para construir la identidad tanto de la madre como de la protagonista es el conocimiento de los hechos históricos que no sólo moldean la vida de la madre sino también la vida de las otras mujeres de la familia. Así, el uso de la Historia y de sus consecuencias para la familia de Ruby Lennox, son determinantes para la futura construcción de una identidad femenina autónoma en dicho personaje. La segunda de las novelas de Kate Atkinson, *Human Croquet* (1997), aborda el mismo tópico desde una óptica similar, pero, en este caso, la autora introduce la disrupción de ciertos elementos fantásticos, como el viaje en el tiempo, para ejemplificar la inutilidad de dicha construcción. Si en *Behind the Scenes at the Museum* el conocimiento de la Historia se adquiere mediante pequeños objetos que han pasado de mano en mano a lo largo de las cuatro generaciones presentadas, en *Human Croquet* el conocimiento de los hechos pasados se focalizan en la protagonista y en su aptitud como narrador omnisciente, al mismo tiempo que se ilustran con los viajes al pasado que

ésta misma realiza. Los objetos personales que han sobrevivido al tiempo pierden su trascendencia y resultan ser simplemente recuerdos vacíos de contenido.

La última de las novelas publicadas hasta el momento por esta autora británica, *Emotionally Weird* (2000), refleja la misma búsqueda de la identidad femenina que las anteriores. Sin embargo, el conocimiento del pasado y de la Historia se hace relevante mediante el uso del lenguaje como medio de comunicación. Effie, la protagonista, recibe diferentes señales de una realidad que ella no conoce: la verdadera historia de su vida y la de sus padres. El lenguaje, como medio de comunicación—las conversaciones—y de entretenimiento—el disfrute de la literatura—acercan a la protagonista a la verdadera historia de su familia y con ello a la búsqueda de su propia identidad. De hecho, la literatura como ficción juega un papel esencial en el desarrollo del argumento. A lo largo de la obra Effie—y con ella la figura narrativa que se asocia con el pasado, Nora—cambia la realidad hasta crear el verdadero mosaico que la llevan al momento presente. Es el lenguaje y el poder de la comunicación los que determinan el concepto de realidad y/o ficción en la novela. Sin embargo, aunque las otras dos novelas no utilizan de manera tan explícita este mismo elemento, el lenguaje como medio de comunicación y como medio de expresión literaria juega un papel esencial en lo que se ha dado en llamar la “trilogía” de Atkinson.

Por lo tanto, mediante el uso de las voces narrativas, el juego con los conceptos de realismo y fantasía y un elemento tan importante como la

construcción de la identidad individual de la mujer que se desprende claramente del desarrollo de las vidas de las tres protagonistas (Ruby, Isobel y Effie), se establece una crítica hacia la metanarrativa histórica y la literaria desde una doble óptica: la percepción marginal que de estas disciplinas tienen los individuos, por un lado, y, por otro, la necesidad de buscar un lugar destacado para la mujer en ambas metanarrativas.

Las tres novelas presentan una construcción de la identidad femenina que se basa en última instancia en la búsqueda de la genealogía—como expresó Foucault, parte integral de la Historia—y la propia identidad no sólo como madre sino también como mujer. Para las tres protagonistas hay un choque emocional entre lo que ellas consideran que es la maternidad—la realidad—y lo que realmente fue para sus madres—la fantasía—es decir, entre lo que se define como maternidad y el concepto de lo femenino. Para la construcción del hilo narrativo en las tres novelas, la realidad nunca es lo que parece ser y lo fantástico es muchas veces más real. Por lo tanto, para Kate Atkinson términos como realidad o ficción están interconectados en tanto en cuanto la primera es muchas veces más fantástica que la última. El uso de realidad y fantasía es uno de los elementos que ayudan a entender que la construcción de la identidad femenina de las protagonistas está reñida con la concepción esencialista de identidad, al mismo tiempo que desarrolla dicha búsqueda a través de lo que se ha dado en denominar como “novela de concienciación”. La fantasía ayuda a las protagonistas a descubrir la verdadera personalidad de sus madres, sus limitaciones y sus logros como

mujeres y madres, así como hacen que las protagonistas sean más flexibles con su interpretación de su propia identidad y de la sociedad que las rodea.

De este modo, el presente trabajo intenta cubrir un área hasta el momento poco estudiada en la que confluyen y se sustentan campos tan dispares como la narratología, el feminismo o la teoría de la literatura, en especial en lo relativo a los géneros literarios. Mediante el análisis de las novelas de Atkinson se intentará demostrar cómo los factores que se han ido mencionando intentan (de)construir tanto la disciplina histórica como la disciplina literaria y, al mismo tiempo, construir un nuevo concepto de las mismas en las que la visión periférica (o marginal) de las protagonistas introduce desde un primer momento una jerarquía en dichas disciplinas. Además, esta (de)construcción intenta a su vez establecer un nexo con la construcción de la identidad femenina en base a parámetros textuales como son el uso de las voces narrativas y la memoria.

De este modo, en esta primera sección se desarrollan los parámetros teóricos que encuadran la obra de dicha autora dentro del postmodernismo y el feminismo, además de sentar las bases teóricas que servirán para realizar el análisis posterior que se propone para las dos siguientes secciones. El uso de herramientas narratológicas así como el encuadre de la autora a estudio dentro de dos movimientos tan similares y a la vez tan dispares como los arriba mencionados suponen una acotación necesaria, ya que las tres novelas comparten rasgos de ambas epistemologías.

2.1. La disciplina feminista.

Para Gayle Greene en su obra *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*, existe un gran paralelismo entre el antifeminismo de los años cincuenta y el que surge después de la segunda ola feminista, en los ochenta (Greene 1991: 39). Sin embargo, esta última corriente antifeminista no ha conseguido, al menos de forma completa, que los avances sociales y políticos logrados por los movimientos feministas de los setenta se olviden. De hecho, ha sido en la última década del siglo XX cuando las peticiones de igualdad social y laboral entre hombres y mujeres se han visto apoyadas por la clase política de una manera más directa. Por otro lado, sí es cierto que la “reacción” antifeminista de los ochenta ha minado tanto la percepción de algunas mujeres sobre este movimiento como la necesaria reestructuración socio-económica que promueve pero, aun así, la presencia del pensamiento feminista en los ámbitos sociales y políticos mantiene a este movimiento en una posición de privilegio.

La historia del feminismo tanto como disciplina académica así que movimiento social, se ha construido en tres fases o momentos: los primeros movimientos feministas tuvieron como trasfondo una base humanística que intentaba lograr la igualdad social y política de la mujer mediante la consecución de unas libertades y unos derechos fundamentales para el

individuo.² La consecución de dichos derechos y dichas libertades alrededor de 1850, permitió la aparición del movimiento sufragista y la lucha por el voto femenino. Es decir, las sufragistas de estos primeros momentos consideraban necesaria la participación de la mujer en los diversos órganos sociales y políticos de la sociedad. Este período, que comienza a mediados del siglo XIX, se ve bruscamente interrumpido por la llegada de la I Guerra Mundial que, como mantiene Valerie Sanders, “put a stop to the militant suffrage campaign, and released women into new areas of work, especially nursing, to support the war effort” (Gamble 27). De hecho, continúa Sanders: “by the time the war was over, women’s participation in public events had come about by historical accident, and the new challenge was to educate them for active and responsible citizenship” (Gamble 27).

Después de casi un siglo de lucha por la igualdad,³ el período que cubre los siguientes cuarenta años destaca por participar de la primera reacción contra los beneficios del feminismo—aunque también es cierto que los logros obtenidos en el Reino Unido se van expandiendo hacia otros

² Para Stephanie Hogdson-Wright el movimiento feminista comienza alrededor de 1550 con la aparición de la obra *Her Protection for Women* de Jane Anger, a la que seguirían otros textos de corte humanista escritos por mujeres y cuyo objetivo es demostrar que la subordinación de la mujer al hombre no beneficia ni a los individuos ni a la sociedad en la que viven (cf. Gamble 3-15).

³ Es necesario tener en cuenta, como mantiene Sanders, que “beginning initially with spasmodic bursts of activism, first wave feminism gathered pace through the work of specific individuals working for specific ends, until the momentum of events made concern for women’s full participation in social and political life a matter of public interest across the whole political spectrum” (Gamble 28).

países europeos.⁴ Tras haber conseguido el voto, un mercado laboral aceptable y unas garantías socio-económicas mínimas, las sociedades industrializadas comienzan a vislumbrar la amenaza que supone la incorporación de la mujer al mundo laboral y político. Los colectivos feministas, tan activos antes de la I Guerra Mundial, se ven ahogados por una corriente social que mantiene que el feminismo no es necesario para la mujer moderna—entendida ésta como mujer de clase media y de raza blanca.⁵ Serán otros movimientos radicales como, por ejemplo, la lucha por los derechos civiles—en Estados Unidos—y los movimientos de lucha de clases—en el Reino Unido—los que unificarán la segunda ola feminista.

En este segundo momento, el movimiento feminista intenta demostrar que la desigualdad no es sólo política sino social y psicológica pues, en palabras de Sue Thornham, “as a conscious political movement which sought to unite women through a sense of a shared oppression—however differently articulated—manifest at the level of the personal and subjective as well as the social” (Gamble 33). El eslogan “lo personal es político”, resume lo que puede ser el movimiento en esta segunda fase. El descubrimiento del ámbito personal femenino como un ámbito de desigualdad y opresión, lleva a las feministas de todo el mundo a organizarse y comunicar sus experiencias comunes, descubriendo así que la

⁴ No hay que olvidar que en España la aparición del movimiento feminista data de la II República mientras que en 1949 aparece *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir en Francia.

⁵ En palabras de Sue Thornham: “temporarily halted by a fifty-year counter-offensive, the ‘onslaught’ of feminism was now resurgent” (Gamble 29).

mujer es un ser universalmente oprimido. Durante el período que cubre este segundo estadio, el movimiento feminista utiliza todos los medios a su alcance para deshacer la cultura patriarcal que subyace a la sociedad contemporánea. Este hecho dará pie a lo que, a mi modo de ver, se convierte en la tercera ola feminista, el descubrimiento de la identidad individual de cada mujer, de todas las mujeres y de las dificultades que ésta(s) encuentra(n) para lograr convivir en un entorno no sexista.

Imelda Whelehan, en su consagrada obra *Modern Feminist Thought*, mantiene que, a pesar de que “feminism’s ‘first wave’ signalled the beginnings of a mass movement, and this synthesis of ideas resulted in calls for collective action in the fight for women’s equality through lobbying and reformist campaigns” (Whelehan 1995: 4), la segunda ola resulta del reconocimiento por parte de la mujer de que es preciso deconstruir las representaciones dominantes de la feminidad. Por lo tanto, concluye Whelehan, “this overt resistance to conventional definitions of what ‘being a woman’ means came to characterize second wave feminist activism” (Whelehan 1995: 5). Por otro lado, la dificultad para definir el concepto de *mujer* o de *feminidad* se afirma en este período en el que se cuestiona la identidad de la misma. Por ello,

What made the women’s movement distinct from other radical movements of the late ‘60s can be summed up by one of its most famous slogans, ‘the personal is political’. The more this simple statement has been reiterated, with various applications, the more

power it seems to yield. It indicated the concentration of feminism upon women's experiences of femaleness, particularly their individual accounts of the pressures brought to bear by contemporary concepts of ideal-type femininity, and it helped propound the conviction that the private was of very public concern. (Whelehan 1995: 13)

Sin embargo, la segunda ola también se caracteriza por establecer diferencias dentro del movimiento feminista que darán pie a los diferentes feminismos que aparecen en la década de los ochenta. Según Sue Thornham:

During the thirty-year period since the beginnings of the 'second wave', feminism has acquired an academic voice both within and beyond Women's Studies, but as a political identity it has fractured along lines of multiple differences between women, and both young women and high-profile media women seem to believe that 'second-wave feminism' has dissolved into 'post-feminism. (Gamble 42)

Este último momento se desata con la crisis social de los ochenta, pero tiene su máximo apogeo en los noventa, cuando las desigualdades sociales y políticas reciben atención política, pero en la esfera personal las dificultades de las mujeres por establecer unas prioridades y una identidad se deben, principalmente a la dificultad de encontrar un discurso propio y colectivo que realmente defina los problemas por los que atraviesa. Si bien es cierto que, desde la perspectiva de los primeros momentos del siglo XXI,

el siglo pasado aparece como el siglo de la lucha por la igualdad de los derechos de las mujeres, también es cierto que esta lucha no ha logrado los objetivos propuestos desde los setenta y, lógicamente, el feminismo no ha superado todavía un tercio de los supuestos establecidos.⁶

Para Ann Brooks, el feminismo en los noventa es el “postfeminismo”, y puede definirse como “the conceptual shift within feminism from debates around equality to a focus on debates around difference” (Brooks 1997: 4). Para autoras como Whelehan, el “postfeminismo” se acerca peligrosamente a la corriente conservadora que lucha contra la igualdad de género:

In today's cultural climate feminism is at one and the same time credited with furthering women's independence and dismissed as irrelevant to a new generation of women who no longer need to be liberated from the shackles of patriarchy because they have already arrived. Some have described this staging point as ‘post-feminism’; others [...] have incorporated aspects of this with an ‘old’ feminist perspective and christened it ‘new feminism’. For me, a definable thread runs through the language of culture, politics and the mass media that is quite simply anti-feminist and anti-equality. (Whelehan 2000: 3)

⁶ De hecho, estoy de acuerdo con Thornham cuando afirma que “if we look back at the four demands formulated by the Ruskin College conference in 1970, however—for equal pay, equal education and opportunity, 24-hour nurseries, and free contraception and abortion on demand—we find evidence of at best partial fulfilment” (Gamble 42).

Sin embargo, la última ola del feminismo, ésta que ha comenzado a finales del siglo XX, nos recuerda constantemente que el movimiento de liberación de la mujer, nacido a mediados del siglo XIX con la aparición de las primeras sufragistas en el Reino Unido, no ha completado aún su tarea de concienciación social. No obstante, la tendencia de lo que se conoce como “tercera ola feminista” difiere de las anteriores, ya que esta tercera ola feminista, en palabras de Natasha Walter, se podría concentrar más en los aspectos sociales de la igualdad y menos en el aspecto privado de la segunda ola feminista:

The new feminism can look for solidarity without putting pressure on women to dress in the same way or speak in the same language or dream the same dreams. There are many shades of feminism, a whole spectrum of ideas alongside a simple commitment. The commitment is straightforward: equal rights and opportunities for women. (Walter 76-77)

Walter defiende así la pluralidad dentro del feminismo, algo que ya se apuntaba durante los años finales de la segunda ola feminista. Esta nueva tendencia, por lo tanto, intenta señalar los aspectos que siguen creando desigualdad entre hombres y mujeres aunque no contengan el activismo del feminismo de los sesenta y setenta. Quizás, como mantiene Walter, los pequeños logros de los setenta han hecho cambiar la perspectiva para los noventa:

This sense of being on the inside, at the centre, is what distinguishes feminism now from the feminism of every other age. [...]. Women assume that women's history should be included in core history courses; they assume that mainstream publishers should publish all kinds of books by and about women; they assume that so-called women's issues have a place in the editorials and straight news pages of newspapers; they assume that politicians should respond to women's concerns. Now the changes we are looking for must happen within the context of paid work or Parliament or prime-time television, not in some separate space. So we have seen the breakdown of one feminist tradition and a new, less embattled ideal spring up to take its place. (Walter 33-34)

Aun cuando Walter tiene razón al hablar de la ruptura de la tradición feminista, quizás su perspectiva obvia lo que Rosemarie Tong considera esencial en la época más contemporánea, la aparición de diferentes feminismos en disciplinas diversas que, dentro de esta filosofía, difieren entre sí al haber asimilado otras corrientes críticas. Rosemarie Tong mantiene en la introducción de su manual sobre pensamiento feminista que:

Feminism, like most broad-based philosophical perspectives, accommodates several species under its genus. No short list could be exhaustive, but many, although by no means all, feminist theorists are able to identify their approach as essentially liberal, Marxist, radical, psychoanalytic, socialist, existentialist, or postmodern. I

understand each of these to be a partial and provisional answer to the “woman question(s)”, providing a unique perspective with its own methodological strengths and weaknesses. (Tong 1990:1)

Es también cierto que el *nuevo feminismo* de los noventa se acerca peligrosamente al antifeminismo, como mantiene Whelehan. Susan Faludi comenta a este respecto: “la verdad es que la última década ha asistido a un poderoso contraataque contra los derechos de la mujeres, una reacción que intenta reducir a la nada el puñado de pequeñas victorias duramente ganadas por las mujeres gracias al feminismo” (Faludi 18-19). Siguiendo el estudio de Faludi, la desaparición de la lucha por la igualdad de género se debe en gran parte a una campaña mediática encubierta que pretende (al menos en Estados Unidos) un rechazo al movimiento feminista y a los avances obtenidos por las mujeres de todo el mundo. También Marianne Hirsch y Evelyn F. Keller se hacen eco de esta idea en la introducción a su obra *Conflicts in Feminism*, y mantienen que tanto la división interna de la segunda ola feminista como la “reacción” antifeminista de los ochenta han facilitado la aparición de este “pseudo-feminismo” que intenta regresar al modelo social tradicional de los años cincuenta.

Por lo tanto, la discusión que entablan Whelehan y Walter en sus respectivas obras sobre el consagrado eslogan “lo personal es político” y que para cada una de ellas resulta en una dificultad para el feminismo del nuevo siglo (sea post-feminismo o tercera ola) crea un conflicto grave en tanto en cuanto ambas posturas son aceptables. Para Walter, la intromisión

en el ámbito de lo personal de la crítica feminista ha resultado en un constreñimiento de la capacidad de cada mujer para operar a nivel personal, mientras que Wheleham mantiene cómo el mencionado eslogan ha capacitado a cada mujer, individualmente, para la búsqueda de la opresión a la que se halla sometida desde todas las ópticas sociales. Walter mantiene que el feminismo contemporáneo debe ser materialista ya que “it concentrates on the material reality of inequality, and allows women to live their personal lives without the constraints of a rigid ideology” (Walter 1999: 5). Si bien es cierto que el posicionamiento de Walter se acerca, generalmente, a un tradicionalismo conservador en el que el feminismo radical debe desaparecer, también es preciso admitir que, con su análisis de la segunda ola, Walter revela algunos de los problemas que se le achacan al feminismo:

We have seen that interrogating cultural and sexual behaviour has not led to a thoroughgoing change in the balance of power. Feminism has enunciated many, too many, critiques of language and physical behaviour. It has sought to direct our personal lives on every level. And yet women have still not achieved fundamental equality; they are still poorer and less powerful than men. Rather than concentrating its energy on the ways women dress and talk and make love, feminism now must attack the material basis of economic and social and political inequality. (Walter 1999: 4)

Aunque Whelehan critica, sobre todo, este posicionamiento de Walter, hay que tener en cuenta que la segunda autora descuida el verdadero fondo de dicho posicionamiento, además de ir dirigido a un público especialmente “emancipado” desde una perspectiva feminista. Por lo tanto, Whelehan, opina que resulta lamentable que el feminismo del futuro se construya mediante una cierta amnesia hacia el pasado (Whelehan 2000: 88). De otro modo, Ann Brooks razona que

The intersections of race, ethnicity and class within second wave feminism, and the implications for feminist theory and practice, have been shown to be problematic. Second wave feminist theory failed to address the fact that there are different ‘sites of oppression’ and potentially different ‘sites of struggle’. (Brooks 17).

Esta autora define el postfeminismo, después de leer a Faludi, como el feminismo de la igualdad y, por lo tanto, ve positiva la crítica desde este nuevo movimiento de los principios feministas de la segunda ola (Brooks 3). Finalmente, Rosemarie Tong mantiene que:

These attempts to find integration and agreement, to establish one specifically feminist standpoint that could represent how women see the world have not gone without challenge. Postmodern feminists regard this whole enterprise as yet another instantiation of “phallogentric” thought [...]. For postmodernists, such a synthesis is neither feasible nor desirable. It is not feasible because women’s experiences differ across class, racial, and cultural lines. It is not

desirable because the One and the True are philosophical myths that have been used to club into submission the differences that, in point of empirical fact, best describe the human condition. That feminism is many and not one is to be expected because women are many and not one. The more feminist thoughts we have, the better. By refusing to center, congeal, and cement their separate thoughts into a unified truth too inflexible to change, feminists resist patriarchal dogma. (Tong 1989: 7)

Por lo tanto, el feminismo del nuevo siglo se sigue caracterizando por su fragmentación, como mantiene Brooks. También es cierto que siendo un feminismo más académico y menos personal sea quizás la respuesta a las diferentes cuestiones que el feminismo político se plantea. El hecho de que muchos de los aspectos que se han venido discutiendo no encuentren solución puede deberse al continuo bombardeo de diferentes ideologías dentro del feminismo. Como mantiene Hodgson-Wright, “if feminism solidified into a political movement in the 1960s and 1970s, the millennium sees it diversifying again” (Gamble 3). De hecho, para Sarah Gamble,

Because it is critical of any definition of women as victims who are unable to control their own lives, it is inclined to be unwilling to condemn pornography and to be sceptical of such phenomena as date-rape: because it is skewed in favour of liberal humanism, it embraces a flexible ideology which can be adapted to suit individual

needs and desires. Finally, because it tends to be implicitly heterosexist in orientation, postfeminism commonly seeks to develop an agenda which can find a place for men, as lovers, husbands and fathers as well as friends. (Gamble 44)

También es cierto, siguiendo el razonamiento de Gamble, que el postfeminismo es útil en tanto en cuanto puede utilizarse como elemento disruptor de los modelos de pensamiento universales y, por lo tanto, “capable of being aligned with postmodernism, poststructuralism and postcolonialism” (Gamble 50). Del mismo modo, Gamble rechaza el término “postfeminismo” a favor del término “tercera ola” ya que el primero está teñido como “conservador y reduccionista” (Gamble 50), mientras que el segundo acepta la naturaleza híbrida del feminismo actual, al mismo tiempo que afirma que:

No account of oppression is true for all women in all situations all of the time. Moreover, its links with political activism should ensure that the third wave is more than just a theory, but an approach that will actively work against the social injustices which still form part of the everyday experience of many women. (Gamble 50-51)

Finalmente, es cierto que el debate entre el postfeminismo y la tercera ola feminista está creando un nuevo posicionamiento entre las mujeres, entre lo que Faludi denomina la reacción antifeminista del postfeminismo y lo que Walter y Brooks enuncian como nuevo feminismo. Sin embargo, si entendemos el feminismo del nuevo milenio como crítica y

redefinición de los movimientos anteriores el término a elegir sería, sin duda, el de tercera ola feminista, ya que, siguiendo a Gamble, “it may be that third wave feminism is capable, as postfeminism is not, of describing a position from which past feminisms can be both celebrated and critiqued, and new strategies evolved” (Gamble 54).

2.1.1. La crítica literaria feminista.

Por lo tanto, si el feminismo de los noventa concentra sus objetivos en la búsqueda de la realidad individual de las mujeres en el plano socio-político, en el aspecto literario del movimiento feminista destacan la búsqueda de la identidad del texto, el reconocimiento de la escritora, su “renacimiento”, la revisión de los géneros y de la ficción genérica para adaptarlos a esta nueva concepción del universo literario y finalmente, pero no menos importante, en el redescubrimiento de los personajes, el argumento, el estilo y las diferencias dentro del texto. No es de extrañar que para Anne Cranny-Francis la ficción genérica sea uno de las áreas más novedosas e interesantes de la producción literaria contemporánea (Cranny-Francis 1). Del mismo modo, Beate Neumeier en su introducción a *Engendering Realism and Postmodernism*, afirma que:

The often articulated antirelativistic critical impetus of contemporary British literature has been based on the connection of experimental

techniques and realist conventions. This tendency, which is occasionally referred back to the strong realist narrative tradition of the presumably late emergence of postmodernism in England, corresponds with a revival of the delight in fabulation as well as with a related concern for ethical questions in literature, which has been evident internationally since the nineteen-eighties. This return to narration and ethics also relates to a growing literary interest in dealing with the cultural past, either with historical periods, events or individuals, or with literary genres, single fictional texts or literary figures. (Neumeier 1)

Esta tendencia se observa claramente en la ficción escrita por mujeres, que intentan así abrirse un hueco en la literatura canónica. También es un claro objetivo destruir las convenciones que relegan la literatura escrita por mujeres a géneros menores. Unificando la literatura de corte realista con técnicas “experimentales”, las escritoras contemporáneas han descifrado el lenguaje patriarcal de los géneros literarios convencionales, ya que, como mantiene Anne Cranny-Francis,

Conventional narrative encodes gender discourses which women writers, particularly feminist writers, find disruptive and unusable. These discourses may subvert the oppositional gender discourse also coded into the text, so that feminist writers using narrative must explore and expose its conservative and conservatizing function in order to avoid the appropriation of their work by the dominant

discursive formation, the gender ideology of which is patriarchal.
(Cranny-Francis 12)

Quizás, como continúa Cranny-Francis, este intento de subversión tuvo sus fallos en un primer momento. Sin embargo, después de varias décadas intentando explorar nuevas fórmulas para crear un corpus en el que la subversión no fuese solamente un hecho sino una realidad que construyese unos géneros literarios menos sexistas, en las últimas décadas del siglo XX autoras como Angela Carter o Jeanette Winterson, entre otras muchas, han logrado destruir los parámetros patriarcales de algunos géneros literarios al mismo tiempo que han logrado que aquellos tradicionalmente asignados a la escritura de mujeres adquieran un nuevo protagonismo dentro de la tradición literaria, como por ejemplo el feminizado relato autobiográfico. Por tanto, la identidad del texto, su carácter híbrido dentro de la tipología de los géneros literarios, es uno de los factores a tener en cuenta a la hora de analizarlo desde cualquier óptica literaria, ya que esta tendencia no es exclusiva del movimiento feminista, sino que se halla en el corazón de la literatura contemporánea. Como aduce Cranny-Francis,

No text is the unequivocal construct of a single genre. Even if writing about literary (sub)genres it is difficult to find a text which does not exhibit some characteristics of other genres, for example romance conventions in detective fiction, SF or utopian fiction; detective fiction conventions in any of the above. (Cranny-Francis 20)

Otro de los aspectos a tener en cuenta en esta nueva tendencia creativa es la reaparición de la figura de la escritora como autora del texto en cuestión. Si en la literatura de mediados del siglo XX se intentaba enmascarar la autoría de la obra favoreciendo así una ficción impersonal, las nuevas tendencias literarias reflejan una fijación por una figura que coordine y guíe a las lectoras a lo largo de la obra.⁷ En un primer momento, parece que lo que resurge es la ficción autobiográfica, un género muy utilizado por las escritoras contemporáneas, aunque no sólo se observa este hecho en la literatura feminista—un ejemplo claro sería *The Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, o *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes—, donde la voz narrativa se identifica con el “sujeto-creador” de la historia que se cuenta;⁸ ya que, en palabras de Luigi Cazzato, la cultura postmoderna refleja “the predominance and importance of self-consciousness” (Dowson *et al.* 27). Como consecuencia, asevera Cazzato, el postmodernismo se caracteriza, si no por la reaparición del autor en los términos del XIX, sí por la aparición de “a functional and ideological figure which throws new light over the functioning of literary discourse, and disciplines the indiscriminative and dangerous proliferation of meanings”;⁹ y continúa Cazzato:

⁷ De este modo aparece en escena la novela de autodescubrimiento, que aúna las técnicas del *Bildungsroman* y del *Künstlerroman*, creando un nuevo híbrido en el campo de la literatura escrita por mujeres.

⁸ Se crea así una nueva conciencia sobre la autoría de la obra, destruyendo de este modo la tesis de Roland Barthes sobre la muerte del autor. Véase Dowson *et al.* 32, para una breve síntesis sobre la “muerte del autor” desde finales del XIX hasta nuestros días.

⁹ Volveremos sobre este aspecto más adelante, cuando desarrollemos las particularidades de la voz narrativa en la obra de Atkinson. La idea que mantiene Cazzato (“the author is back” p. 32) se ajusta perfectamente a la realidad que se observa en la obra de esta autora

To talk about the “function” and the “position’ of the textual producer instead of its mystifying death help us to rethink the notion of authorship under the pressure of so many contemporary metafictional novels, which foreground the material and contextual conditions in which the meaning is produced and consumed. [...] If the author in the contemporary novel decides to break the sacred limits of his/her fiction in a massive and “dangerous” way, pretending that it is the most normal thing to do, it must be a *reaction* to something peculiar to our postmodern world. (Dowson *et al.* 34)

Por lo tanto, si la autora en las novelas contemporáneas escritas por mujeres vulnera los límites impuestos para recobrar su autoridad como voz narrativa a la vez que establece su jerarquía de poder dentro del texto, es lógico pensar que dicha trasgresión afecte también al género literario al que se adscribe la obra desde el punto de vista crítico, como manifiesta Ángeles de la Concha:

El relato en primera persona lo que hace es socavar la pretendida objetividad de la narración en tercera persona, la clásica del realismo tradicional, corrigiendo los hechos cuya auténtica motivación se había desvirtuado en aras de un orden artístico que funciona como correlato objetivo de un orden moral y social [...]. [E]l diálogo entre

ya que, como ya se explicó anteriormente, aun cuando el tipo de autor postmodernista no se asemeja al tipo de autor decimonónico, sí hay que analizar la figura del “autor[/a] creador[/a]” que se defiende en este artículo.

las dos voces narrativas adquiere, así, un carácter de metaficción, al incorporar una reflexión sobre la aptitud del género realista tradicional para representar una experiencia fuera de ese ámbito de representación, o al menos no explícitamente representada con anterioridad. Porque la voz en primera persona incorpora a la vez la reflexión sobre el género y la reflexión psicoanalítica. (Concha 35)

De este modo, se observa un creciente interés por traspasar las líneas divisorias entre los géneros literarios y, así, se encuentran obras que adoptan tipologías generalmente pertenecientes a tal o cual género literario, lo que Angela Carter definió como “new wine in old bottles” y que representa la realidad cultural de la sociedad contemporánea. Esta tendencia dentro de la escritura de mujeres puede entenderse como un modo de subversión que intenta apropiarse de los modelos de discurso y presentar, desde su creación, la realidad femenina, como mantiene Nicci Gerard al comentar la “pluralidad cultural” y las “contradicciones ideológicas” que convergen en el postmodernismo: “such a synthesis of fragments seems especially promising when applied to feminism, which welcomes plurality and diversity” (Gerard 121). Un ejemplo válido para esta afirmación sería el interés demostrado por algunas autoras británicas por lo que se ha venido en denominar como “realismo mágico”—o, más acertadamente, una redefinición del realismo en la novela—en algunas autoras latinoamericanas

como Isabel Allende, cuya saga familiar, *La casa de los espíritus* es un buen ejemplo.¹⁰

A modo de conclusión, se puede decir que la literatura contemporánea escrita por mujeres reagrupa muchas de las tendencias de la literatura contemporánea al mismo tiempo que intenta subvertir aquellos parámetros que dificultan el acceso de la mujer a la tradición literaria. Como se ha ejemplificado a lo largo de este análisis, la tendencia postmodernista se apropia de la obra escrita por mujeres y revela la conciencia de cambio de la sociedad contemporánea. Veamos ahora dónde se realiza esta subversión de una manera más directa.

2.1.2. Construcciones de la identidad femenina.

De acuerdo con los parámetros teóricos establecidos, la búsqueda y la construcción de la identidad femenina es uno de los factores que ha impulsado en gran medida las nuevas tendencias dentro de la literatura escrita por mujeres. De hecho, este objetivo no resulta novedoso para quienes estén familiarizados con la tradición literaria de las obras escritas por mujeres, ya que, desde *Jane Eyre*—y, casi me atrevería a afirmar, desde

¹⁰ La controversia suscitada en torno a la aparición de este fenómeno en la literatura británica se analizará en la sección dedicada a la (de)construcción de la literatura. Baste señalar por el momento que el fenómeno que aparece en la novela británica contemporánea se refiere más a una subversión del modo realista que a lo que se denomina “realismo mágico” en la literatura sudamericana.

la aparición de las primeras dramaturgas de la Restauración inglesa—la definición de la categoría *mujer* se presenta a debate. Ya en el terreno literario se recrea esta problemática y la consiguiente reacción social que, desde la aparición de la obra de Mary Wollstonecraft, sacude los cimientos socio-económicos de la civilización occidental.¹¹

Para Linda Alcoff, la construcción de la identidad femenina viene definida por factores tanto externos como internos que deben utilizarse para la interpretación de la construcción de dicha identidad. En su artículo “Cultural Feminism versus Post-Structuralism: the Identity Crisis in Feminist Theory”, tras examinar las implicaciones teóricas que ambos movimientos han supuesto para la disciplina feminista, Alcoff concluye:

I assert that the very subjectivity (or subjective experience of being a woman) and the very identity of women is constituted by women's position. However, this view should not imply that the concept of “woman” is determined solely by external elements and that the woman herself is merely a passive recipient of an identity created by these forces. Rather, she herself is part of the historicized, fluid movement, and she therefore actively contributes to the context within which her position can be delineated. (Alcoff 434)

¹¹ Cf. “Tiempo de Feminismos” de Pilar Cuder Domínguez (Moreno y Villegas 17-33).

Dentro de esta redefinición de la identidad femenina y el concepto de mujer interesa especialmente la relación entre mujer y madre como una coyuntura metonímica en la que, en la mayoría de los casos, la cualidad *madre* califica al todo femenino. Es un hecho comprobado que subvertir el rol único femenino ha tardado casi un siglo en suceder, pero, aún así, la identificación tradicional aparece en las novelas escritas por mujeres como un lastre para la realización personal, si no de la protagonista, sí de alguna figura femenina en torno a la misma. Baste como ejemplo el personaje de Aunt Maggie en *The Magic Toyshop* de Angela Carter, pues el papel de madre “adoptiva” que dicho personaje ejemplifica no sólo para sus propios hermanos sino también para los jóvenes huérfanos que acogen, convierte a Aunt Maggie en una continua referencia negativa, el opuesto a la fallecida madre de la protagonista por su reiterada incapacidad para protegerlos del todopoderoso cabeza de familia. Las imágenes que caracterizan a este personaje—comparada a lo largo de la novela con un “madonna” renacentista y, al mismo tiempo, silenciada por la autoridad verbal de su esposo—reflejan uno de los grandes estereotipos femeninos en la literatura y las artes, la mujer-madre alienada y sumisa cuya subordinación y soterrada rebeldía desata un lado oscuro que crea una doble identidad y, como consecuencia, una doble vida.

En las obras que se desarrollarán en este análisis el papel de la figura materna es importante en tanto en cuanto la relación de las protagonistas con la creación de su propia identidad viene reflejada por el rechazo a la

figura social representada por sus respectivas madres / madres adoptivas. De hecho, en la mayoría de las obras escritas por mujeres en las que se establece una genealogía femenina, la maternidad va unida de manera indisoluble con la creación de una identidad femenina ya sea por rechazo o por aceptación. Como bien explica Ángeles de la Concha,

El incalculable poder de la creencia, las fantasías y el deseo que sustentan la configuración de la identidad, aparece de forma crecientemente sugestiva en la novela de escritoras preocupadas por cuestiones de género. La madre como agente cultural, a través de cuyo discurso se va a transmitir el sistema de significaciones, es el punto de arranque de los conflictos que jalonan el proceso. (Concha 37-38)

Y existe este conflicto, en mi opinión, porque el romance popular no responde a las necesidades de las protagonistas de estas novelas. Por lo tanto, nos encontramos ante un tipo de novela que intenta borrar las limitaciones de la novela tradicional y que se viene denominando novela de autodescubrimiento. Sin embargo, algunas críticas como Rita Felski defienden la existencia de un *Bildungsroman* femenino con unas características que lo diferencian de su homólogo masculino—siendo la diferencia más importante entre uno y otro: “to escape the confines of the heterosexual romance plot” (Felski 126)—y en el que la novela de autodescubrimiento sería un subgénero.

Las dificultades que encierra este tipo de novela han sido ampliamente detalladas por críticas como Duncker, Felski o du Plessis. Sin embargo, la respuesta a este dilema se desarrolla mediante el símbolo del viaje de las protagonistas que escapan, así, a la atmósfera doméstica que impide la creación de su propia identidad. También Aránzazu Usandizaga manifiesta: “women use the genre for self-creation and self-understanding; not as an escape from the real world but as a way to approach experience with the hope of changing it” (Usandizaga 326).

2.2. La subversión de las metanarrativas.

Desde que Lyotard definiese las “grandes narrativas”—o “metanarrativas”—como constructos ideológicos de una mayoría social dominante en las sociedades industrializadas, la reacción tanto del mundo crítico como del mundo creativo ha sido la de la experimentar con estos conceptos. La trayectoria crítica postmodernista y feminista pasa por desmitificar la naturaleza de dichas metanarrativas, puesto que desde ambas disciplinas literarias se enfatiza la posición marginal del individuo, especialmente desde el feminismo, como se verá en estas páginas. La realidad contemporánea establece que la existencia de las metanarrativas es una amenaza para la creación individual y para establecer la percepción social del individuo. Por lo tanto, la reacción contra este tipo de discursos totalitarios pasa por la revisión de ambas la disciplina histórica y la tradición literaria que encasillan los discursos y los modos que éstos pueden adoptar.

También Terri Eagleton en su obra *The Idea of Culture* introduce la dualidad cultural mediante la crítica de las metanarrativas que analizó Lyotard. La dicotomía entre cultura popular y Cultura es el factor que mueve su (de)construcción. A este respecto, Nancy Chodorow en su renombrado artículo, “Gender as a Personal and Cultural Construction” (1995), afirma que el género no puede distanciarse de la cultura (Chodorow

518). Por lo tanto, la dicotomía entre cultura popular y Cultura se refleja de manera superlativa en la (de)construcción de las metanarrativas desde la óptica feminista puesto que la percepción individual de las mismas choca con la percepción hegemónica. La perspectiva desde los márgenes que analizan revela la cualidad de la obra literaria para expresar lo que las ideologías dominantes obvian. En este sentido, la subversión de la disciplina histórica así como la revisión de la tradición literaria expresan por antonomasia el momento caótico del que nace el postmodernismo como movimiento literario.

De acuerdo con Sonia Corcuera de Mancera, el postmodernismo establece que “la historia no puede separarse de una serie de supuestos culturales y sociales” (Corcuera 391). Aunque, más adelante, acota esta afirmación apoyándose en la complejidad de los supuestos postmodernistas, Corcuera mantiene que las bases epistemológicas de dicho movimiento han sacudido los cimientos de la disciplina histórica y, consecuentemente, de todas las disciplinas en las que el discurso es el medio de representación. Por lo tanto, la multiplicidad cultural, es decir, lo que ha venido a llamarse la *multiculturalidad*, representa la inestabilidad de los discursos tradicionales sobre Historia y Literatura. Y, como consecuencia, la posición personal aparece marcadamente orientada por una cultura determinada que

favorece la crítica hacia los discursos que no se ajustan a los parámetros establecidos por dicha cultura.¹²

La cuestión de género se ve involucrada en la teoría sobre las metanarrativas. La dualidad sexo / género de la epistemología feminista amplía su horizonte para demostrar que los discursos hegemónicos dominantes anulan la pluralidad de la diferenciación genérica. Por lo tanto, el análisis de las metanarrativas desde la perspectiva feminista implica un estudio pormenorizado de la función social e individual de dichas disciplinas en la obra literaria per se. Además, la politización de lo privado que se aboga desde el feminismo, y también desde el postmodernismo, enfatizan dicha pluralidad cuestionando la capacidad de las metanarrativas para presentar una realidad culturalmente hegemónica.¹³

¹² Es interesante mencionar el ejemplo que utiliza Corcuera para ejemplificar la confusión dentro de la disciplina histórica y que genera un debate entre los grandes pensadores de dicha disciplina, incluido Ricœur. Se refiere a la exposición del holocausto nazi desde una óptica determinada y los problemas que dicha exposición han establecido en el mundo académico no sólo desde la perspectiva histórica sino también desde la literaria (cf. Corcuera 402-05, cf. Bal, ed.)

¹³ No me parece pertinente entrar en el debate que se genera la crítica literaria sobre los fundamentos del movimiento realista y su desarrollo desde el postmodernismo, baste comentar las interesantes opiniones que mantiene Alison Lee en su obra *Realism and Power*.

2.2.1. La disciplina histórica.

La gran disciplina que se ha visto desmitificada y descentralizada es la histórica. Para muchos exponentes de la crítica contemporánea, la Historia ha dejado de existir como una ciencia impersonal y objetiva y se ha convertido en un discurso que dota de significación al pasado, como recoge Linda Hutcheon en su clásico estudio *A Poetics of Postmodernism* (cf. Hutcheon 1996: 88-89). También Hayden White se hace eco de esta idea, afirmando que:

What historical discourse produces are *interpretations* of whatever information about and knowledge of the past the historian commands. These interpretations can take a number of forms, ranging from simple chronicles or lists of facts all the way over to highly abstract “philosophies of history,” but what they all have in common is their treatment of a narrative mode of representation as fundamental to the grasping of their referents as distinctively “historical” phenomena. (Cohen 20).

Del mismo modo, Paul Ricœur acepta, en *Time and Narrative*, las infinitas posibilidades del discurso ya sea en la disciplina histórica o en la ficción:

The interpretation I am proposing here of the “quasi-historical” character of fiction quite clearly overlaps with the interpretation I also proposed of the “quasi-fictive” character of the historical past. If it is true that one of the functions of fiction bound up with history

is to free, retrospectively, certain possibilities that were not actualized in the historical past, it is owing to its quasi-historical character that fiction itself is able, after the fact, to perform its liberating function. The quasi-part of fiction in this way becomes the detector of possibilities buried in the actual past. What “might have been”—the possible in Aristotle’s terms—includes both the potentialities of the “real” past and the “unreal” possibilities of pure fiction. (Ricoeur 191-92)

Por lo tanto, la disciplina histórica también puede tacharse de ficción, y es esta concepción de la Historia como discurso un rasgo que se analiza desde el postmodernismo con su crítica de las metanarrativas. La “condición postmoderna” de Lyotard se basa esencialmente en la revisión de dichos discursos como formulaciones subjetivas. También Patricia Waugh se hace eco de esta afirmación en su estudio *Practising Postmodernism / Reading Modernism* en el que defiende que:

Postmodern theory can be seen and understood as the latest version of a long-standing attempt to address social and political issues through an aestheticised view of the world, though it may be more *thoroughly* aestheticising than any previous body of thought. The aesthetic has now entered the “hard” core of the human sciences: philosophy, political theory, social science. (Waugh 1992: 6)

Y, por lo tanto, Sonia Corcuera de Mancera manifiesta que, en su opinión, los “sistemas de significación” concretan el pasado en “hechos históricos

presentes,” de acuerdo con el postmodernismo que critica tanto la Historia como la Literatura como metanarrativas (Corcuera 392-93). Por ello, continúa, “existe una nueva conciencia cada vez más generalizada de que la historia no puede ser escrita sin incluir un análisis ideológico e institucional, incluso un análisis del acto mismo de escribir” (Corcuera 393). Corcuera, siguiendo de cerca la definición de metaficción historiográfica que propone Hutcheon, concluye exponiendo que desde el postmodernismo la “ficción literaria” y la “realidad histórica” “son formas discursivas, construcciones humanas, sistemas de significación” (Corcuera 395). No obstante, Corcuera pierde la matización que hace Hutcheon al respecto: “in the postmodern writing of history [...] there is a deliberate contamination of the historical with didactic and situational discursive elements, thereby challenging the implied assumptions of historical statements: objectivity, neutrality, impersonality, and transparency of representation” (Hutcheon 1996: 92). Sin embargo, en una obra previa titulada *The Politics of Postmodernism* (1989) Hutcheon asevera que:

The particularizing and contextualizing that characterize the postmodern focus are, of course, direct responses to those strong (and very common) totalizing and universalizing impulses. But the resulting postmodern relativity and provisionality are not causes for despair; they are to be acknowledged as perhaps the very conditions of historical knowledge. Historical meaning may thus be seen today as unstable, contextual, relational, and provisional, but

postmodernism argues that, in fact, it has always been so. And it uses novelistic representations to underline the narrative nature of much of that knowledge. (Hutcheon 1989: 67)

Por lo tanto, desde el postmodernismo la Historia nunca se ha considerado como una disciplina objetiva, si se tiene en cuenta la presentación que hace Hutcheon. La disciplina histórica siempre presenta los hechos desde la perspectiva de la persona que los cuenta, y es en este punto donde el postmodernismo, y con él, el feminismo, plantean sus dudas respecto al esencialismo de la Historia. En este mismo trabajo, Hutcheon construye un puente entre estos dos movimientos que, siendo de naturaleza tan dispar, buscan la destrucción de los discursos hegemónicos: “both feminisms and postmodernism are part of the same general crisis of cultural authority [...] as well as part of a more specific challenge to the notion of representation and its address”; aunque ambos movimientos se diferencian en lo que Hutcheon denomina “[feminism’s] political agendas of resistance” (Hutcheon 1989: 142).¹⁴

Para Del Ivan Janik, al contrario, es el fin de la Historia lo que produce el movimiento postmodernista:

¹⁴ No obstante, Hutcheon ve en ambos movimientos una ayuda recíproca. En su análisis de dos obras contemporáneas que, a su juicio, contienen elementos de ambas disciplinas, Hutcheon manifiesta que los beneficios adquiridos están contenidos por un lado, en la destrucción de la conceptualización humanista y, por otro, en el uso de la parodia postmodernista por parte del feminismo aunque, en un artículo publicado en *Ambiguous Discourse*, Hutcheon manifiesta que “feminisms will continue to resist incorporation into postmodernism, largely because of their revolutionary force as political movements working for real social change” (cf. Hutcheon 1989: 167 y Mezei 266, respectivamente).

[W]e are at or beyond the “end of history”: there stands before or about us only a perpetual present: a world defined only spatially, no longer in terms of development through time. The grand syntheses, the “metanarratives,” the myths that once informed our consciousness of the world, have been discredited and become obsolete. One product of the “end of history” is literary postmodernism [...]. (Janik 160)

También Alison Lee, en un artículo titulado “Bending the Arrow of Time: the Continuing Postmodern Present,” afirma que algunas obras categorizadas como metaficción historiográfica proponen una ruptura temporal y exploran “the notion of a *continuing present* as a way of making time stand still, thereby limiting the uncertainty of the future” (Duperray 221). Por su parte, Janik puntualiza que, pese a la clasificación como metaficción historiográfica de algunas de las obras que analiza en su artículo, el nexo común que éstas tienen no es tanto esta perpetuación del presente, sino que se refiere más a la afirmación de la importancia que tiene la Historia para la comprensión de la existencia contemporánea (Janik 162).

Por lo tanto, la subversión de la Historia y la creación de historias múltiples que aparece en las obras de los autores que estudian Janik (como Swift, Barnes, Ishiguro y Byatt) o Lee (Winterson y Carter, especialmente) en sus artículos, no hacen otra cosa que reconstruir el momento histórico que relata las vivencias de toda una vida individual. Del mismo modo, se podría afirmar que Atkinson utiliza el mismo tipo de herramienta, ya que

tanto Janik como Onega afirman que se puede hablar de la existencia de una generación de autores nacidos durante la posguerra para los cuales la importancia del momento histórico resulta de especial interés (cf. Janik y D’Haen & Bertens 1993). Atkinson utiliza en sus tres novelas la misma herramienta que, por ejemplo, Byatt utiliza en *Possession*, aunando en un mismo argumento momentos históricos diferentes que son de relevancia para los personajes de las novelas; como este crítico admite: “history is a construct, like a theater: a human creation that intensifies (but thereby inevitably falsifies) experience” (Janik 180). También Daniel Aaron manifiesta que “there is no such thing as pure history. It is always clouded, always fragmented”, destronando al historiador tradicional de su papel de observador de la Historia y manifestando la capacidad de la imaginación para su posible reconstrucción (Aaron 67).

Este uso imaginativo de la Historia, es decir, esta reconstrucción de los hechos desde la perspectiva individual de cada una de las obras que han sido definidas como “metaficciones historiográficas” por teóricos de la crítica contemporánea (no sólo Hutcheon, sino también Nünning, Onega, Galván, además de un largo etcétera) y, por lo tanto, de los autores que las escriben, parecen ser recurrentes en lo que Susana Onega define como el “impulso mítico” de la metaficción historiográfica contemporánea. En su análisis de *The Passion* de Winterson y *Hawksmoor* de Ackroyd, Onega mantiene, no solo ateniéndose a estas dos novelas, que “these novelists use parody, pastiche and the metafictional undermining of realism-enhancing

mechanisms to suggest the fragmentation and isolation of the self, while simultaneously attempting to transcend this isolation and fragmentation in mythical and archetypal terms” (Onega 1997: 187).

El recurso mítico se presenta, pues, en la narrativa británica contemporánea como una respuesta a la deconstrucción de la disciplina histórica. Este recurso se refiere a la presentación de la “búsqueda” tradicional del “yo” en la Literatura, dado el creciente desamparo acunado por el postmodernismo donde el “yo” no existe fuera del texto. Sin duda, la “muerte de la Historia”, la del autor y la de la Literatura crean un vacío ontológico que los autores contemporáneos intentan llenar desde la presentación de una especie de “horror vacui” que mezcla todos los elementos que mencionan tanto Onega como Hutcheon—parodia, pastiche, intertextualidad, apropiación histórica, experimentación con las “metanarrativas”, etc.—así como los siguientes:

The levelling of literary and non-literary texts to the status of human construct; the loss of faith in the truth-telling capacity of the master narratives coined by “world” history and the rejection of an kind of criticism that aspires to provide general formulae in favour of the differential analysis of local conflicts and of individual authors and works. (Onega 1995: 13)

Esta descentralización de la disciplina histórica trae consigo la recreación de la misma desde la perspectiva de varias voces narrativas en una misma obra que no siempre recurren a una perspectiva “realista” de los

acontecimientos (como ocurre en *The Passion*). La recreación de estos acontecimientos que dirigen hacia la consecución del “yo”, al arquetipo de la individualidad, no necesita de un modo “real” de presentación. Por lo tanto, la novela marcada por su ficcionalización y apropiación de un momento histórico determinado no sólo reconstruye el discurso histórico, sino que también se apropia del protagonista de ese discurso, es decir, el/la historiador/a.

De este modo, otro de los aspectos que se analizan en la obra de Atkinson es la ficcionalización de la disciplina histórica y, por lo tanto, la aparición de la figura del(la) historiador(a) como voz narrativa tal y como aparece en algunos de los relatos que componen *The History of the World in 10 ½ Chapters* de Julian Barnes o en la novela de Graham Swift, *Waterland*. Desde esta perspectiva el feminismo, con su carácter de apropiación de los discursos hegemónicos se apropia de la voz “impersonal” y “objetiva” de dicho personaje y recuenta los hechos históricos desde su perspectiva marginal, como también asevera Nunning (cf. Nunning 218-19). No obstante, como afirma Judith L. Newton,

The important difference between most “new historicist” and feminist literary/historical work still lies in the degree to which gender relations, gender struggle, women, and women’s activities are seen as being within “history”, are seen as having significant or causative relation to the political and economic realms traditionally associated with men. (Veaser 153)

Por lo tanto, el rol de la historiografía feminista, según mantienen Deborah Siegel y Joan W. Scott, es simplemente cuestionar los términos en los que dicha disciplina aparece no sólo en el feminismo sino también en los debates postmodernistas además de re-escribir la experiencia femenina desde la perspectiva histórica (cf Heywood & Drake 58 y Farmham 37).

Tres estudios fundamentales deben mencionarse a la hora de analizar lo que se viene denominando como “historiografía feminista”—aunque a lo largo de este análisis irán apareciendo otras aportaciones—. En primer lugar, quizás por la relevancia que tuvo en su momento, cabe mencionar el artículo “Women’s Time” de Julia Kristeva en el que esta autora expone tres momentos en la apropiación feminista de la ideología histórica.¹⁵ Estos tres estadios corresponden a los que la crítica literaria feminista ha aceptado de su disciplina: un primer momento en el que las mujeres buscan un lugar apropiado dentro de dicho discurso histórico; otro momento en el que el desarrollo de los acontecimientos llevará a las mujeres a separarse de dicha epistemología para refutar las conceptualizaciones esencialistas que las han colocado al margen; y, por último, un tercer momento en el que conviven los dos anteriores y para el cual “the very dichotomy man/woman as an opposition between two rival entities may be understood as belonging to *metaphysics*” (Belsey & Moore 214). Es este último estadio el que facilita el estudio de las experiencias de aquellos que habitan en los márgenes de la

¹⁵ Esta división tripartita es más que característica de los análisis feministas ya sea de la disciplina histórica o de la literaria tal y como se desprende de la división que propusieron tanto Showalter como Lerner (cf. Armstrong y Lerner).

cultura y la sociedad y cuyas voces han sido silenciadas porque su género, raza o clase social les ha negado el acceso tanto al poder como a la integración en el discurso hegemónico, como bien exponen Robyn Warhol y Diane Herndl en su edición a *Feminisms* (Warhol & Herndl 855).

Tanto Linda Gordon, con su artículo “What’s New in Women’s History” (1988), como Linda Anderson, bajo el título “The Re-Imagining of History in Contemporary Women’s Fiction” (1990), representan las otras dos aportaciones a reseñar. En estos dos artículos las autoras rechazan la idea de la creación de una Historia de las mujeres porque podría mantener a éstas al margen de la ideología histórica y, por lo tanto, seguir excluyéndolas. Por lo tanto, el camino a seguir para la “historiografía feminista” es el de cuestionar la supuesta veracidad de los hechos ilustrados por dicha ideología, de acuerdo con Anderson (130), al mismo tiempo que, siguiendo a Gordon, la dualidad binaria debe redefinirse de manera que incorpore las diferentes experiencias de las mujeres (De Lauretis 25), afirmación que también manifiesta Jane Gallop en su artículo “History is Like Mother” (Veaser 337).¹⁶

¹⁶ También debería mencionarse el artículo escrito por Lyn Pikett titulado “The Century’s Daughters: Recent Women’s Fiction and History” en el que explora la tendencia actual, ejemplificada mediante la obra de autoras como Pat Barker o Zoë Fairbairns, de reclamar un pasado histórico para las mujeres (Pikett 75) y al que también hace referencia Anderson.

2.2.2. La literatura.

Si hay algo que Hutcheon acepta como influencia en el movimiento postmodernista es el papel que el eslogan feminista “lo personal es político” ha tenido en la revisión desde los márgenes, como ya se ha mencionado en la sección precedente. Dicha revisión del canon literario que se realiza tanto desde el feminismo como desde el postmodernismo establece un nexo común en ambas disciplinas y remite a la concepción lyotardiana de las metanarrativas porque se establece el papel totalizador de la Literatura en la creación literaria. Pero no sólo es la politización de lo privado es el factor que desencadena la (de)construcción de la Literatura desde la óptica feminista. Otro de los fenómenos que se plantean dentro de dicha disciplina es la incapacidad de la obra literaria para exponer las verdades universales que se plantean desde la filosofía esencialista, como mantienen teóricos de la talla de Gasiorsek. De este modo, desde la perspectiva crítica feminista tanto las obras contemporáneas como aquellas pertenecientes a la tradición literaria se presentan como un sustrato fértil para la (de)construcción.

Por lo tanto, el feminismo se encuentra en una posición central a la hora de definir la subversión de la Literatura como metanarrativa. Siguiendo a Catherine Burgass:

What characterises contemporary feminism is, appropriately, the fragmentation of the movement where liberal, radical, and postmodernist factions co-exist. While there are obvious losses

arising from this splintering, what it does indicate is that suspicion of the metanarrative, coherent self-present subject, truth, and progress, is less an inevitable condition than a narrative option. It is therefore appropriate to question both the ideology and the precise utility of this narrative for feminist politics. (Dowson & Earnshaw 9)

Este cuestionamiento que se establece desde la disciplina feminista, ofrece la revisión y, por ende, la (de)construcción de la Literatura desde dos perspectivas principalmente. Por un lado estaría la postura del feminismo desde los márgenes de la tradición literaria, un rasgo que tanto el feminismo como el postmodernismo comparten—y que será recordado a lo largo de este análisis—; por otro lado, el feminismo replantea los mitos culturales establecidos desde dicha tradición desde la revisión y la re-escritura. Estos dos factores ligados al uso de la intertextualidad y no sólo como simple influencia literarias sino también en los términos en los que la definió Kristeva—que se explicitarán en la siguiente sección—, así como la hibridación genérica tan característica a la literatura actual como estipula Ralph Cohen, constituyen la práctica feminista por definición en una continua revisión de la disciplina literaria.

De acuerdo con Gasiorrek, el feminismo se asienta en el concepto foucaltiano de “genealogía” para sentar los parámetros mediante los que se relaciona con la novela realista (123). Sin embargo y pese a que dicho vocablo es de gran utilidad para establecer las directrices culturales que pueblan los conceptos de género, sexualidad, etc., el feminismo

contemporáneo rehúsa aceptar la concepción binarista que dicho concepto establece y prefiere dotar a su obra de una pluralidad mucho más acorde con la realidad social. De hecho, Gasiorek acepta la multiplicidad de acercamientos que la epistemología feminista contiene, como manifiesta repetidas veces en su estudio crítico sobre la ficción británica desde la postguerra aunque se refugie en el concepto de *écriture féminine* para su propósito. Y es que hay que tener en cuenta que la producción literaria femenina desde la posguerra se ha encaminado no sólo a establecer un tipo de lenguaje literario propio sino también a un análisis exhaustivo de la tradición literaria y la categorización genérica tal y como las reconocidas teóricas Felski, Cranny-Francis, o Lanser han puntualizado en sus ensayos críticos. Sin embargo, la posición “marginal” que se considera como elemento fundamental en la literatura contemporánea (cf. Hutcheon y Galván) quizás desestima los logros que dicha ficción puede contar, entre los que cabe destacar la necesaria reestructuración de las políticas sexuales y sociales en las novelas actuales.

En uno de los fragmentos más utilizados por la crítica literaria feminista, Patricia Waugh expresa:

At the moment when postmodernism is forging its identity through articulating the exhaustion of the existential belief in self-presence and self-fulfilment and through the dispersal of the universal subject of liberalism, *feminism* (ostensibly, at any rate) is assembling *its* cultural identity in what appears to be the opposite direction.

[W]omen writers are beginning, *for the first time in history*, to construct an identity out of the recognition that women need to discover, and must fight for, a sense of unified selfhood, a rational, coherent, effective identity. As male writers lament its demise, women writers have not yet experienced that subjectivity which will give them a sense of personal autonomy, continuous identity, a history and agency in the world. (Waugh 1989: 6)

Este factor central a los estudios feministas se retrata en las novelas de manera superlativa. La adquisición no sólo de una identidad cultural sino también de una identidad propia es un elemento central en la mayoría de las novelas escritas por mujeres en las últimas décadas. Obras como *Oranges Are Not the Only Fruit* de Winterson o *Three Times Table* de Maitland constatan la necesidad de adquirir una identidad femenina diferente a las que se retrataban en las obras de Austen o de las hermanas Brontë. Esta adquisición o, mejor, construcción, de una identidad propia choca con las fórmulas escogidas por la mayoría de las autoras contemporáneas, que rechazan los modelos establecidos desde la tradición literaria como una fórmula de revisión de los sustratos bien patriarcales bien binaristas que contienen. Sin embargo, la construcción de una identidad femenina parece chocar con los postulados postmodernistas que refutan esta posibilidad, como bien demuestran las diferentes concepciones que hablan de la “muerte del autor” o de la desaparición un concepto hegemónico de identidad. Para Lidia Curti, Linda Alcoff y, en general, la escuela feminista, la politización

de la posición marginal del individuo—mujer—y las nuevas teorías sobre la experimentación en la novela realista junto con los nuevos retratos de la domesticidad y el rol social de la mujer que pueblan las novelas escritas por mujeres, resultan de la especial ambivalencia que éstas establecen con la Literatura como metanarrativa.

Consecuentemente, la metaficción aparece como modelo de subversión de las metanarrativas en la obra de ficción, como manifiesta Scholes (Currie 29). Se presenta así una narrativa consciente de ser discurso y de estar posicionada dentro de unos límites que establece el texto desde una visión bajtiniana de la misma. Tal y como manifiesta Patricia Waugh en su ya clásico estudio *Metafiction*:

The materialist, positivist, and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists. It is hardly surprising, therefore, that more and more novelists have come to question and reject the forms that correspond to this ordered reality (the well-made plot, chronological sequence, the authoritative omniscient author, the rational connection between what characters 'do' and what they 'are', 'scientific laws' of existence). (Waugh 1993: 7).

De este modo, Waugh puntualiza la unión existente entre la práctica metafictiva y la novela realista y, al mismo tiempo, analiza desde esta perspectiva la necesidad de dicho tipo de novela de deconstruir y deconstruirse, de explicitar la ficcionalización de la que son partícipes desde

una perspectiva paródica y completamente consciente, según define Margaret Rose (91).

Sin embargo, no se puede entender el valor de la metaficción como crítica de las metanarrativas sin mencionar con ella, el uso revolucionario de las voces narrativas que se realiza desde ésta. Si Waugh menciona la pérdida de autoridad de las voces narrativas en la literatura contemporánea, desde el feminismo la autoridad narrativa se establece desde la narración en primera persona, sin que se cuestione en ningún momento la parcialidad que dicho tipo de voz narrativa posee. Por lo tanto, en las tres novelas a estudio en este trabajo aparece una relación los diferentes tipos de “yos” narrativos que ejemplifican, por poner un ejemplo: Mieke Bal o Dorrit Cohn en sus ensayos sobre narratología (Bal 1995: 125-27; Cohn 1999: 18-21). Teóricas como Susan Lanser o Monika Fludernik han realizado críticas feministas de la narratología y han aplicado sus presupuestos a la práctica literaria. A este respecto Kathy Mezei, en su introducción a *Ambiguous Discourse*, manifiesta: “the term ‘feminist narratology’ begs the question of whether the modifier ‘feminist’ refers to feminist literary theory [...] or to feminism(s)” (Mezei 6). Fludernik denuncia la carencia de estudios pormenorizados en los que las voces narrativas autodieéticas y homodieéticas no llevan explícitamente marca de género, mientras que para Lanser la distinción binaria que Genette propone en su obra *Narrative Discourse*—es decir, narradores que pueden ser heterodieéticos y homodieéticos y, dependiendo del grado de implicación “homodieética”,

autodieéticos (Genette 1980: 243-ss)— resulta incompleta para representar las pequeñas divergencias dentro de los ejemplos que ésta analiza en *The Narrative Act*.¹⁷

No obstante, será su artículo titulado “Toward a Feminist Narratology” el que realmente examinará el rol del género en la construcción de la teoría de la narrativa, hecho que ya apunta Mezei (8).¹⁸ En este artículo, Lanser propone un acercamiento de ambas disciplinas, el feminismo y la narratología, que pueda conllevar beneficios mutuos ya que, a su entender, ningún trabajo dentro de la narratología considera la cuestión de género a la hora de acotar la disciplina—que será lo que Diengott exponga después—.

Volviendo a la cuestión sobre la voz narrativa, para Lanser hay diferentes gradaciones que van desde la voz narrativa homodieética “pura”—que no se implica en la acción—hasta lo que Genette denominó como narrador autodieético en el que el grado de implicación en la narrativa es “absoluto”; y, en medio, una sucesión de figuras narrativas gradadas por su implicación en el relato y entre las que la voz homodieética es sólo un primer tipo de entre las posibles “limitaciones humanas” hasta la “omnisciencia” (Lanser 1981: 159-61).¹⁹ Estas dos divergencias, es decir, la

¹⁷ Es interesante puntualizar que Genette se siente en la necesidad de especificar la vaguedad que suscitan dichos términos en la posteriormente publicada *Nuevo discurso del Relato* (Genette 1998: 57)

¹⁸ Para un panorama sobre la narratología desde el feminismo veáse tanto la introducción a *Ambiguous Discourse* que Kathy Mezei realiza como el debate que se genera en torno al artículo de Lanser que fue criticado por Nilli Diengott y refutado de nuevo por Lanser (cf. Lanser y Diengott).

¹⁹ Cf. sección 3.1.1.1 de este mismo trabajo.

adquisición de género de la voz narrativa para Fludernik y los distintos tipos de voces que crea Lanser son de vital importancia para este trabajo, ya que el uso de las voces narrativas en primera persona marcadamente femeninas, ya sean homodieéticas, autodieéticas o contengan ejemplos de naturaleza heterodieética, establece una nueva visión de la voz narrativa desde la perspectiva feminista. A este respecto, cabe destacar, por ejemplo, la ambigüedad que crea Winterson en su novela *Written on the Body* al ocultar la naturaleza femenina de la voz narrativa. Ejemplos como este prueban de modo concluyente la necesidad de establecer una tipología en las voces narrativas en primera persona dependiendo del sexo como bien asevera Fludernik.²⁰

El análisis de la voz narrativa conduce, inevitablemente, a la necesaria re-estructuración de los géneros literarios. Más aún, cuando las tres novelas que se analizan en este estudio contienen elementos de lo que Cohn denomina “ficción autobiográfica” (Cohn 1999: 32) y, por lo tanto, establecen una ruptura genérica con la autobiografía como “memorias”. Este continuo jugar con los límites genéricos es, de acuerdo con Cranny-Francis una cualidad inherente a la novela ya que,

[W]hat we call the ‘novel’ is not a coherent, organic whole, but a symbolic process or act harmonizing heterogeneous generic

²⁰ Véase la contribución de Villegas López, “La deconstrucción del discurso amoroso en la narrativa de Jeanette Winterson,” para un detallado análisis de esta novela de Winterson.

conventions, including narratives, each with their own ideological significance. (Cranny-Francis 20)

Sobre el desprecio que siente el postmodernismo hacia la teoría de los géneros literarios Marjorie Perloff expone en su introducción a *Postmodern Genres*: “it is the paradox of postmodern genre that the more radical the dissolution of traditional generic boundaries, the more important that concept of genericity becomes” (Perloff 4). Sin embargo, Lidia Curti manifiesta que “the definition of genre refers to the common features of a whole, but the whole is also defined in relation to other genres, to difference” (Curti 31). Y Ralph Cohen, en un artículo titulado “Do Postmodern Genres exist?,” mantiene que el anteriormente mencionado “desprecio hacia los géneros literarios” no es sino un rasgo común a la literatura desde Homero, es decir, a la capacidad de la obra literaria para contener muchos de los tipificados “géneros literarios” (Perloff 18).

Aún así, la hibridación genérica, tan característica en la literatura postmodernista, se entiende de forma diferente en la literatura feminista. Para esta práctica creativa, dicha hibridación no se entiende simplemente como una forma de revisión sino también como una herramienta para la subversión del encosertamiento de dicha tradición literaria. Atkinson, al subvertir el romance en sus tres primeras novelas, se acerca sobremanera a la novela de Weldon *The Life and Loves of a She-Devil* e, incluso, a *The Magic Toyshop* de Angela Carter, en tanto en cuanto estas obras desarrollan una ambivalencia hacia los prototipos románticos que pueblan la literatura

contemporánea y desarrollan un marcado desprecio hacia los roles tradicionales de la mujer en las últimas instancias de sus respectivos *Bildungsromane*.

Por lo tanto, lo que interesa en este estudio no es la dificultad para definir si realmente existen los géneros literarios, como manifestaba Derrida en “The Law of Genre” (Derrida 1980: 81), sino, más bien, enfatizar que uno de los rasgos de la deconstrucción de las metanarrativas en la literatura contemporánea consiste en tratar de romper con los estereotipos genéricos y manifestar así, la imposibilidad de la disciplina literaria para homogeneizar los rasgos culturales de las literaturas contemporáneas. Este factor, clave para la disciplina feminista, es lo que lleva a considerar la narrativa escrita por mujeres como un tipo de hibridación genérica que intenta destruir las implicaciones teóricas que el uso de tal o cual tipo de “género literario” favorece. Por poner un ejemplo, el romance, género generalmente asociado a la escritura de mujeres, con su argumento lineal y sus personajes estereotipados es uno de los tipos que más se subvierten en la actualidad.

Los rasgos intertextuales de la literatura contemporánea tal y como fueron definidos por Julia Kristeva conducen a la deconstrucción de la tradición literaria mediante la revisión. Dicha revisión se establece como marco intertextual desde la disciplina feminista, como mantiene Diane Wallace en su artículo sobre la producción de autoras contemporáneas, “‘Writing as Re-Vision’: Women’s Writing in Britain, 1945 to the Present Day,” tomando como préstamo el título del ensayo que Adrienne Rich hizo

famoso en 1971: “this awakening of the dead or sleeping consciousness has already affected the lives of millions of women, even those who don’t know it yet” (Rich 34-35).

También para Roland Barthes la intertextualidad es un rasgo característico del texto y que facilita “la muerte del autor”. Sin embargo, el concepto de intertextualidad según lo definió Barthes ha servido a críticos como Plett y Martínez Fernández para aseverar que el concepto barthesiano no es todo lo exacto que cabría esperar (Plett 6; Martínez Fernández 58) por lo inusitado que resulta, a mi entender, comprender la relación entre autor / yo, lector / otro, como manifiesta Onega, “reducido aquel a una entidad relativa y fragmentada, definible sólo provisionalmente a través del juego intertextual con el lector” (Bengoechea & Solá 20). Este juego intertextual recuerda al concepto de dialogismo de Bakhtin, aunado así bajo el concepto de intertextualidad, de la capacidad de los textos para referirse a otros textos de acuerdo con Kristeva, un mosaico de intencionalidades que van desde la simple influencia literaria a la capacidad del texto para establecer un diálogo con la sociedad, el individuo y otros textos. Por lo tanto, la intertextualidad entendida en su concepto más amplio o, como mantiene Galván, “polisémico y ambiguo” (Bengoechea & Solá 41) corrobora la idea de la (de)construcción de la Literatura al presentar las obras como un todo encadenado (que recuerda a la biblioteca de Babel de Borges), en los que el autor deja de existir *fuera* del texto, al igual que el lector (lo que anticipaba Barthes al expresar “la muerte del autor” en el artículo homónimo). Sin

embargo, el factor que queda sin resolver en los diálogos que se establecen entre los teóricos arriba mencionados es el uso de la intertextualidad en la literatura escrita por mujeres.

No es que el feminismo no recurra a la intertextualidad para facilitar la revisión y la (de)construcción tanto de la Literatura como de la tradición literaria, como se analizará a partir de las tres novelas a estudio en este trabajo; lo que realmente aleja a esta disciplina de los debates teóricos sobre intertextualidad tiene como trasfondo más a la teoría de la recepción ejemplificada por Barthes en su artículo "The Death of the Autor". Si bien es cierto que para entender la revisión que se realiza desde el feminismo hay que tener en cuenta, como ya manifestara Barthes, que todos los textos conforman un intertexto, en el momento que la focalización se pasa de las figuras narrativas al discurso y que el autor(a?) da paso al lector(a?) (Barthes 1977: 148), el feminismo pierde su función como crítica de las metanarrativas a favor de la función como disciplina crítica de la cultura:

[A] text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply

that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted. (Barthes 1977: 148)

Hasta hace bien poco la respuesta del feminismo a este cambio de perspectiva abocado por Barthes, al menos de las teóricas centradas en los textos escritos por hombres, ha sido lo que generalmente se viene definiendo, de acuerdo con Judith Fetterley en su afamado ensayo *The Resisting Reader*, como “lectura renuente” o “contra-lectora” y cuyo objetivo principal, según expresa Patrocinio Schweickart, consiste en “to disrupt the process of immasculatation by exposing it to consciousness, by disclosing the androcentricity of what has customarily passed for the universal” (Warhol & Herndl 618).²¹ Una vez que la crítica feminista gira su atención hacia otros textos escritos por mujeres se establece el cambio de perspectiva, la respuesta a la “lectura de resistencia” es buscar los sustratos “androcéntricos” y falsamente “universales” que menciona Schweickart y que colocan a la obra escrita por mujeres en los márgenes del canon literario (Warhol & Herndl 619-20); además de analizar lo que Mary Jacobus definió como “woman as the producer of her own system of meanings; meanings that may challenge or subvert patriarchal readings and undo the traditional hierarchy of gender” (5). Si Culler se preguntaba en *On Deconstruction* (Culler ##) si una mujer puede leer como un hombre, Jacobus, basándose en

²¹ Prefiero utilizar el término “lectora renuente,” acuñado por Cuder Domínguez en su artículo “Crítica literaria y políticas de género” y que se refiere al sujeto lector, por el de “lectura de resistencia,” que fue traducido por Gómez Reus, ya que éste último establece una cualidad de la lectura feminista mientras que el que propone Cuder Domínguez sugiere más bien una actitud hacia el acto de leer (cf. Cuder Domínguez).

los escritos de Gilbert, Showarter y Felman, concluye que la cuestión principal reside en “dislocarse”, convirtiéndose la mujer de objeto textual a sujeto “de sí misma” (Jacobus 1986: 109); o, en palabras de Elaine Orr, en la negociación como “agentes de resistencia y agentes de coalición” que las lecturas contemporáneas promueven (Orr 1997: 23) mientras que Carol Singley busca una salida a la ambivalencia hacia la lectura que resulta tanto de los roles culturales como de la lectura del cuerpo y especifica: “the history of female reading and writing is a continuous effort to overcome the anxiety attendant upon the limitations of gender roles and narrative forms” (Singley & Sweeney 6).²²

Es en este preciso momento en el que tanto la crítica como la producción feminista establece el diálogo intertextual del que habla Kristeva. La apropiación de los textos desde la perspectiva feminista ejemplifica no sólo los constructos socio-económicos que perviven en el canon sino que también revisa y re-escribe dicho canon. Este tipo de lectura, que se conoce como re-escritura, es el factor desencadenante de lo que Walker denomina “disobedient writer”, es decir, la escritora que se resiste a la lectura tradicional del texto y lo amolda a sus preferencias particulares creando así un intertexto y un diálogo narrativo entre ambos, acorde con los postulados por Bakhtin, que, además, requiere de un(a)

²² No obstante, hay que puntualizar que para Carla Kaplan son preferibles las estrategias de recuperación ya que éstas ofrecen lecturas mejores y más interesantes (cf. Hedges & Fishkin 187-88).

lector(a) “aristocrático/a” que reciba esta información, similar al deseado por Barthes en *El placer del texto*.²³

La crítica de las metanarrativas desde la perspectiva feminista es arriesgada, ya que, como mantiene Pam Lieske,

[W]hile metanarratives are suspect and exclusionary, they are safe: one narrative is made superlative. When the complexity and multiplicity of alternative narratives or discourses are studied, however, academics face certain risks: because the intellectual territory is largely uncharted, they can become, like spiders in a web, entangled in the multiple discourses and questions of power and knowledge they hope to elucidate. At the other extreme scholars may not be discursive enough. Though they say they will dismantle and open up one or more metanarratives, they are unable to specify the non-hegemonic discourses they have located, the relationship between these discourses and their strategies of interrogation. (Lieske 169)

²³ Este tipo de obras revisa los aspectos fundamentales del canon literario desde una perspectiva marginal que, sin embargo, no está alejada de la que postula el postmodernismo. No obstante, la re-escritura del canon es mucho más popular en el feminismo por la especial naturaleza de dicha revisión.

2.3.El Bildungsroman femenino.

De acuerdo con Biruté Cipliauskaitė, la definición de ese tipo de novela tan cercana a la escritora contemporánea en la que se observa un progresivo desarrollo psicológico de la protagonista principal no puede etiquetarse como novela de construcción sino como novela de concienciación—lo que otras teóricas han definido como *Bildungsroman* femenino—. ²⁴ La definición expuesta por Cipliauskaitė contiene no sólo este tipo de novelas sino que intenta abarca también las novelas en la que la concienciación se adquiere también mediante el uso de la naturaleza creativa de las protagonistas de dichas novelas, sea la literatura o cualquiera de las otras artes. Por lo tanto, esta definición cubre también aquellas obras en las que la consecución de una identidad se adquiere mediante la creación de la obra de arte—lo que tradicionalmente se define como *Künstlerroman*--

Al restringir el campo de estudio a la literatura escrita por mujeres descubrimos que, en los últimos años la ficción genérica recobra un ímpetu olvidado hace tiempo. Siguiendo a Cranny-Francis,

Generic fiction, characterized as feminine by a masculinist (political, psychological, artistic) establishment, is now being transformed by

²⁴ La definición exacta de la “novela de concienciación” de acuerdo con Cipliauskaitė se tratará pormenorizadamente más adelante.

feminist ideology. Rather than rejecting the mass culture to which they were relegated (and which, as female, was relegated to them), feminist writers have embraced it, seeing its characteristic popularity as a powerful tool for their own propagandistic purposes. They also consolidate the traditional association of women, the feminine, with a major area of cultural production. And it is certainly true that women have published extensively in generic forms. (Cranny-Francis 5)

Como se ha ejemplificado más arriba, la novela realista de finales del siglo XX se caracteriza, esencialmente, por introducir elementos disruptores de la cadena temporal o espacial. Esta característica es mucho más visible en la literatura escrita por mujeres, ya que al subvertir los principios fundamentales del género realista, las autoras presentan la realidad social de la mujer como un construto irreal.

2.3.1. El Bildungsroman.

Dentro de las fórmulas literarias que favorecen la construcción de la identidad, me interesan para el análisis de las tres novelas de Atkinson tres herramientas que considero de vital importancia para dicha construcción: la escritura autobiográfica como fórmula de afirmar la existencia de un “yo”, la “novela de concienciación”—híbrido entre *Bildungsroman* y

Künstlerroman—que ilustra la progresiva adquisición de ese “yo”; y, finalmente, la representación de lo materno que representa la difícil construcción de una identidad propia desde la “matrofobia”.

Por ello, la novela de desarrollo y la novela de creación, que de acuerdo con DuPlessis están relacionadas con la relación madre-hija (DuPlessis 93-96), se apoya en la ficción autobiográfica para construir la identidad sino genérica y de grupo, al menos individual, y así lo ejemplifica Dana Heller al comienzo de su estudio *The Feminization of the Quest-Romance*: “questing, a woman dares to reinvent herself”. Siguiendo su razonamiento, este tipo de ficción además sostiene un cambio en el rol asignado a la mujer en la literatura tradicional, de “heroína” a “héroe”, “for her own identity appropriates power from the masculine sphere and accepts the active disobedience of patriarchal law and language” desoyendo así la construcción arquetípica que propusieron Jung y Campbell de la imagen femenina (1-2)

En su revelador ensayo *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (1982), Annis Pratt asocia gran parte de la producción literaria femenina con el género generalmente denominado como *bildungsroman*, aunque haga una distinción entre *bildungsroman*, generalmente de corte conservador, y novela de desarrollo, diferenciada del anterior por su carácter transgresor (15). Lo que su estudio sigue teniendo de novedoso en la actualidad es la distinción de varios subtipos de novelas de desarrollo, dependiendo de ciertos factores, como la sexualidad, el matrimonio o las relaciones

interpersonales, que dichas novelas pongan de relieve. Pratt también asocia la escritura femenina con ciertos tipos de experimentación en la forma, especialmente en lo que se refiere a conceptos como el tiempo y el espacio aceptando así la teoría de la forma cíclica en la novela escrita por mujeres y que justifica mediante la alineación que éstas autoras sienten a causa de su marginalidad. (Pratt 11)

Como ya se ha mencionado con anterioridad, los conceptos de novela de concienciación y de creación (*bildungsroman* y *künstlerroman*, respectivamente) conllevan una búsqueda de la identidad femenina en tanto en cuanto son novelas en las que el desarrollo psicológico de la protagonista es esencial para el desarrollo del argumento. En las tres novelas que se analizan en este estudio, la búsqueda de la identidad de las protagonistas se ve reforzada por el uso tanto de la metaficción historiográfica como por el propio desarrollo psicológico de las mismas. Además de estos dos parámetros, otro de los rasgos distintivos de estas tres novelas es la yuxtaposición del concepto de identidad femenina con el concepto de maternidad, por un lado, y, por otro, la revisión de las fórmulas literarias para la construcción de dicha identidad.

El objetivo propuesto para esta sección es analizar las diferentes vías mediante las cuales las protagonistas buscan modelos de identidad femenina que, en última instancia, las separan de sus propias madres, definidas como modelos inadecuados, reflejando lo que Adrienne Rich denominaba

“matrofobia”, es decir, el miedo a parecerse a la propia madre.²⁵ Aun cuando la matrofobia es un concepto que se asocia generalmente con la obra feminista de los setenta, la realidad de las novelas a estudio en este trabajo hace necesaria la consideración de dicho concepto como un primer momento en la búsqueda de la identidad femenina mientras que la propia evolución psíquica de las protagonistas de las novelas las dotará de un cierto grado de compasión y objetividad hacia la figura materna denotando la evolución psicológica en lo que se refiere a las relaciones madre-hija, también desde la perspectiva de la crítica, ya que, en última instancia, las tres protagonistas de las novelas armonizan la realidad de sus madres a su ideal propio y desvinculan la identidad femenina de un modelo de maternidad.

En su contribución a *The Voyage In*, Susan Rosowski manifiesta que el *Bildungsroman* no interesa para definir ese tipo de novelas escritas por mujeres que contienen ejemplos de la construcción de una identidad. Esta teórica prefiere en cambio el término “novela de despertar”—“novel of awakening”—ya que: “it also recounts the attempts of a sensitive protagonist to learn the nature of the world, discover its meaning and pattern, and acquire a philosophy of life, but she must learn these lessons as a woman” (Abel *et al.* 49). El debate en torno al término más exacto para definir este tipo de novelas ya se ha mencionado en este trabajo. Sin

²⁵ También Paulina Palmer, Pilar Hidalgo y Ángeles de la Concha utilizan este término en su análisis de la literatura escrita por mujeres, especialmente en la novela de concienciación femenina.

embargo, es interesante mencionar el gran número de vocablo que, desde la perspectiva crítica feminista, se utilizan (*Bildungsroman* femenino, novela de despertar, novela de concienciación, novela de descubrimiento del yo, novela femenina de desarrollo etc.²⁶) porque connota la inexactitud semántica observada por las diferentes teóricas feministas que analizan este tipo de novelas.

Siguiendo a Rita Felski,

[T]he Bildungsroman can be constructed as biographical, assuming the existence of a coherent individual identity which constitutes the focal point of the narrative; dialectical, defining identity as the result of a complex interplay between psychological and social forces; historical, depicting identity formation as a temporal process which is represented by means of a linear and chronological narrative; and teleological, organizing textual signification in relation to the projected goal of the protagonist's access to self-knowledge, which will in practice be realized to a greater or lesser degree. (Felski 135)

También Aránzazu Usandizaga se manifiesta a favor de la existencia de un “*bildungsroman* femenino” que aparece con fuerza en la literatura escrita por mujeres en la década de los ochenta. A su entender, la razón de este reapropiación del *Bildungsroman*, se debe en gran parte al rechazo de las

²⁶ Muchos de estos términos aparecen en la obra de Abel *et al.*, aunque también Annis Pratt, Rachel B. DuPlessis, Dana Heller, y Susan Fraiman—entre otras—dedican una sección en sus ensayos a acotar o ampliar la semántica de éste.

formas tradicionales del romance—“love plot”—a favor de la “exploración y celebración de los logros literarios de mujeres escritoras y su propia auto-expresión”—“self-expression”—no sólo en la literatura británica, sino a nivel internacional (Usandizaga 327).

2.3.2. El *Künstlerroman*.

La transformación: del *Bildungsroman* al *Künstlerroman* en términos feministas es lo que en este trabajo se admite como “novela de concienciación” ya que las tres novelas a estudio construyen un puente entre la adquisición de una voz propia y el uso de esa voz para fines creativos.

Marianne Hirsch, en su artículo “*Spiritual Bildung*”, define el *Künstlerroman* masculino como un modelo de desarrollo “espiritual” que no tiene contrapartida en el modelo femenino del siglo XIX, porque éste está definido como el relato de la artista en potencia que no logra cumplir con su búsqueda de la naturaleza espiritual (Abel *et al.*, 28). Por otro lado, en su ya clásico ensayo *Writing Beyond the Ending*, Rachel B. DuPlessis comenta sobre el *Künstlerromane* escrito por mujeres en los siguientes términos:

Judging from the evidence [...], there seems to be a specific biographical drama that has entered and shaped *Künstlerromane* by women. Such a narrative is engaged with a maternal figure and, on a

biographical level, is often compensatory for her losses (which may themselves be imaginatively heightened by being remembered by her child). The daughter becomes an artist to extend, reveal, and elaborate her mother's often thwarted talents. (DuPlessis 93)

Por lo tanto y a la luz de lo expuesto anteriormente, la ficción de Atkinson—hasta el momento—se caracteriza por construir un modelo de hibridación genérica no solamente en lo que se refiere a la multiplicidad de géneros literarios utilizados, sino también al uso de la “novela de concienciación” que, tal y como ya se ha explicado, contiene trazos de *Bildungsroman* femenino y de *Künstlerroman* “femenino”. Ahora bien, estos dos usos se ven profundamente complementados con la representación de lo materno que enfatiza la necesidad de localizar una voz propia dentro del discurso artístico.

Si tenemos en cuenta, siguiendo el análisis propuesto por DuPlessis, que las nuevas “quest plots” responden críticamente a los dos finales establecidos desde la convención literaria—muerte o matrimonio—(142), Atkinson propone una reformulación de ambos elementos, reforzando la construcción de una identidad literaria que construye el desarrollo personal y matizando lo que Pratt definía como “novelas de soledad”. Las tres protagonistas de estas novelas concluyen sus búsquedas aceptando su naturaleza artística y la posibilidad, con ella, de redimir a sus antepasadas al mismo tiempo que las concluye sus respectivos *Bildungsromane*.

2.4. La obra de Kate Atkinson.

Kate Atkinson, autora británica nacida en York, comienza a publicar alrededor de 1988, cuando gana el *Woman's Own Short Story Competition* aunque, de acuerdo con Emma Parker, comienza a escribir mucho antes (Parker 12).²⁷ Hasta el momento ha publicado tres novelas y una obra de teatro que fue puesta en escena en el Traverse Theatre, así como algunos relatos en publicaciones periódicas y una colección de relatos titulada *Not the End of the World* (2002). En la actualidad prepara su cuarta novela, titulada *Dogs in Jeopardy* que saldrá al mercado en los próximos meses y que intenta separarse de lo que Emma Parker denomina la “trilogía” de las tres primeras novelas (Parker 17). Su trayectoria literaria hasta el momento recoge una honda preocupación por el lugar de la mujer en la sociedad contemporánea, así como su particular visión de la historia del siglo XX, aunque su última novela también experimenta con el concepto de literatura como metanarrativa. En sus obras se observan rasgos que la acercan al postmodernismo literario (experimentación en la forma, problemática del individuo y su entorno) y al feminismo (papel de la mujer en la familia y la sociedad, papel en la historia reciente) y un interés geográfico por la región

²⁷ Para más información sobre la trayectoria biografía de Atkinson recomiendo la lectura de la sección primera de la obra de Parker, *Kate Atkinson's Behind the Scenes at the Museum*.

del norte del Reino Unido que podría llevarla a ser considerada como autora regionalista de gran difusión.

Las tres novelas a estudio en este trabajo, tienen rasgos en común; en primer lugar, cada una de ellas exhibe el discurso en primera persona de una joven desde la infancia hasta la madurez; en segundo, las tres novelas contienen la descripción de una genealogía familiar; y, en tercero, las tres novelas contienen dos partes en las cuales se presenta, por un lado, la biografía de la protagonista y, por otro, las vidas de las mujeres de la familia. Aunque las tres novelas son ampliamente conocidas, se va a detallar un sumario de sus argumentos.

Behind the Scenes at the Museum se divide en dos partes, una, la que pertenece a Ruby y a su vida y otra en la que se detallan las de sus antepasadas. A lo largo de las secciones tituladas “Footnotes,” Ruby va contando las vidas de sus antepasadas desde su bisabuela Alice, hasta su propia madre, Bunty—para Emma Parker, esta genealogía, sin embargo, empieza una generación antes, con la madre de Alice, Sophia, aunque, en mi opinión, Sophia no es propiamente parte del relato, porque su vida sólo se apunta a través del de Alice (Parker 13)—. En su sección propia, Ruby va relatando su vida desde su concepción en 1951, su problemática relación con su madre y hermanas y el trauma que supone para ella la muerte de su hermana gemela. A través de su estilo desenfadado, la protagonista, por tanto, realiza un repaso al pasado, presente y futuro insertando retazos sobre la vida de sus antepasadas. Así a lo largo de la novela, la lectora acompaña

a Ruby hacia su madurez como mujer y madre en una incesante búsqueda de su identidad.

Human Croquet también se construye a través de estos dos subargumentos. La novela está dividida en secciones tituladas “Past” y “Present” en las que se va detallando la historia de la familia Fairfax—apuntada desde la época renacentista—y la de la protagonista, Isobel. Aunque el estilo autobiográfico es similar al de la primera novela, el eje central del argumento en ésta es la búsqueda de la madre de la protagonista, desaparecida durante la infancia de Isobel. A través de la alternancia de las secciones sobre el pasado, Isobel va construyendo la vida de su madre y, mediante ésta, la suya propia. Su especial relación con su hermano Charles, su vida con su padre y la mujer de éste, así como su adolescencia en Arden son los temas centrales mediante los cuáles se construye la búsqueda de Isobel.

Por último, *Emotionally Weird* a su vez, elabora tres subargumentos, el relato de Effie, el de Nora y los momentos que éstas pasan juntas en una isla al norte de Escocia—que representa el subargumento principal de la novela—. También Atkinson recurre a las relaciones madre-hija en ésta. Desde la sorprendente revelación inicial de que Nora no es realmente la madre de Effie, ésta última va intercambiando sus últimos días en Dundee por conocer la identidad de sus padres. Su papel como estudiante de la universidad en Dundee, donde Effie comparte piso con su pareja, Bob, y un cierto número de compañeros itinerantes de ambos, tiene también su

relevancia en el transcurso de la obra, ya que, a través de este relato se presentan las prácticas tanto creativas como teóricas que Effie necesita para graduarse. Nora, como narradora renuente que es va posponiendo su propio relato hasta el final, en una sección en la que se tambalean los postulados tradicionales sobre la familia. Y, al igual que en las otras dos, el discurso de Effie va construyendo progresivamente su búsqueda no sólo de sus orígenes sino también de su identidad.

Aún así, Kate Atkinson es una autora poco conocida por la crítica actual, aun cuando sus tres novelas han recibido gran atención por parte del público. Pequeñas reseñas sobre su obra han aparecido en diversos medios como *Library Journal*, *New Statesman* o *The Women's Review of Books*, por mencionar algunos, en los que se hace referencia a la publicación de alguna de sus novelas ("Impurely Academic" de Helen Benedict, por ejemplo, que reseña *Emotionally Weird* o "Family Troubles" de Valerie Sayers sobre su segunda novela, *Human Croquet*) y a su más reciente colección de relatos cortos *Not the End of the World*. En el ámbito académico, dos teóricas han comentado su primera novela, *Behind the Scenes at the Museum*, Emma Parker y Aida Díaz Bild.

La obra de Parker, publicada dentro de la colección *Continuum Contemporaries*, se substitula como *A Reader's Guide* y, aunque realiza un recorrido por la obra de Atkinson hasta el momento de su publicación en 2002 (cf. Parker 11-29), pretende principalmente ofrecer alternativas a la lectura de *Behind the Scenes at the Museum*. Lo que resulta atrayente de la

lectura de Parker es sus continuas referencias a “la trilogía de Atkinson”, es decir, sus tres primeras novelas, pues pese a no ser una continuación contienen un cierto número de rasgos comunes que hacen que Parker se decante por esta definición:

Behind the Scenes at the Museum, Human Croquet, and Emotionally Weird constitute a trilogy in the sense that they all focus on young female protagonists engaged in a quest for identity. To know herself, the heroine must know her past, which makes origins and ancestry crucial to her development. History and memory are key concepts. [...]. Mother-daughter relations are a major theme throughout the trilogy. Atkinson persistently depicts the pain of feeling unmothered or inadequately mothered, as well as the enduring power of the mother-daughter bond. She also dymythifies motherhood by exposing it as a social construct rather than a biological instinct. The family is another focus in her work. [...]. In Atkinson’s fictional world, the traditional family unit is unhealthy or abusive, and this prompts the heroines’ search for home. [...] Scotland is significant throughout Atkinson’s oeuvre either in terms of setting or ancestry. [...]. This sense of dissatisfaction with Englishness finds expression in her fiction through the deconstruction of dominant myths and images of England and English national identity. (Parker 18)

Parker también analiza el estilo que permea en las tres novelas encontrando en ellas un denominador común: lo cómico. Sin embargo, no sólo la comicidad es un rasgo esencial a su obra. Más bien podría hablarse de un estilo tragicómico que analiza el entorno de las protagonistas desde ambas ópticas, por descabellado que pueda sonar. Quizás el tono en *Behind the Scenes* sea mucho menos cómico que en las otras dos novelas, aunque, la unicidad es un rasgo común a las tres. En algunos casos este uso de lo trágico y lo cómico, esta hibridación genérica, recuerda al estilo carnavalesco de Angela Carter:

Atkinson's anarchic style stems from an irreverence for convention. She subverts traditional assumptions about the novel and toys with the principles of classic realism through disrupted chronology, a fragmented, non-linear structure, and a disregard for accurate detailed description. [...] She confounds literary categories by blending a range of non-realist genres: the picaresque, romance, melodrama, farce, fantasy, and fairy tale. (Parker 20)

La producción de Atkinson, en el análisis de Parker, también se asocia con el “bricolage”, término acuñado por Derrida para definir la intertextualidad, que en las tres novelas de Atkinson es un rasgo habitual. De hecho, Atkinson demuestra a lo largo de sus novelas que es una lectora versada y sus referencias intertextuales pasan por la obra de Shakespeare o la de Lewis Carroll siempre desde una perspectiva “revisionista” y descarada. Todos estos factores contribuyen a considerar esta “trilogía” un ejemplo no

sólo de *Bildungsroman* como asevera Parker, sino más bien de *Bildungsroman* femenino, habida cuenta de lo expuesto hasta el momento.

Sin embargo, Atkinson no considera adecuado que su obra se encuadre dentro de lo que se denomina “women’s writing”, lo que resulta sorprendente teniendo en cuenta que durante su paso por la Universidad perteneció al “Women’s Liberation group”. De acuerdo con Parker, su renuencia a ser etiquetada como escritora feminista se refiere a las implicaciones “marginales” que el término conlleva, aun cuando toda su producción hasta el momento—incluyendo su única pieza dramática, *Abandonment*—recoge la especial situación de la mujer de *fin de siècle*. No obstante, Atkinson parece reconocer la importancia que la valoración feminista tiene en su obra (cf. Parker 28-29). De hecho, como pretende demostrar este estudio, su estilo la posiciona junto a otras escritoras “feministas” que Nancy Walker clasifica como “escritoras desobedientes” por sus revisiones y re-escrituras del canon literario.

En su libro *Humor y Literatura*, Aida Díaz Bild dedica su atención, entre otras obras, a la *opera prima* de Atkinson, y analiza los rasgos de humor que hacen de ella una salida a la desesperanza. De acuerdo con esta teórica, la voz narrativa de Ruby utiliza el humor para desdramatizar sus vivencias a lo largo de la novela. Díaz Bild compara continuamente los dos polos opuestos que, desde la perspectiva del humor, aparecen en la novela: Ruby y su madre, Bunty. Al respecto, comenta: “es precisamente el humor el que hace posible que el lector y la narradora afronten una realidad

caracterizada por la infelicidad, la falta de cariño y la desilusión, sin quedar atrapados en los lazos de la desesperación” (Díaz Bild 175).

Explica Díaz Bild que, desde la perspectiva de las relaciones madre-hija, el uso del humor y la ironía en Ruby es sintomático de la carencia afectiva que se desprende de su propio relato. Bunty nunca es un reflejo de la maternidad ejemplar y, por lo tanto, para Ruby las continuas referencias a la frialdad de su madre, a su incapacidad afectiva, se tienen que hacer desde una perspectiva más lejana y, así, con humor. La falta de sentido del humor que caracteriza el personaje de Bunty es uno de los rasgos a los que Díaz Bild da mayor relevancia y que se concentran en lo que tanto Díaz Bild como Parker califican de la “doble voz” de la protagonista:

A lo largo de este trabajo hemos visto cómo el sentido del humor nos hace más humanos, generosos y compasivos. Bunty carece de estas cualidades, porque es incapaz de reírse de sí misma. Bunty no ha aprendido a distanciarse de los acontecimientos que han tenido lugar a lo largo de su vida y mirar su lado cómico, como sí lo ha hecho la narradora. Ésta, de forma consciente y explícita, hace referencia en dos ocasiones a esa falta de sentido del humor de Bunty. (Díaz Bild 190)

Este rasgo, que no es exclusivo de esta voz narrativa sino que aparece también en las otras dos novelas, es la herramienta mediante la cual las situaciones trágicas se desdramatizan. Por lo tanto, lo que para Bunty es un

melodrama el filtro narrativo que supone la voz de Ruby trivializa los hechos y los hace parecer si no cómicos, al menos tragicómicos:

En este estado de cosas, la comparación que se establece en la novela, y que Díaz Bild puntualiza, entre Bunty y Doreen, la amante de su marido, y sus respectivos roles maternos durante la huída de Bunty, son un claro ejemplo de la tragedia que para Ruby supone la falta de instinto maternal de su madre. Siguiendo a Díaz Bild:

La tía Doreen, la amiga de su padre que las cuida a ella y a sus hermanas cuando su madre se va de casa, es el polo opuesto a Bunty y no es de extrañar que en un momento dado la narradora admita que no le importaría que Doreen reemplazara a Bunty, si ésta decidiera no volver. Y es que la tía Doreen escucha con gran atención todo lo que las niñas dicen, cura la herida que se hace Patricia con gran ternura, es capaz de reír y hacer reír a los demás, potencia todo lo que de bueno hay en las muchachas en lugar de humillarlas, organiza juegos en los que todos, incluida ella misma, se divierten, etc. Por primera y última vez Patricia, Gillian y Ruby se sienten queridas y amadas. Es importante resaltar como Doreen en su generosidad y compasión hacia los demás están estrechamente ligadas a su aptitud para la risa. (Díaz Bild 193-94)

Quizás habría que puntualizar al análisis de Díaz Bild que la actitud de la amante de George no está exenta de un apunte trágico. Una de las grandes ironías que pueblan la novela, al igual que las otras dos, es que Doreen da en

adopción al hijo que tiene con el primo canadiense de Bunty, tras conocer el fallecimiento del padre en uno de los ataques aéreos que hicieron popular a la aviación canadiense durante la Segunda Guerra Mundial. Por lo tanto, la capacidad para la risa que menciona Díaz Bild es también la trivialización de lo trágico que resulta de cuidar como a sus propias hijas a quienes podrían haber sido sus sobrinas, si la segunda gran guerra no se hubiese interpuesto. Doreen es uno de esos personajes con los que Atkinson refuerza su personal “teoría del caos,” y cuyo rol en las novelas sólo se pueden descubrir a través de la lectura, como sucede con el parentesco de sangre que tienen Isobel Fairfax y Malcolm Lovat en *Human Croquet*, o el que se desvela en *Emotionally Weird* entre el detective Chick y la co-protagonista, Effie. Por lo tanto, el humor que fluye en las tres novelas a estudio en este trabajo surge de la tragedia que supone aceptar el abandono, la carencia afectiva, el desconocimiento de la verdad, o, simplemente, las decisiones erróneas.

Pero, para Díaz Bild, el humor con el que Ruby analiza la relación con su madre también aparece en los relatos sobre sus antepasadas. Bajo el manto de Ruby no hay sitio para el melodrama y, por lo tanto, todas las historias trágicas que cuenta incluyendo la muerte de su hermana Gillian se tintan con la clave de humor que la hace tan característica como voz narrativa. Y es que, tal y como postula Díaz Bild,

Para una narradora como la de *Behind the Scenes* que evidentemente rechaza la noción de una única verdad y que, por tanto, cree que la

realidad puede verse desde distintas perspectivas, no puede haber nada sagrado o inviolable. Todo, incluso aquello que se considera sacrosanto, es susceptible de ser examinado, cuestionado, reevaluado. De ahí que en la novela se lleve a cabo una profunda y desestabilizadora labor de desmitificación de algunos aspectos de la realidad a los que se les ha dado una interpretación mágica y monológica. (204)

Esta desmitificación, tal y como admiten Díaz Bild (213) y Parker (27), es mucho más palpable a la hora de tratar con la muerte. En las novelas de Atkinson abundan los personajes que encuentran la muerte súbitamente aunque con su estilo irónico y desenfadado, las voces narrativas desdramatizan el carácter finito del ser humano. Para Díaz Bild, este es el clímax del uso del humor en la novela de Atkinson porque, incluso cuando Ruby descubre la muerte de su hermana, su reacción no es de abatimiento sino de comprensión: “Ruby es capaz de sentir afecto incluso por Gillian, que en cierta medida ha destrozado su vida al hacerle creer a todos, y en especial a su madre, que ella había matado a Pearl” (229). Y, por lo tanto, tal y como Díaz Bild y Parker transcriben, Ruby con su recién adquirida “sabiduría”—título que en la novela se le da a este capítulo—comenta: “I have been to the world’s end and back and now I know what I would put in my bottom drawer. I would put my sisters” (*BSM* 338). Es por ello quizás que Atkinson da tanta importancia a los armarios en su obra, como se desprende de su uso metafórico en las novelas.

Estos dos acercamientos a la *opera prima* de Atkinson descubren parte de la riqueza que esta novelista aporta al panorama literario actual. Las tres novelas que ha publicado hasta el momento no constituyen un elemento aislado dentro de dicho panorama sino que la obra de Atkinson contiene muchos paralelismos con otras novelas contemporáneas. Su interés por la Historia desde la perspectiva femenina la hacen cercana a las obras de dos grandes escritoras como son Pat Barker y Zoë Fairbairns y también, a autores de la talla de Julian Barnes, John Fowles, o Graham Swift. Como ya se ha apuntado, su estilo irreverente recuerda a la trágicamente desaparecida Angela Carter, del mismo modo que se asemejan sus juegos intertextuales y su narrativa polifónica. Igualmente, el uso de las voces narrativas en primera persona la equipara con Jeanette Winterson que utiliza esta herramienta creativa para apropiarse tanto de la disciplina histórica como de la tradición literaria. Pero, ante todo, las novelas de Atkinson construyen un nuevo concepto de *Bildungsroman* que hace de su obra un territorio abonado para la construcción de un modelo de identidad femenina que se apunta en la obra también de otras autoras como pueden ser Margaret Atwood, Isabel Allende o nuestra recién descubierta Espido Freire.

Susana Onega en su artículo “British Historiographic Metafiction in the 1980s”, describe cómo, desde la publicación de la novela *The French Lieutenant's Woman* de Fowles en 1968, un gran número de autores británicos, entre los que agrupa a Jeanette Winterson, y Angela Carter,

expresan un interés, no del todo inusitado, por la Historia y la Literatura como discursos. Este hecho la lleva a concluir que dicha preocupación se basa en la alineación que el postmodernismo ha establecido entre la generación de autores de finales del siglo XX con su cuestionamiento de las directrices que conforman la Cultura, en el sentido abogado por Terri Eagleton, creando una “generación” que manifiestan no sólo la necesidad de analizar la ideología sino también la relación entre el mundo y el individuo (Onega 186 y 202, respectivamente). También Angsar Nünning se hace eco de esta afirmación en “Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fictions in England since the 1960s”, trasladando este concepto a ciertas novelas de Pat Barker, Zoë Fairbairns y la anteriormente mencionada Winterson, además de otras autoras como Sara Maitland y Penelope Lively, concluyendo que la anunciada muerte de la Historia ha supuesto un regreso a la misma disfrazada como cuentos, “story-telling” (Nünning 239 y 238, respectivamente).

Lo que todos estos autores tienen en común, la preocupación por la Historia y la Literatura como discursos, es lo que acerca a Atkinson a su obra. Las especiales implicaciones con la Historia que se transparentan en *The French Lieutenant's Woman*, *Waterland*, *Sexing the Cherry* o *Three Times Table* se refieren a la postura que el individuo asume ante este discurso, a la necesidad de cuestionar lo que dicha disciplina asume como obvio: comportamientos, agrupaciones, sentimientos, etc., que hacen que

éste se sienta en la postura marginal que tanto celebran Hutcheon y Galván en sus ensayos. La respuesta de Atkinson, al igual que estos otros autores, es apropiarse de dicho discurso, trivializarlo sin dejar de mostrar la seriedad de los olvidos, situarse en una postura tragicómica y empequeñecer la metanarrativa hasta convertirla en cuento que adorna las vivencias propias, en resumen, marginar la ideología que colocó allí en la posición “a-céntrica” que tanto ha dado que hablar desde que la propusiera Hutcheon.

Para lograr este doble juego (la disciplina al margen, mi historia en el centro) no hay otra herramienta que un discurso consciente de ser un discurso y de la necesidad de romper con otros similares. Es ahí donde la unión de los dos vocablos, “meta-ficción” e “historio-grafía”, crea el nuevo modelo para el realismo, lo que Galván define como “neorrealismo”, y que intenta expresar la desvinculación del realismo con la realidad, como asumen teóricos como Gasiorek. En este sentido, el “autor” desaparecido de Barthes, retorna al discurso travestido de ficción como voz narrativa en primera persona que cuenta una historia propia—siguiendo el pensamiento de Cazzato que afirma: “the author is back” (Dowson & Earnshaw ##)—y la adorna con la que le es ajena.

En este sentido, es el feminismo el que se acerca a esta perspectiva con las obras de Barker y Fairbairns en un primer momento, a las que seguirán aquellas de Winterson, Carter, o Maitland y, ahora, Atkinson. Y es que los momentos históricos que permean la obra de esta autora recuerdan a *The Century's Daughter*—reeditada como *Liza's England*—o *Stand We at*

Last, mientras que la trivialización de dichos momentos a *The Passion, Wise Children*, o *Possession*. Además la focalización del relato en la voz de una mujer facilita la apropiación y revisión de la ideología. Del mismo modo, el posicionamiento marginal de dicho discurso que las voces narrativas proponen en sus novelas recuerdan a la irreverente Dora Chance de *Wise Children* o la hercúlea Dog-Woman de *Sexing the Cherry* que, de acuerdo con Jeffrey Roessner, “in telling their stories, they historicize the larger patriarchal forces that shaped the lives of their characters and expose the contingency of supposedly universal values” (Roessner 102-03).

Además de esta preocupación por las “grandes narrativas” contemporáneas o, quizás como consecuencia, los relatos se llenan de elementos irreales que obligan a mantener la suspensión de la incredulidad. Este fenómeno, cercano al “realismo mágico” de la literatura hispanoamericana—pero no idéntico, siguiendo de nuevo a Galván—, es otra herramienta clave en la (de)construcción de las ideologías “dominantes”. La especial relación que *Midnight's Children* de Rushdie o *Three Times Table* de Maitland tienen con la fantasía, sin ser novelas fantásticas, se retoma en la segunda novela de Atkinson, donde el viaje a través del tiempo se convierte en el motor que acciona el relato de la Historia. Esta especial predilección por adornar las vivencias “reales”—dentro de la narración—con elementos fantásticos no puede ser refutada en base a un concepto de novela realista “mimética”, sino que deben interpretarse desde la posición de ese “yo” que percibe la realidad a su

alcance y así la interpreta. Así se recupera la conciencia de la irrealidad del “presente” histórico y la falsedad que subyace a la “muerte” de la Historia— y del historiador, claro—. La interpretación da pie a la imaginación y, mediante ésta, se reconstruye el mundo narrado de acuerdo con la intención de la voz narrativa, que, en suma, es también lo que ocurre en *Waterland* o en *Oranges Are Not the Only Fruit*. Los hechos “reales” o “ficticios” no pueden representar una realidad externa al discurso y, así, éste se cuestiona con la aportación de elementos fantásticos.

Las herramientas discursivas, como la voz o el punto de vista, las narrativas insertas y las narrativas marco, empleadas en estas novelas recuerdan a cada paso que la construcción de ésta es en sí misma un acto consciente. Este factor se condensa en las novelas con el uso de voces narrativas autodiégeticas, que se dirigen de modo consciente a una figura lectora entablando un monólogo que reconoce su participación no sólo en los hechos que relata sino también en la forma de relatarlos. Al mismo tiempo, las voces narrativas se distancian en el recuento de los hechos “históricos”, para dotar irónicamente a este nuevo discurso de la pretendida “objetividad” de ambas disciplinas.

Atkinson recoge en las tres novelas a estudio todos estos elementos que perviven en la literatura británica contemporánea y los utiliza desde su perspectiva como mujer. Por lo tanto, y pese a la renuencia manifestada por la misma autora para etiquetarse como escritora feminista, no puede llevar a engaño que el rasgo central a su narrativa sea la construcción de dicha

identidad mediante la crítica social. Si a este hecho se le añade como factor determinante en el desarrollo de sus novelas el uso de un modelo de “ficción autobiográfica”—en el sentido en el que lo define Isabel de Castro en su artículo “Novela actual y ficción autobiográfica”: “aquellos relatos en los que el personaje escribe sobre sí mismo” (153)—que va construyendo la vida de la protagonista, no puede dejar de sorprender el hecho de que la obra de Atkinson no haya sido estudiada aún por la crítica feminista.

La narrativa de Kate Atkinson.

3. La narrativa de Kate Atkinson.

Kate Atkinson, autora británica nacida en York, comienza a publicar alrededor de 1988, cuando gana el *Woman's Own* Short Story Competition aunque, de acuerdo con Emma Parker, comienza a escribir mucho antes (Parker 12).¹ Hasta el momento ha publicado tres novelas y una obra de teatro que fue puesta en escena en el Traverse Theatre, así como algunos relatos en publicaciones periódicas y una colección de relatos titulada *Not the End of the World* (2002). En la actualidad prepara su cuarta novela, titulada *Dogs in Jeopardy* que saldrá al mercado en los próximos meses y que intenta separarse de lo que Emma Parker denomina la “trilogía” de las tres primeras novelas (Parker 17). Su trayectoria literaria hasta el momento recoge una honda preocupación por el lugar de la mujer en la sociedad contemporánea, así como su particular visión de la historia del siglo XX, aunque su última novela también experimenta con el concepto de literatura como metanarrativa. En sus obras se observan rasgos que la acercan al postmodernismo literario (experimentación en la forma, problemática del individuo y su entorno) y al feminismo (papel de la mujer en la familia y la sociedad, papel en la historia reciente) y un interés geográfico por la región

¹ Para más información sobre la trayectoria literaria y la biografía de Atkinson recomiendo la lectura de la sección primera de la obra de Parker, *Kate Atkinson's Behind the Scenes at the Museum*.

del norte del Reino Unido que podría llevarla a ser considerada como autora regionalista de gran difusión.

3.1. Introducción:

La (de)construcción de la Historia y la Literatura que voy a analizar se engloban dentro de la idea que Atkinson tiene sobre la historia y el desarrollo de la identidad femenina en la literatura en el último cuarto del siglo XX, ayudándose de herramientas como las voces narrativas, la focalización y el punto de vista. Las tres novelas se encuadrarán dentro de lo que se viene denominando como *bildungsroman* femenino que comienza con la novela de *Jane Eyre* y que tiene un gran número de exponentes en la literatura de mujeres del siglo XX así como en la crítica literaria (como por ejemplo, *The Bell Jar* de Sylvia Plath, *Oranges Are Not the Only Fruit* de Jeannette Winterson, o *The Magic Toyshop* de Angela Carter, entre otras muchas novelas), aunque la novela más reciente, *Emotionally Weird*, crea un puente entre el *bildungsroman* femenino y el *künstlerroman*.

La narrativa de Atkinson hasta el momento presenta una preocupación por la historia y la literatura como metanarrativas, como evidencia la co-existencia de dos niveles argumentales en su obra: en un nivel se encuentra la historia “oficial” de la familia con la que la lectora comprende el contexto social de la misma; en un segundo nivel se halla la historia “no oficial” o historia sumergida que, a lo largo del argumento demuestra ser más real que la anterior. También, si contemplamos las novelas desde un orden cronológico, se advierte la continuidad en las mismas, lo que ha llevado como ya se ha mencionado a considerar estas tres

primeras obras como una trilogía cuyos nexos en común van desde el análisis de la perspectiva histórica, pasando por el estudio de la institución de la familia hasta la construcción de la identidad femenina. *Behind the Scenes at the Museum* cubre el periodo histórico que va desde finales del XIX hasta finales del XX, *Human Croquet* se desarrolla desde la II Guerra Mundial hasta nuestros días y, por último, *Emotionally Weird* se limita al último cuarto del siglo XX. Aun así, el tratamiento de la historia no se hace de modo lineal en ninguna de las tres novelas, sino que se realiza de forma cíclica, ya que a través de la historia de la protagonista contemporánea, la lectora descubre los hechos ocurridos en épocas pasadas.

En *Behind the Scenes at the Museum* la historia de la familia se acentúa con la historia de la protagonista, por lo tanto nos encontramos ante una genealogía femenina del estilo de la presentada por autoras como Zoë Fairbairns con su novela *Stand We at Last* y Pat Barker con *The Century's Daughter (Liza's England)* en los ochenta. Esta revisión de la historia de una familia a través de sus mujeres representa uno de los aspectos que caracterizan la descentralización de la disciplina histórica llevada a cabo tanto desde el postmodernismo como el postcolonialismo y también, en palabras de Beate Neumeier, “one of the genres contemporary women writers recurrently turn to [...], an interest that has to be seen in the context of a literary rebellion against the exclusion of women from historical discourse” (Neumeier 3).

También la relación entre madre e hija es una característica fundamental en las novelas ya que es la herramienta mediante la cual se intenta construir la identidad femenina. Para muchas autoras contemporáneas, el conflicto generacional es una realidad vivida a través de los avances políticos del movimiento feminista. Al contrario de lo que expresa Carol McGuirk en su capítulo sobre la novela escrita por mujeres, este conflicto generacional no implica forzosamente que todas las mujeres retratadas en las novelas son necesariamente competidoras—“necessarily competitors” (Richetti 960)—, sino, más bien, la necesidad de corregir esta competición impuesta por la lucha de poder en el mundo masculino.² Atkinson recrea en sus obras un entendimiento gradual entre ambas partes y un desencuentro consciente entre las mismas que reflejan las diferentes formas que adquiere la identidad de una mujer dependiendo de su estatus social, su educación y personalidad. Es cierto que la figura materna simboliza la lucha de la protagonista entre la obediencia al entorno social que habita y su propia autonomía pero, aún así, el progresivo desarrollo psicológico de estos personajes permite una lectura mucho más caritativa de la obstrucción materna que la que se hace desde algunas disciplinas feministas.³ Por otro lado, la aparición de la maternidad en la obra de Atkinson tiene también que entenderse desde una perspectiva histórica y lineal de modo que la presentación de las relaciones entre madres e hijas va

² Y para entender esta afirmación no hay más que recordar cómo Freud tipificó la lucha por el poder en una sociedad determinada como la lucha entre el padre y el hijo en un núcleo social como la familia.

³ Véase el interesante estudio de la prof. Rosario Arias, *Madres e hijas en la teoría feminista* (2002).

cambiando a medida que va cambiando el estereotipo femenino como esposa y madre. Esta última idea se ve reforzada por el híbrido genérico que resulta de aunar el *bildungsroman* tradicional con el *künstlerroman* creando lo que se ha dado en denominar—y más adelante definiré—como *bildungsroman* femenino.

Por lo tanto, Atkinson recrea la unión entre la forma y el contenido ya que, las características de la novela de autodescubrimiento, la novela autobiográfica, el *bildungsroman* y el *künstlerroman* se mezclan en su obra. Además utiliza una narración que aúna varias tipologías. Las tres novelas a estudio coinciden en una serie de paralelismos que van desde la elección de la fórmula narrativa hasta la presentación de los personajes. Como se irá analizando a lo largo de esta sección, las tres obras se caracterizan por conformar un híbrido genérico en dos niveles, en el plano de la clasificación de la novela en términos de género literario, dado que las novelas entretienen elementos de la novela de detectives, la novela negra, el género realista y la novela experimental; y, en segundo lugar, en el tratamiento de los personajes, como ya he mencionado, al unificar los dos modelos existentes de novela de desarrollo y novela de creación. Por otro lado, el uso de las voces narrativas en las novelas de Kate Atkinson es uno de sus rasgos más sobresalientes. La narración autobiográfica de *Behind the Scenes at the Museum* y *Human Croquet* da paso a la polifonía textual de *Emotionally Weird*, que, a su vez, recrea la yuxtaposición de voces narrativas en las tres.

Por último, hay que destacar el aspecto feminista / femenino de la obra.⁴ Al ser novelas que desarrollan la preocupación por el papel de la mujer en la historia, la búsqueda de la identidad femenina, el cuestionamiento de la maternidad y el núcleo familiar, así como los tratamientos narrativos anteriormente mencionados, representan terreno abonado para la crítica desde la óptica feminista. Sin embargo, hay que puntualizar que Atkinson refleja esta honda preocupación por el papel de la mujer no sólo como ente social, sino también como ente creativo.

3.1.1. Las herramientas críticas.

3.1.1.1. Los elementos de la narración.

Uno de los aspectos literarios que caracterizan la novela contemporánea es el uso y abuso de formas narrativas experimentales. En este estudio no hay sitio para una discusión pormenorizada de todos los aspectos que caracterizan este “nuevo” campo crítico, en primer lugar por la magnitud que un trabajo de tal envergadura implica y, en segundo lugar, por

⁴ Aunque hay que tener en cuenta, como señaló Rosalind Coward en su clásico artículo “Are Women’s Novels Feminist Novels?” (Showalter 1985: 225-39), que no todas las obras escritas por mujeres se integran dentro de lo que se viene denominando “novela feminista” e, incluso Maroula Joannou, hace esta distinción en su obra *Contemporary Women’s Writing* (10).

el objetivo final del análisis que propongo. Sin embargo, la recreación de fórmulas narrativas como el punto de vista, la voz narrativa, la relación espacio-temporal en las novelas de la autora que es foco de atención en este estudio, me llevan a utilizar estas herramientas desde el punto de vista práctico. Por lo tanto, mi interés en la narratología se centra exclusivamente en su valor como procedimiento de análisis de las particularidades de la obra de Atkinson. Pese a la gran cantidad de corpus crítico sobre el mencionado tema, solo puedo decir que, en mi humilde opinión, la narratología olvida a veces que su meta final es el estudio de las relaciones discursivas dentro del marco cerrado que son los textos. Soy de la opinión, junto con Karl Kroeger—que a su vez se apoya en Ricoeur—, de que “a written text, just like an oral performance, is *by* someone, *to* someone, and *about* something” y que “if we loose any one of the three elements in this social transaction, we falsify the text” (Kroeger 41-42).

Quizás sí me parece interesante trasladar a estas páginas la controversia que levanta Monika Fludernik al hablar de género y voz narrativa y la dificultad para asignar unos rasgos distintivos a las voces narrativas que aparecen en las novelas escritas por mujeres. Para Fludernik la aparición del concepto de *écriture féminine*, así como los variados estudios sobre la voz narrativa en obras escritas por mujeres le llevan a la lógica conclusión que,

It is an undeniable fact that the determinable sex of the empirical author (Jane Austen, John Updike) tends to predispose readers to

attributing the same sex to the omniscient narrator, and—I would argue—even more strongly to the sex of an *unnamed* first-person narrator of ambivalent (non-explicit) gender. (Fludernik 359)

Su estudio continúa explicando cómo el público lector atribuye un género específico a la voz narrativa en función de dos aspectos fundamentalmente: “the *reader's biological* sex and internalized gender [...] and, sometimes, the *protagonist's sex*” (360). De hecho, continúa el razonamiento,

[W]hen the author's name does not *carry* explicit markers of sex and/or gender for the reader, even the *protagonist's* sex, particularly in novels cast in the reflector-mode or in novels with a non-personalized covert narrator figure, tends to influence the reader's gender construction of the *empirical author's* sex. (360)

Este razonamiento lleva a esta autora a cuestionarse si realmente existe un modelo de discurso netamente femenino—*écriture féminine*—y, de paso, a cuestionarse la validez de los estudios narratológicos existentes para el estudio de novelas escritas por mujeres, para afirmar finalmente que este tipo de discurso sólo puede entenderse desde la perspectiva de un análisis externo al texto y conscientemente ideológico (Fludernik 364). La noción de *écriture féminine* debe tomarse, pues, en su conjunto y no desde el punto de vista esencialmente léxico o lingüístico.

Sin embargo, la conclusión a la que llega Fludernik refleja la incapacidad de los estudios narratológicos para interpretar las voces

narrativas presentes en las novelas escritas por mujeres. De hecho, su posterior análisis del discurso postcolonialista le lleva a afirmar que la “innovación formal” presente en estos textos se halla fuera de los estudios sobre narrativa hechos hasta el momento—en lo que podríamos llamar la “Narratología ortodoxa” (Fludernik 367). Fludernik se basa, esencialmente, para esta afirmación, en los estudios realizados por Susan Lanser, cuya obra *Fictions of Authority* es un pilar fundamental en los análisis sobre la voz narrativa en la escritura de mujeres.

De hecho, para Susan Lanser, la voz narrativa en la escritura de mujeres es uno de los lugares abandonados por la narratología. Para esta teórica, la voz narrativa es tremendamente importante, y por ello defiende que para “the collectively and personally silenced the term [voice] has become a trope of identity and power [whereas] in narrative poetics (“narratology”), voice is an equally crucial though more circumscribed term, designated tellers—as distinct from both authors and nonnarrating characters—of narrative” (3-4). Esta dualidad de la palabra “voz” la lleva a deducir que “with a few exceptions, feminist criticism does not ordinarily consider the technical aspects of narration, and narrative poetics does not ordinarily consider the social properties and political implications of narrative voice” (4). Y , de paso, concluye, como anteriormente hiciera Fludernik que

[B]oth narrative structures and women's writing are determined not by essential properties or isolated aesthetic imperatives but by

complex and changing conventions that are themselves produced in and by the relations of power that implicate writer, reader, and text.
(Lanser 5)

La división que hace Lanser de la voz narrativa se aplicará más adelante en el análisis de los textos. Baste comentar, por el momento, la revolucionaria reestructuración de la voz narrativa en primera persona (no homodiegética sino autodiegética) que hace la teórica y que se encuentra desde hace tiempo en los textos escritos por mujeres.

También para Biruté Cipliauskaitė, en su clásico estudio *La novela femenina contemporánea*, es un hecho a tener en cuenta el gran número de escritoras que utilizan en sus novelas la narración en primera persona (13) ya que:

Lo que interesa a las autoras contemporáneas no es ya sólo contar o *contarse*; es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados. [...] El recurso de primera persona sirve como el modo más apropiado para la indagación psicológica. Lo que se propone como el discurso “liberado” cumple dos propósitos: expresa la reacción a la represión social de los tiempos pasados y lleva hacia el auto-conocimiento. (Cipliauskaitė 17)

Por ello, la narración en primera persona crea una mimesis de la identidad real de la protagonista, una “persona” en el sentido estricto de la palabra.

Atkinson parece destruir el conflicto narratológico sobre la voz narrativa y su género. Las voces narrativas que aparecen en sus novelas utilizan la memoria como recurso omnisciente para dar a conocer el presente y el futuro de la historia—entendida como fábula—, con lo que nos encontramos con una voz narrativa autodiegética que controla el hilo de la narración.⁵ Pero lo que se observa claramente definido en su trayectoria literaria es una progresión en la narración en primera persona, ya que sus voces narrativas van desde la voz en la narración autobiográfica hasta lo que Ciplijauskaitė—y también Duncker (59)—denomina “autorretrato”: “el autorretrato se escribe desde el presente y es una revelación continua, mientras que la autobiografía implica una visión panorámica reflexiva” (Birutė 19). Por lo tanto, la tipificación de la Narratología ortodoxa sobre voces narrativas homo- o autodiegéticas parece no bastar para analizar la mayoría de las novelas contemporáneas escritas por mujeres.

3.1.1.2. La (de)construcción de la Historia y de la Literatura.

Que para el movimiento postmodernista no existen ideologías estables no es ninguna novedad. La destrucción de los grandes mitos de la humanidad así como de las disciplinas que Lyotard denomina “grands récits” ha sido uno de las mayores controversias del mundo académico en el

⁵ También se podría cuestionar si las voces narrativas en la obra de Atkinson enmascaran una narración omnisciente en el uso de la forma autodiegética, un aspecto que se sale del objetivo principal de este trabajo.

último siglo.⁶ Como mantiene Terri Eagleton en su obra *The Idea of Culture*, “if the word 'culture' is an historical and philosophical text, it is also the site of a political conflict” (19). Pero desde el punto de vista feminista, la cultura, “as a sign, image, meaning, value, identity, solidarity and self-expression” (Eagleton 2000: 38), es uno de esos foros en los que la presencia del feminismo debe estar, ya que, para Eagleton, la cultura ha pasado de reflejar un colectivo a significar una identidad individual específica (38).

Para Atkinson, la cultura, entendida del modo tradicional, es un concepto para la ironía siguiendo la trayectoria del pensamiento postmodernista. Manteniendo la distinción hecha por Eagleton sobre Cultura (tradicional) y cultura (postmodernista y plural), las tres novelas analizadas reflejan la subversión de la Cultura y, por lo tanto, de las estructuras de las que habla Lyotard, además de la creación de una cultura específica en el grupo social que retrata la protagonista, o, es decir, una subcultura. De hecho, toda la *opera prima* de Kate Atkinson puede entenderse como una subversión de la cultura que ha determinado los roles de género en el último siglo y medio; la aparición en esta obra de acontecimientos reales como pueden ser las dos guerras mundiales o la coronación de Isabel II desde la perspectiva individual—es decir, como individuo—de la voz narrativa, subvierte e ironiza la recreación cultural de estos dos hechos históricos desde una perspectiva tradicional. Ante todo, en

⁶ En su obra *La condición postmoderna*, Lyotard mantiene que: “se tiene por 'postmoderna' la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (10).

mi opinión esta obra subvierte no sólo la Cultura sino también la disciplina histórica y la re-escribe desde el punto de vista del individuo que la vive.

En el caso de *Human Croquet*, la subversión se realiza en los modelos familiares tradicionales como una metanarrativa que oculta la verdadera identidad de dichos modelos. La creación de dos familias atípicas según el modelo sociológico establecido hace reflexionar sobre la particularidad de la individualidad, algo que ya se ha mencionado anteriormente como intrínseco a la cultura—postmoderna—(cf. Eagleton), además de establecer la falacia sociológica. Por lo tanto, la familia como institución social y cultural ha dejado de ser ese modelo incuestionable y aspirable para el ser humano. Es una subversión tanto de la historia como de la literatura en tanto en cuanto la perspectiva histórica aparece oculta en las manos de aquellos personajes que “conocen” la realidad de los hechos ocurridos. Sería la historia del bando ganador al igual que ocurre en *Emotionally Weird*, donde el control sobre la narrativa y la historia que se cuenta establecen la naturaleza falible de ambas disciplinas.

En cuanto a la literatura, la revisión de obras de la literatura canónica y de modelos culturales re-define los términos en los que la tradición hace percibir la cultura y el legado ideológico de la civilización occidental. La subversión de la Literatura que se realiza en las tres novelas, y la yuxtaposición de éstas con modos narrativos populares, la creación de la figura cuyo perfil se determina como narradora de historias, que convierten la realidad en un modo narrativo en el que la realidad está oculta por la

persona que realmente “conoce” la verdad, resultan de una clarividencia reveladora. La literatura y la historia pasan a ser, de este modo, una creación fuera de la realidad, una fórmula ideológica que aliena al individuo que desconoce esta realidad y un sistema de poder que retrata el poder del conocimiento y también la crítica literaria, la vertiente académica de dicho conocimiento.

Esta subversión se lleva a cabo mediante el uso consciente de diferentes fórmulas literarias que subvierten, de un modo claro, la conceptualización teórica tradicional sobre la literatura y la historia. Mediante esta subversión y/o (de)construcción de las dos disciplinas académicas más sobresalientes, Atkinson no sólo demuestra la incapacidad contemporánea para fijar y definir las disciplinas sino también su posición marginal dentro de los discursos hegemónicos contemporáneos.

3.1.1.3. La construcción de la identidad femenina.

La construcción de la identidad femenina en la novela contemporánea escrita por mujeres viene determinada, en gran medida, por las relaciones familiares que se establecen entre madres e hijas. Como se desprende de la lectura de las tres novelas aquí analizadas, las relaciones que establecen las tres protagonistas con los modelos maternos a su alcance determinan de una manera muy sobresaliente su posterior visión de la maternidad y del rol de la mujer en la sociedad de finales del siglo XX.

La maternidad, como bien mantiene Maroula Joannou, es uno de los tópicos que fluyen en la escritura de mujeres del siglo XX, y cuya ausencia de la literatura canónica tradicional demuestra “the extent to which a mode of writing which has been claimed as universal has historically functioned as an expression of men’s descriptions of men’s lives” (Joannou 45). De hecho, narrativas donde la maternidad es el hilo conductor del argumento aparecen en la escritura de mujeres desde todas las ópticas literarias posibles y en la trayectoria crítica de muchas críticas feministas.⁷ También Paulina Palmer se hace eco de esta afirmación en su obra *Contemporary Women’s Fiction* y mantiene que la maternidad, junto con la experiencia femenina y la representación de la mujer en la cultura dominante son los aspectos más destacados de la escritura de mujeres (Palmer 3).

La importancia de la maternidad se debe, sin duda, a la necesaria reestructuración de la identidad de la mujer en la sociedad contemporánea, ya que lo que ha sido el único fin en la trayectoria social de una mujer hasta principios de siglo se ha visto redefinido como otro aspecto opresor de la cultura patriarcal dominante, como mantiene Claire Buck: “the maternal role defines the nature of femininity for all women, both in accounts which reduce femininity to the functions of reproduction and nurturing, and in

⁷ Algunos títulos: *The Handmaid’s Tale* de Atwood y *Benefits* de Fairbairns como distopías, *The Magic Toyshop* de Carter y *Three Times Table* de Maitland como novela realista, *Beauty* de Tepper y *The Mists of Avalon* de Zimmer-Bradley como ejemplos de ciencia-ficción / fantasía y, en el campo de la crítica literaria se podría destacar *Of Woman Born* de Adrienne Rich o *The Mother-Daughter Plot* de Marianne Hirsch.

feminist interrogations of the relationship between feminism and maternity” (Sellers 129).

Como se verá en el análisis de la obra de Kate Atkinson, el posicionamiento de los personajes femeninos ante la maternidad crea un complejo sistema de valores que critica la obligada aceptación del rol materno y familiar en las mujeres representadas. La maternidad aparece como constructo ideológico que reduce a los personajes femeninos a meros nexos generacionales creando aquel “problema sin nombre” del que hablaba Friedan: alienación, desengaño, desfiguración, y, según de la Concha, “ansiedad, falta de autoestima y de seguridad, pasividad, parálisis y dependencia emocional” (de la Concha 40); y que tiene sus raíces en la ambivalente relación madre-hija.⁸ Por lo tanto, la construcción de la identidad femenina en las novelas estudiadas aquí pasa por la destrucción simbólica del mito de la maternidad. La *maternidad* es entendida como falible y no deseada, como una obligación en un entorno familiar tradicional en el que la falta de independencia económica obliga a la mujer a mantener dicho vínculo.

Lógicamente, el rito de paso de la protagonista la lleva al enfrentamiento con la madre como parte de un sistema simbólico del que necesita salir y que desata “la matrofobia, que consiste no tanto en el odio a

⁸ Para Vivien Nice, “ambivalence is a central concept in writings on the mother-daughter relationship. The daughter is seen as having ambivalent feelings towards her mother, feelings of both love and hate which are interpreted as unhealthy and which are seen as causing the daughter problems in her relationship with her mother” (Nice 11).

la madre cuanto en el terror a llegar a ser como ella” como define de la Concha (41), quien continúa afirmando que

La exploración del malestar y el desorden emocional que estos textos llevan a cabo permite rastrear su origen a esa oscura prehistoria de la subjetividad donde se internalizan las normas y los valores que habrán de conformarla. En esa zona de sombras, en el subtexto de la historia, cobra relieve la figura de la madre, se desvela su papel en el conflictivo proceso socializador de la hija, su poderosa y destructiva ambivalencia como temprano ideal primario y primer agente cultural. (47)

La maternidad se convierte en una amenaza para la integridad de la identidad tanto de la protagonista como del resto de los personajes femeninos a su alrededor, como expresa Geraldine Meaney: “the exposure of a daughter to terrible and oceanic dangers [...] explore[s] [...] the implications of a culturally prevalent quest myth which posits the heroic search for adult identity in terms of annihilation of the power of woman” (28). La obligada maternidad de la mujer en la obra de Atkinson recrea un sinnúmero de problemáticas para la adquisición de una identidad femenina acertada: la maternidad se entiende a veces como obligación, otras como escape y asimismo como realización personal.

Uno de los aspectos de la obra de Atkinson que interesan en este trabajo, es la representación de la maternidad desde el punto de vista de la hija. En su opera prima, la dialéctica social de la maternidad y el rechazo

hacia ésta de la madre de la protagonista—Bunty—se equipara con las expectativas creadas por Ruby, la protagonista, hacia lo que una madre representa / es, algo que aparece de forma similar en la novela *Puffball* (1980) de Fay Weldon. Por lo tanto, para Atkinson, la maternidad es un nexo que unifica la trayectoria de la protagonista de cada una de sus novelas. En *Human Croquet*, el nexo comparativo entre las dos familias presentes, así como un aspecto recurrente en el argumento, es la maternidad como hecho biológico o familiar. Y, por último, en *Emotionally Weird*, el misterio sobre la verdadera madre de Effie, la protagonista, indica la fijación por la maternidad de la autora de las novelas.

La maternidad está estrechamente unida a la construcción de la identidad femenina (como mujer y como autora/escritora) en la novela contemporánea escrita por mujeres ya que, como sugiere Gerardine Meaney, “concern with biological origin and the questions of identity it raises is [...] inextricable from the problem of literary authority for the woman writer” (Meaney 127). De hecho, esta búsqueda de la identidad individual también tiene su reflejo en la fórmula narrativa escogida por las autoras. Como enumera Cipliauskaitė,

[S]e descartan lo apolíneo, el logocentrismo, el procedimiento ordenado, prefiriendo la asociación libre de inspiración dionisiaca. Con esto se introduce también una diferente percepción del tiempo; en vez de una exposición lineal, dentro de cánones racionalmente establecidos, se va hacia la sugerencia casi poética o mística y la

repetición cíclica. [...] Una de las características más destacadas de la nueva escritura femenina es la renuncia al enfoque extradiegético u “objetivo” [...] y el esfuerzo de expresar lo interior lo más inmediatamente posible. Reflejar la realidad ya no es lo primordial. El reportaje objetivo desaparece en favor de la vivencia subjetiva. (17-18)

De otro lado, y volviendo al problema de la narración autodiegetica, de acuerdo con Patricia Duncker, el pacto autobiográfico que se crea entre escritoras y lectoras estipula que el vacío entre escritora y narradora debiera desaparecer y, por lo tanto, Duncker mantiene que la autobiografía consiste generalmente en la búsqueda de la coherencia y la explicación, aunque, más adelante convenga que dicho vacío es siempre cambiante e inseguro (Duncker 56, 66). Ya que:

For a woman to write her life as a perceiving subject, to be both the one who acts and the one who records [...] is to make a political gesture. [...] The practice of autobiography is usually a web of special pleading, self-justification, myth-making, sentimentality and downright lies. The motives for writing an autobiography are often at the root of how a life is reconstructed and a past remembered. They will explain the priority of significance given to events, landscapes or people. (Duncker 59)

Por lo tanto, mediante el uso del relato autobiográfico, de la voz narrativa autodiegetica—que ya se redefinirá en términos feministas—, y de la

representación de la maternidad como un estereotipo a subvertir para evitar la sublimación de la identidad femenina, las autoras contemporáneas intentan dotar de una identidad autónoma e independiente a los personajes femeninos que retratan. El uso de otras técnicas literarias como el pseudo-realismo, los sueños y la subversión de la historia y la literatura como “grands récits” son también ejemplos de esta búsqueda de la identidad femenina.

3.2 La (de)construcción de la Historia.

*Call me Isobel.
(It's my name.)
This is my history.
Where shall I begin?
(HC 11)*

Como ejemplifica Laura Borràs Castanyer citando a Gerda Lerner, la revisión de la historia desde la perspectiva feminista contemplaría tres estadios:

Por un lado estaría el momento de práctica de lo que ella denomina la “historia compensatoria”, esto es, el proceso de recuperación de las obras de las “autoras notables” que llevan a cabo una “contribución a la historia”, es decir, que pone de relieve las contribuciones de las mujeres en una historia escrita por hombres (en esta fase se analiza la pretendida paridad entre hombres y mujeres focalizando en los aspectos negativos de los textos escritos por hombres y en lo limitado de los roles asignados a las mujeres en sus obras). En un segundo momento se produciría la consideración de los historiadores sobre las experiencias de las mujeres en el pasado, extremo que desata el uso de correspondencias, diarios, autobiografías y otras fuentes orales de la historia (en este punto concreto se habla de la importancia de la experiencia de las mujeres

y se trata de hallar una tradición femenina basada fundamentalmente en paratextos). Y en la tercera etapa, el tema presenta ya un desafío a algunas presunciones básicas hechas por los historiadores. En este estudio, pues, se llevan a cabo actos de revisión, apropiación y subversión que ayudan a construir un texto hasta el punto de observar si la diferencia sexual se traslada y convierte en una diferencia literaria de género, estructura, voz y argumento. (Segarra y Carabí 21-22)

Este último cuarto del siglo XX se caracteriza, quizás, por pertenecer a la tercera etapa que nombrara Gerda Lerner. También Elaine Showalter señala tres momentos dentro de la crítica feminista que reflejan estadios similares (Showalter 1986: 137-39). Y Joan W. Scott comenta:

Historians of women have long been conscious of the need to articulate their relationship to History. They have challenged the notion that women were non-actors by making visible those “hidden from history”, and they have exposed the biases of a political history that omitted significant contributions by women. (Higgonet *et al.* 22)

Si la primera ola del feminismo se caracteriza, principalmente, por su búsqueda de la igualdad formal entre los sexos, la segunda ola observa, de un lado, una nueva preocupación por la imagen, casi inexistente, de la mujer en la historia de la humanidad que, unida a la pasión por la revisión del momento literario en el que se encuadra (Hutcheon 1996: 62-63, Waugh

1992: 38-39), desarrolla una nueva literatura crítica y creativa en la que se cuestiona la (des)aparición de la mujer de la Historia. Por lo tanto, una de las preocupaciones de las autoras de finales del siglo XX parece ser la búsqueda de la figura de la mujer en la Historia.¹ Si a este hecho añadimos la percepción de la historia del siglo XX como el siglo de las mujeres, se entiende la aparición de la novela histórica escrita por mujeres como un intento de mostrar la cara oculta de la historia, la que construyen las mujeres que sobreviven a la entrada del siglo XX, a los “felices veinte”, las guerras mundiales, el período de entreguerras, la crisis energética y económica del último cuarto de siglo y tantos otros hechos históricos que hacen de este siglo recién acabado un momento complejo para su interpretación.² Dentro de este género se encuadran algunas obras como *Stand We at Last* de Zoë Fairbairns, o *Liza’s England* de Pat Barker, entre otras tantas que irán apareciendo a lo largo de este análisis.

Siguiendo la tradición comenzada, por ejemplo, con la novela *Stand We at Last* de Fairbairns que refleja la preocupación de algunas escritoras por el papel que ha tenido, o mejor dicho que no ha tenido, la mujer en la historia de la humanidad (cf. Duncker), la *opera prima* de Kate Atkinson, *Behind the Scenes at the Museum* (1995), ejemplifica esta preocupación por el papel de la mujer en la Historia al superponer la historia familiar de varias generaciones de mujeres en el entorno histórico del siglo XIX y XX. Esta

¹ Subvertiendo así la concepción del poder en los “grands récits” que mantiene Lyotard.

² O, quizás sea la falta de perspectiva histórica lo que hace complejo el análisis, como mantiene F. Galván en su introducción a *Márgenes y centros*.

obra podría caracterizarse, en palabras de Ansgar Nünning, como “the ‘other’ historical novel” (Nünning 223) definida como “this project of writing her/stories [which] seeks to recover and reclaim the past on behalf of those who have been silenced and marginalised by inequality and historiography” (Neumeier 3).

En esta primera novela coexisten dos niveles argumentales que construyen el hilo narrativo: por un lado, la vida de Ruby Lennox (con su concepción en 1951 y su vida hasta 1990, con la muerte de su madre, Bunty) y, por otro, la trayectoria familiar desde 1888 hasta Ruby. De este modo, se observa cómo en la novela hay una interacción entre la historia de la mujer y la historia como disciplina académica que resulta de la especial relación de Ruby con la vida de sus antepasadas. A través de la historia de Ruby Lennox, la lectora descubre la relación de la narradora y su entorno actual con la ascendencia familiar. Por lo tanto, se puede mantener que Kate Atkinson basa su argumentación sobre la búsqueda de una identidad femenina en la revisión de la Historia como disciplina a través de los relatos de las diferentes generaciones femeninas a lo largo del tiempo. Ruby Lennox, la voz narrativa autodiegética de la novela, nos cuenta su evolución desde la infancia y a través de su biografía nos introduce en la de las mujeres de su familia empezando por su madre y terminando por su bisabuela. De este modo, la voz narrativa de Ruby nos abre los ojos hacia la revisión de los hechos acaecidos en la Inglaterra del siglo XX.

Aparece sin lugar a dudas lo que Linda Hutcheon denomina “metaficción historiográfica” (Hutcheon 1996:92-93), en tanto en cuanto la novela se desarrolla dentro de un marco histórico que influye en la toma de decisiones de los personajes que en ella confluyen, si bien es cierto que, de algún modo, la autora descentra el marco histórico canónico para ofrecer a su público un panorama femenino focalizado dentro de dicho marco histórico. Que la intención de la autora es reflejar cómo afecta el concepto de la disciplina histórica a la percepción de su entorno que tienen los distintos personajes se observa desde un primer momento. Al comenzar la novela *Ruby Lennox*, nuestra voz narrativa, nos introduce en su entorno doméstico de la siguiente forma:

These streets seethe with history; the building that our Shop occupies is centuries old and its walls tilt and its floors slope like a medieval funhouse. There has been a building on this spot since the Romans were here and needless to say it has its due portion of light-as-air occupants who wreathe themselves around the fixtures and fittings and linger mournfully at our backs. (*BSM* 10)³

Sin embargo, para Atkinson, la metaficción historiográfica no sólo resulta de la recreación de un momento histórico determinado con la aparición de algún personaje histórico central a ese momento, sino que se define como el uso de un momento histórico establecido para subvertir la

³A partir de ahora *BSM* corresponderá a la obra *Behind the Scenes at the Museum*, *HC* a *Human Croquet* y *EW* a *Emotionally Weird: a Comic Novel*.

idea que define dicho momento histórico. Para conseguir este efecto, nuestra autora utiliza un modelo narrativo que ya en 1991 definió Linda Hutcheon como “narración narcisista” o “textual self-awareness” (Hutcheon 1991: 1). Al igual que Hutcheon, también Ciplijauskaitė analiza este tipo de fórmula narrativa que redefine los términos históricos achacándole su importancia a la conjunción de historicidad e historia personal, es decir, autobiografía. Por lo tanto, para Atkinson, la novela histórica y el modo autobiográfico son sinónimos de un mismo fenómeno literario: la apropiación del discurso y de la disciplina histórica para mostrar los márgenes, lo que la Historia olvidó relatar. En este caso, la historia y vida de las antepasadas de Ruby.⁴ En cuanto a las otras dos novelas publicadas por esta autora, la metaficción historiográfica se mezcla con la intertextualidad entendida en su sentido más general—relaciones entre textos que producen significados—, si bien el contexto histórico que reflejan es más reducido que en *Behind the Scenes at the Museum*.

No obstante, *Human Croquet* utiliza una técnica similar para recuperar el pasado histórico y familiar de la que aparece en *Behind the Scenes at the Museum*. La voz narrativa autodiegética—Isobel—de esta segunda novela conduce a la lectora a través de la historia de su familia: mediante la recuperación de ciertos objetos cuyo significado escapa a la comprensión de la protagonista, pero no al resto de los personajes que la

⁴ Por otro lado, la caracterización de esta primera novela dentro del marco de la ficción genérica, ya que contiene elementos de la novela de misterio (un accidente mortal), de la novela romántica, subraya las múltiples facetas de la *opera prima* de Kate Atkinson.

rodean, la lectora va interpretando el pasado que para Isobel es un misterio. Esta novela no representa una metaficción historiográfica como la primera, aunque el papel que juega la Historia es también un nexo en el argumento. La novela comienza en una sección llamada “Beginnings” que relata la aparición de la familia Fairfax en la zona en la que se desarrolla la acción y sigue su desarrollo mediante secciones que retratan la vida de Isobel y, siguiendo el modelo de *Behind the Scenes at the Museum*, la historia de otras mujeres desaparecidas en la familia.

Por otro lado, *Emotionally Weird* representa un distanciamiento mayor de la Historia que resulta de la aparición de una figura narrativa que cuenta esa historia, convirtiéndola, de ese modo, en un relato ficcionalizado. Esta idea representa el momento más postmodernista de la obra de Atkinson porque mediante la degradación de la disciplina histórica al modelo de los cuentos, la autora hace recapacitar a la lectora sobre la subjetividad de dicha disciplina. Pero, quizás, el interés que despierta esta última obra se refiera más al aspecto metanarrativo de la novela, en tanto en cuanto su presentación de la Literatura desde los setenta, además de la heterogeneidad de modelos genéricos, recrea una de las técnicas contemporáneas que subvierten lo que Fernando Galván denomina la sustitución de la literatura por “el estudio de las teorías y modelos literarios” (Galván 2000: 28).

Finalmente, quiero resaltar que todos estos factores influyen para mostrar una obra en la que el nexo de unión de todos los factores arriba mencionados es la búsqueda de una identidad femenina que no choque con

los parámetros sociales. Joanne Frye en su introducción a *Living Stories, Telling Lives* mantiene que: “women can find their ‘identities’ only in terms set out by specifically sexual expectations, and such terms preclude them from agency and autonomy, qualities reserved for men and the ‘generally human’” (Frye 2). Más adelante, continúa con esta problemática para explicar que,

If a woman writer risks choosing a male paradigmatic story for a female protagonist, she needs to relinquish consideration of any specifically female qualities: she cannot, then, deal with problems of sexuality, with female socialization, or with reproduction or anxiety about reproduction. She cannot, in a male-defined “ambition text”, address the problems of female sexual self-definition. If, on the other hand, she chooses the alternative kind of paradigmatic story, based in specifically female experience, she is choosing a story that requires passivity and self-denial, a story with a prewritten ending: self existing *only* in relationship, with marriage and/or motherhood as the appropriate denouement, or the demise of the self. (Frye 3)

Por lo tanto, para esta crítica, las escritoras que intentan subvertir esta incapacidad de la novela escrita por mujeres mediante la creación de una base argumental biográfica que utiliza la narración en primera persona rescribe así las “limitaciones históricas” impuestas por este tipo de historias (8).

3.2.1. La subversión de la Historia.

Como analiza Diane Wallace, la característica fundamental en la escritura de mujeres en la segunda mitad del siglo XX es la reconstrucción (“re-imagining”) de la historia oculta y enterrada de la mujer a lo largo de la tradición. También Linda Anderson analiza este factor determinante y lo define como revisión mientras que, para Patricia Duncker, inventar la historia ha sido siempre un privilegio de la escritora y por lo tanto, la literatura feminista contemporánea rescribe la historia para que la mujer aparezca como uno de sus personajes; aunque no sólo se revisa la historia desde la perspectiva feminista, pues el postmodernismo, con su particular visión desde los márgenes, hace de la revisión de la historia un lugar común para la literatura contemporánea (Shaw 236, Anderson 130, Duncker 124, Galván 2000: 28-29).

Por lo tanto, no es un descubrimiento novedoso que la disciplina histórica ha desestimado el papel de la mujer en la creación de la historia de la civilización, y sobre este aspecto se ha discutido en todos los foros en los que el feminismo participa.⁵ Pero, según Rosemary Hennessy hay que tener en cuenta que:

⁵ La deconstrucción de la disciplina histórica es uno de los rasgos que conecta la crítica feminista con la crítica postcolonialista, por poner un ejemplo, y con los discursos hegemónicos de la ideología dominante.

Once we understand the narratives circulating in culture as ideologies—some articulated within the hegemonic culture, some circulating on its margins—all texts of culture can be read as having a claim on history, and “historical” narratives can be unhinged from the disciplinary boundaries set around them. “History proper” can then be seen as particular mode of reading and writing which supports a specific regime of truth and disciplining of knowledge. If knowledge of the past is understood as ideological in the sense that it takes the form of narratives which arise out of and for the social real in the present, the rationale for writing history can be revised, too.

(118)

También Joan W. Scott mantiene que es necesario una redefinición del análisis histórico tradicional, aunque advierte sobre los peligros que conllevaría:

First, women’s history will always remain separate, a subdepartment of History, unless its practitioners are able to point out its relationship to History or the rewriting of History. Second, a separate women’s history tends to confirm the notion that women belong in a separate sphere. This underscores, indeed legitimises, the existing lines of sexual difference—and the inequality associated to them. (Higonnet 22)

Por lo tanto, la revisión de la historia desde el punto de vista feminista—y femenino—debe cuidarse de crear una disciplina aislada que impida el

análisis de la Historia tradicional y la subversión del papel de la mujer en la misma.⁶ Por otro lado, la búsqueda de una disciplina histórica que ilumine el papel de la mujer en esta disciplina es un trabajo que muchas críticas feministas han llevado a cabo.⁷ Laurie Langbauer comenta cómo la relación de la mujer con la Historia—entendida ésta “as a category, a representation, a form”—, al ser “complicada e incierta” expone las codificaciones de género existentes (Langbauer 13).

Este punto de partida es uno de los elementos indispensables en la creación literaria ya que, como mantiene Murray Krieger, se puede definir la novela como una imitación de la historia como discurso (344) y, de paso, “feminizar la historia” como bien concluye Pilar Cuder (Ramírez Almanza 489). Si, como mantiene Rosemary Hennessy, la creación de la disciplina histórica tiende a legitimizar ciertas metanarrativas como “historia real” y ilegitimizar, o suprimir, otras como ficción, folklore o cultura popular (137), la revisión de la historia por parte de la crítica feminista, sólo intenta redefinir “history and story-telling” (Onega 1995: 147) como los modos generalmente asociados a los distintos géneros.

En su estudio sobre la ficción postmodernista Linda Hutcheon analiza cuidadosamente el uso de la Historia en la novela contemporánea y cómo desde la óptica postmodernista, tanto la historia como la literatura se

⁶ Véase Rosemary Hennessy, para un detallado análisis de la creación de una Historia en la que el papel de la mujer no sea tan periférico.

⁷ Quizás los trabajos más sobresalientes sean las aportaciones de Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Julia Kristeva.

definen como discursos, y cómo ambas disciplinas constituyen sistemas de significados mediante los cuales le damos sentido al pasado (1996: 89). También analiza aspectos como la parodia, la subjetividad, la representación y la naturaleza intertextual del pasado (1996: 117), todos ellos factores que aparecen en la ficción postmodernista, y no sólo en la metaficción historiográfica. Por otro lado, Hutcheon también estudia la aparición del contexto histórico en las novelas contemporáneas que tanta importancia tiene en la obra de la autora a estudio.

Para Susana Onega, es también un hecho a tener en cuenta cómo el escritor contemporáneo se convierte asimismo en historiador al relatar los hechos que permanecen al margen en la disciplina histórica. Por esta razón, siguiendo con su razonamiento, la metaficción historiográfica difiere de la novela tradicional por dos razones, en primer lugar porque la protagonista se inscribe en los márgenes de lo dominante y en segundo lugar por el tipo de hechos pasados que jalonan su búsqueda (Onega 1995: 16-17). Aunque con una década de retraso, Atkinson podría pertenecer a la generación de escritores de metaficción historiográfica que Onega clasifica en su artículo “British Historiographic Metafiction in the 1980s”, y que define como una generación de escritores que conoce tanto la tradición literaria a la que pertenecen como la teoría literaria actual y que se caracterizan por un claro retraimiento hacia la Historia en sus obras (50).⁸

⁸ Los miembros de esta generación de autores, de acuerdo con Onega, irían desde Graham Swift hasta Jeanette Winterson incluyendo, claro está, a Julian Barnes, entre otros. Aunque es necesario preguntarse si no se deben incluir también a autoras como Michèle Roberts o Angela Carter.

El análisis propuesto en las novelas escritas por Atkinson estudia tres perspectivas de la historia. Por un lado, la realidad histórica externa a las novelas, es decir, los hechos que la lectora conoce como reales tanto en su realidad como en la realidad interna de la novela y que, tradicionalmente, han servido para clasificar las novelas en períodos históricos dados. En otro nivel se estudia la repercusión de dichos hechos históricos en la historiografía del texto, es decir, cómo ese conjunto de hechos conocidos por ambas, protagonista y lectora, se perciben desde la óptica personal de los personajes y, por lo tanto, cómo se imaginan, revisan y re-escriben. Y, por último, la historia personal e individual de la protagonista de cada una de las novelas o, lo que es lo mismo, el relato autobiográfico de la voz narrativa presente en las diferentes novelas. De este modo, se observa que cada una de las novelas publicadas hasta el momento por Kate Atkinson recrea tres niveles diferentes—aunque todos ellos asociados a la revisión de la Historia y dentro del marco de la metaficción historiográfica—que interactúan para conformar una visión personal y periférica de la disciplina histórica.

3.2.1.1. El contexto histórico en las novelas.

Las tres novelas se desarrollan en un contexto histórico que cubre el siglo XX casi en su totalidad. *Behind the Scenes at the Museum* se desarrolla durante todo el siglo XX mientras que *Human Croquet*—aún haciendo referencia a algunos hechos ocurridos con anterioridad—parte de

la segunda mitad del siglo XX y *Emotionally Weird* el último cuarto de siglo con algunas referencias a la II Guerra Mundial. Las tres protagonistas nacen alrededor de la mitad del siglo XX, es decir, durante la posguerra—el nacimiento de Ruby se establece en 1952 y el de Isobel a mitad de la década de 1940, mientras que Effie, al parecer, nace alrededor de 1951 ya que la novela se sitúa cuando tiene veintiún años (*BSM* 39, *HC* 99, *EW* 8-9) —, lo que permite una visión de conjunto de los hechos históricos acaecidos en la Inglaterra contemporánea.

Aunque la acción en *Behind the Scenes at the Museum* comienza en 1951, la voz narrativa rápidamente se remonta a 1944 para explicar el matrimonio de sus padres (13-14) en la posguerra británica, además de explicar las consecuencias para la madre de la protagonista, Ruby. Por lo tanto, a través de la genealogía femenina presente en la novela, la lectora recorre la primera guerra mundial y la participación de Inglaterra en el frente belga, el período de entreguerras, la segunda guerra mundial, la posguerra y la revolución de los años sesenta. Pero el orden que sigue en la novela estos hechos no es cronológico. El primer aspecto histórico que se trata en la novela es la participación de Inglaterra en la batalla del Somme en la Primera Guerra Mundial.⁹ En la sección dedicada a Nell, la abuela de Bunty, y sus intentos de matrimonio (*BSM* 27), la lectora revive de la mano de la voz narrativa lo que supuso, tanto para los hombres en el frente como para las mujeres, el conflicto bélico. No sólo se comentan las medidas

⁹ Sin embargo, la lectora ya ha sido testigo del racionamiento de alimentos en la Inglaterra de posguerra en el primer día de Ruby.

gubernamentales para prevenir los problemas de abastecimiento sino que también se muestran los documentales que se pasaron sobre la guerra y la forma aséptica que adquirió toda la información que llegaba a los civiles. La descripción que se hace de lo que verdaderamente costó—en vidas humanas—la batalla en el frente belga se ejemplifica desde dos perspectivas diferentes:

Just before Jack [Nell's second fiancé] went back to the Front they went to see *The Battle of the Somme* at the Electric Cinema in Fossgate [...]. All the Tommies [...] turned and waved and smiled as if the Somme was no more than a day's excursion [...]. Because there was no sound, the Somme seemed like a very peaceful battle [...]. Then there were a lot of shots of German prisoners being offered cigarettes by British Tommies, and of the walking wounded of both sides limping through trenches, but there wasn't very much of the actual battle in between. [...] on the whole the battle of the Somme didn't seem to have many dead and you were left wondering where they were [...]. Even Nell felt it was an unsatisfactory account [...]. (BSM 68-69)

A través de la insatisfacción de estos dos personajes tras el visionado del documental, la voz narrativa heterodiegética muestra en la lectura del capítulo los diferentes cambios de perspectiva que resultan de la vivencia de los hechos históricos. Si bien para la disciplina histórica la I Guerra Mundial supuso un reconocimiento de la brutalidad de las guerras

“modernas” y su esfera internacional, tanto para Nell como para Jack el conflicto bélico representa el extrañamiento dentro de sus vidas, sobre todo para Nell y su hermana, que resultan altamente modificadas por el momento histórico en el que viven.

Por supuesto, Jack es uno de los soldados que caen en el frente, así como el hermano de Nell y otros tantos compañeros de éste. La gran pérdida de vidas humanas que supuso la I Guerra Mundial, así como el desencanto y la desilusión que trajo el conflicto se observan en la tristeza y melancolía con la que se relatan los hechos. De hecho, el marido de Nell considera que mantener a salvo a los supervivientes a la primera gran guerra es lo más importante a la vez que concibe la muerte como algo mucho más cotidiano (*BSM* 75-76). Por otro lado, el conflicto bélico es también testigo de la fatalidad para Alice Barker, la supuesta madre muerta de Nell y de sus hermanos y hermanas. Alice Barker decide volver a Inglaterra a buscar a su familia justo el día en el que estalla el conflicto, lo que no sólo la retrasará sino que también hará imposible finalizar la búsqueda (*BSM* 339-49).

En oposición al regusto melancólico de esta sección, el siguiente capítulo relata la coronación de la reina Isabel II y la breve mejora socio-económica que supuso la década de 1950 para Inglaterra. Sin embargo, este breve paréntesis sirve para volver a otro conflicto bélico: la Segunda Guerra Mundial. Si la sección que comenta la subida al trono de la Reina de Inglaterra se recrea con los faustos y las fiestas que se prepararon a raíz de tal evento, la protagonista enseguida vuelve su atención a otro período

bélico, y a cómo se vivió éste desde la perspectiva de Bunty, la madre de Ruby.

By the beginning of 1942 Bunty was pretty much fed up with the war. She was sick of Dr Carrot and Potato Pete and Mrs Sew-and-Sew, and would have given anything for a big box of chocolates and a new winter coat and if she met the Squander Bug in the street she was personally prepared to take him round every shop in York. She really wasn't in the spirit of things at all. (*BSM* 99)

Al igual que su madre en la sección anterior sobre la Gran Guerra, la vida de Bunty también se ve interrumpida por un conflicto bélico que la obliga a cambiar su forma de vida habitual. Si en un principio Bunty ve la guerra como una oportunidad para la aventura, la realidad del conflicto bélico (el racionamiento de alimentos, la separación de la familia, el desarraigo de las personas que viven este conflicto) pronto la hará darse cuenta de la necesidad de volver a su vida anterior a la guerra. Bunty se encuentra atrapada en un momento histórico que la sublima y que la incapacita para desarrollar una identidad.

Mediante la aparición del hijo de la tía emigrante de Bunty, Lillian, la lectora incluso recapacita sobre la globalidad de esta segunda guerra que hizo movilizar al continente americano a favor de los aliados y, especialmente, de Inglaterra. El joven Edmund representa uno de tantos canadienses—o estadounidenses—que lucharon contra los bombardeos nocturnos del frente nazi y que, desgraciadamente, también fueron

aniquilados—el mismo trabajo que realizará el padre de Eliza en la segunda novela de Atkinson con mucha más suerte. Sin embargo, el tono de esta sección es mucho más rebelde después de presentar a la misma generación intentando sobrevivir a dos conflictos bélicos de gran envergadura.¹⁰

En cuanto a la historia de la protagonista, al nacer al final de la posguerra Ruby conoce mejores momentos que sus antepasadas y así lo demuestra la presentación de hechos históricos periféricos como la guerra de las Malvinas que casi no tienen consecuencias para su vida. Su madurez en los años 1970 le permite llevar una vida más independiente que sus antepasadas y, siguiendo con el espíritu de los tiempos, más liberal, un hecho que se ejemplifica mucho más claramente en *Emotionally Weird*, aunque la maternidad adolescente de la hermana mayor de Ruby—Patricia—sí muestra el tipo de convenciones sociales presentes durante la revolución sexual de la década de 1960. Por otro lado, la novela también muestra la heterogeneidad de culturas en la Inglaterra contemporánea, así como la inmigración, con la aparición de las italo-británicas hijas de Ruby.

Human Croquet también se encuadra en el período que va desde principios del siglo XX hasta la época contemporánea, aunque el tratamiento que se hace en la novela de los momentos históricos determinados es un poco diferente al que se observa en la novela anterior.

¹⁰ También hay una breve mención al final de la guerra de los Boers a mitad de la novela, así como a la guerra de las Malvinas. No obstante, el final de la guerra de los Boers y el conflicto de las Malvinas representan un simple pretexto para establecer los límites cronológicos de la novela.

En *Human Croquet*, la Isobel omnisciente de la primera parte, travestida como una voz narrativa pre-histórica, muestra a la lectora el universo anterior a la aparición del mundo de la Isobel contemporánea, así como los primeros momentos de la historia de la familia Fairfax en esa prehistoria narrativa. El comienzo de la historia en sí se establece en la década de 1960, cuando Isobel cumple dieciséis años (*HC* 49).¹¹ En esta novela hay que distinguir dos tipos de “salto en el tiempo” que relatan los hechos históricos. Si en *Behind the Scenes at the Museum* la autobiografía de Ruby se completaba con diferentes saltos en el tiempo que explicaban la genealogía femenina de su propia familia en distintas secciones tituladas “Footnotes”, *Human Croquet* contiene un elemento diferente insertado dentro de la ficción autobiográfica de la voz homodiegética y que se refiere a la capacidad de Isobel de moverse en el espacio temporal dentro de su propio relato y viajar hasta los primeros momentos de la historia de su familia (cf. *HC* 50-51, 76-78, 158-59, 220-22, 228-29), mientras que el otro tipo de salto en el tiempo, titulado simplemente “Past”, va desvelando la historia de la familia tal y como ocurre en *Behind the Scenes at the Museum*.

El retroceso en el tiempo se produce en la siguiente sección, en la que una voz narrativa heterodiegética relata las vivencias de la viuda Fairfax—la abuela de Isobel—y del matrimonio de los padres de Isobel durante el período de entreguerras y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Aunque la visión del conflicto bélico es por lo general muy

¹¹ Este hecho acerca a Isobel a las protagonistas de los cuentos de hadas tradicionales y establece la dualidad entre lo real y lo fantástico que la caracteriza.

lejana, ya que toda la acción transcurre en el pequeño pueblo de Arden en el que habitan los Fairfax, la narración se detiene un momento durante uno de los bombardeos de Londres en el que Gordon Fairfax, el padre de Isobel, rescata a Eliza, la que será su esposa (HC 92). No obstante, las consecuencias de la guerra son claramente perceptibles en esta sección. El racionamiento de alimentos, la separación de la familia, el desarraigo de las personas que viven este conflicto, son aspectos presentes en la novela. De hecho, ni Eliza ni Gordon soportan el final de la guerra y la rutina que implica volver a la estabilidad, ya que Gordon no es nunca más el héroe que la rescató, sino un simple tendero, ni Eliza sabe amoldarse a la vida doméstica en un pequeño pueblo del norte de Inglaterra:

Life in the ever-after wasn't as happy as it should have been. Life, in fact, was *a bloody bore*, Eliza, hissing, *we have to get a place of our own*, at every opportunity. To Gordon, Gordon was no longer a hero, no longer flying in the skies of any colour. He'd wrapped himself in his long white apron again and turned himself back into a grocer. Eliza was disappointed with this civilian transformation.

The Widow, needless to say, was delighted. (HC 101)

Por lo tanto, ni Gordon ni Eliza son capaces de aceptar la rutina que supone la posguerra. La vida en Arden, las continuas riñas entre Eliza y su suegra muestran la dureza de un momento postbélico en el que las rutinas anteriores carecen de sentido.

La siguiente sección vuelve a mostrar a la Isobel contemporánea y su particular visión del mundo. En este apartado no hay menciones específicas a ningún momento histórico particular, aunque en una lectura detenida se observa el momento cultural que supone para la juventud británica la llegada de esta década de cambio. La aparición de un bebé abandonado y las sospechas que Isobel tiene sobre la maternidad de su amiga Audrey ejemplifican lo tradicional de las convenciones sociales en este momento, mientras que muestran la falacia del ideal doméstico de los años 1950, ya que el bebé sería la consecuencia de los abusos sexuales que Audrey sufre por parte de su propio padre.

De hecho, *Human Croquet*, pese a utilizar el mismo recurso de la recuperación de la memoria histórica que *Behind the Scenes at the Museum*, es una novela en la que se da prioridad a la autobiografía y, dentro de ésta, al concepto de la maternidad como obligación y como constructo social y, como consecuencia, a la familia.¹² El misterio en torno a la desaparición de Eliza, la madre de la protagonista, es el motor de la novela, en tanto en cuanto la resolución de dicho misterio es el punto de partida para la recreación histórica del pequeño pueblo en el que vive Isobel Fairfax. Eliza representa, por un lado la movilidad social que genera la II Guerra Mundial y por el otro, el rechazo a las convenciones sociales marcados por la convivencia en Arden. Por lo tanto, Eliza es un vivo reflejo de las

¹² Se podría mantener, incluso, que esta trilogía de Atkinson es comparable a lo que Neubauer y Geyer-Ryan definen como “biomythography” cuando analizan el uso de la memoria en la novela de Lorde *Zami: a New Spelling of My Name*, y que definen como una novela que fusionan la historia, la autobiografía y el mito (Neubauer & Geyer-Ryan 7).

consecuencias que tuvo el conflicto bélico para las familias inglesas; es la representación histórica de una generación. Además, con Eliza se deshacen las convenciones sobre la supuesta aspiración femenina hacia la maternidad en un momento en el que el gobierno británico anima a la regeneración de la población diezmada por este segundo conflicto bélico.

Otro de los aspectos que la novela muestra es la comparación entre la concepción social de la familia y la realidad de la misma. La familia de Isobel se compara a lo largo de la novela con la familia de su amiga Audrey. Desde un primer momento tanto el modelo familiar como el rol materno de Mrs Baxter, la madre de Audrey, se equiparan tanto con la desaparecida Eliza como con la actual Mrs Fairfax, Debbie:

She tries to grow vegetables in the garden and produces instead mandrake-rooted carrots and green potatoes. Greenfly and backfly crowd the air like locusts, her runner beans are stunted, her cabbages are yellow, her pea-pods empty, her lawn as blighted as a blasted heath. Over the edge, next door, Mrs Baxter's garden buzzes with honey-bees and is smothered in flowers—beanstalks that touch the clouds and each white curd on her cauliflowers as big as a tree. (HC 46)

La imagen de la perfecta ama de casa y su capacidad para la economía doméstica queda destruida a lo largo de la novela al entender que las capacidades de Mrs Baxter (tanto culinarias como hortelanas) son un modo de ocultar la violencia doméstica ejercida en su hogar. Por lo tanto, la

imagen de la familia como modelo social tan de boga en los cincuenta queda así subvertida en la narrativa de Isobel, que ejemplifica no una, sino dos, familias imperfectas.

Sin embargo, tanto la familia ideal como la madre ideal que suponen los vecinos de Isobel se van descubriendo como un modelo aberrante en tanto en cuanto Mrs. Baxter y Audrey sufren los abusos físicos y verbales del cabeza de familia. La perfección culinaria de la madre de Audrey, y su particular fijación por los bizcochos, por ejemplo, pasa a ser la vía de escape mediante la cual Mrs Baxter se evade de la violencia doméstica ejercida contra ella y su hija. Por lo tanto, otro de los aspectos que esta segunda novela desarrolla es la dualidad entre lo público y lo privado y la separación de estas esferas en un momento histórico determinado.¹³ Esta separación entre lo público y lo privado también se observa en el tratamiento de la “desaparición” de Eliza, oficialmente fugada con su amante pero, en realidad, asesinada, supuestamente, por su marido y, en realidad, por su amante.

La relación entre lo público y lo privado es también un factor determinante en la tercera novela de Atkinson, *Emotionally Weird*. En esta novela, que se desarrolla en el último tercio del siglo XX, se tratan aspectos como la aparición del feminismo en el área social y académica y la aparición del movimiento hippy. También, al ser una “campus novel”, esta

¹³De acuerdo con Linda Hutcheon, esta dualidad entre lo público y lo privado en la ficción postmoderna es uno de los aspectos en los que se observa claramente la influencia del movimiento feminista en la ficción contemporánea (Hutcheon 1989: 161).

tercera novela trata aspectos del mundo académico y, especialmente, de la Literatura como disciplina. El tratamiento que se hace del contexto histórico, tal y como se ha entrevisto en las dos novelas anteriores, es diferente, ya que esta novela contiene elementos mucho más experimentales que las anteriores y, por lo tanto, enfatiza la perspectiva personal del individuo, en este caso Nora—la otra voz narrativa—, en vez de apoyarse en la Historia como conjunto de hechos pasados acaecidos a una determinada civilización.

De todos modos, para Effie—la protagonista—conocer su propia historia es un factor importante. Si en *Human Croquet* Eliza y su desaparición eran el motor del argumento, en esta novela es la historia de los orígenes de Effie lo que desencadena la acción. Pero, al contrario que en las novelas anteriores en las que la voz narrativa omnisciente controla el pasado y el presente, en esta novela la historia de Effie está en manos de Nora y, por lo tanto, la protagonista es incapaz de forzar la historia para presentar lo pasado y recurre al relato autobiográfico para obligar a Nora a relatar su historia personal, que gira en torno a la de Effie. Nora es, de hecho, la voz del pasado, es decir, la voz de la historiadora que cuenta los hechos vividos desde una perspectiva personal. Su papel, a caballo entre la historiadora y la contadora de historias, impide que Effie pueda saltar en el tiempo como las otras dos protagonistas.

Por lo tanto, la novela comienza con Nora y Effie dispuestas a contarse historias y así desvelarle a Effie los secretos sobre su verdadera

identidad. Para ello, tanto Effie como Nora acuerdan recrear los hechos pasados, aunque Effie sólo se remonta a un período de un mes, mientras que Nora debe retroceder hasta mediados del siglo XX (*EW* 13-14). Effie recrea su vida hacia 1975 como estudiante en la Universidad de Dundee y todos los hechos que desembocan en la increíble revelación al comienzo de la novela: “my mother is a virgin” (*EW* 9). Effie vive un período histórico que se caracteriza por la desaparición de las convenciones sociales tradicionales en favor de una concepción más liberal de las relaciones personales.

Por otro lado, el relato de Nora se remonta a la década de los 1950 y a su vida anterior al nacimiento de Effie y, tal y como mantiene Emma Parker, es un relato contado con renuencia y de forma parca (Parker 15). Para Nora, el contexto histórico que vive sólo funciona mediante el recuerdo ya que toda su historia se enfoca desde la perspectiva de lo vivido. Las relaciones que se establecen con un desarrollo histórico acaecido en la realidad externa a su propia historia es una herramienta de la memoria y que establece el orden cronológico de los hechos sucedidos en su familia. Por ejemplo, la aparición de la II Guerra Mundial refuerza el comportamiento díscolo de su hermana mayor, y el enrolamiento de su hermano y para Nora, el conflicto bélico, significa la paz en un entorno doméstico en el que la convivencia con sus hermanos es difícil (*EW* 294-95). Sin embargo, Nora no se explaya en los detalles—como mantiene incluso la propia Effie—, sino que relata su historia desmarcándola del contexto histórico al que pertenece. La narración de Effie, en cambio, ejemplifica de manera

evidente el cambio social que se establece en la década de 1970 y su particular visión de los cambios. A su alrededor, en la universidad y fuera de ella, los cambios sociales que produce el movimiento hippy son aclaratorios: Effie está rodeada por un ambiente hippy que considera incongruente. La visita que realiza a la comuna de unos compañeros que viven en el campo e intentan sobrevivir con sus propios medios, es un claro ejemplo de la visión de su propio entorno social. Por otro lado, su asistencia a un grupo de liberación de la mujer en la universidad donde coinciden profesoras y alumnas y que acaba en una pelea entre la amante y la esposa de uno de los profesores ejemplifica su particular visión de la aparición del movimiento feminista en el ámbito social (*EW* 137-39).

Finalmente, la sucesión de los hechos históricos en las tres novelas también ponen de manifiesto el concepto del tiempo, que es otro de los rasgos distintivos de la obra de Atkinson. El tiempo, ya sea tiempo de narración o tiempo en la Historia, es una clara fijación para esta autora. Atkinson parece entender que el tiempo ha representado la negación de la historia para la mujer, por lo cual las ausencias y silencios en las novelas también manifiestan el vacío de la disciplina histórica. Las tres—cuatro, si se tiene en cuenta a Nora,—voces narrativas omiten aspectos tanto de las historias personales como del contexto histórico en las novelas. Así, Ruby omite la existencia de su hermana gemela a lo largo de *Behind the Scenes* negando la participación en la historia de dicha hermana y, por otro lado, Isobel y Effie desconocen hechos de su pasado, sus pre-historias, porque

tanto “the Widow” en *Human Croquet* como Nora en *Emotionally Weird* ocultan estos hechos. Esta técnica, que funciona para mantener el suspense en el desarrollo del argumento, señala de manera evidente el papel fundamental que tiene la información para el conocimiento de los hechos históricos. Tanto Pearl Lennox, la hermana gemela muerta de Ruby, como Eliza Fairfax y la madre de Effie son mujeres borradas del relato y, por lo tanto, desaparecidas de la Historia. Este hecho lleva a la conclusión de que tanto los hechos históricos y los personajes presentes en la novela como los que están ausentes recrean la necesidad de conocimiento del pasado, de los orígenes, que tienen las protagonistas. Para que estos personajes y sus historias permanezcan en el relato argumental, las voces narrativas recrean el pasado mediante el uso de la memoria.¹⁴ La memoria funciona, así, como la herramienta principal para la recreación de los hechos pasados y, por lo tanto, la memoria sustituye a la Historia para recrear estas historias borradas de las novelas.

3.2.1.2. El análisis de la metaficción historiográfica.

De acuerdo con Linda Hutcheon, “the postmodern [...] reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in doing so, it problematizes the entire notion of historical knowledge. (1988: 89).

¹⁴ Para una lectura sobre los usos de la memoria en el feminismo véase el artículo de Marianne Hirsch y Valerie Smith titulado “Feminism and Cultural Memory: An Introduction.”

También Ansgar Nünning manifiesta que la novela contemporánea ha ampliado los límites de la novela histórica realista tradicional al incorporar materias tales como “the history of mentalities, women's history, oral history, history from below and the history of everyday life” (Nünning 221). En *Behind the Scenes* coexisten varios sustratos históricos, en el sentido más amplio del término. En primer lugar estaría la historia personal de Ruby, la voz narrativa autodiegética. A continuación se encuentra la historia de la familia de Ruby, desde su bisabuela Alice hasta la misma Ruby, en la que una voz narrativa heterodiegética y omnisciente cuenta los hechos desde la distancia característica a este tipo de narración. Finalmente, en el último plano de la novela se encuentra la voz homodiegética que relata los hechos externos e innecesarios desde el punto de vista de la narración autodiegética que se encuentra en el primer estrato. El plano histórico se construye, pues, en la novela mediante la superposición de los dos argumentos secundarios: la de la familia—la genealogía femenina—y la de los hechos históricos que confluyen en la autobiografía de la protagonista, Ruby Lennox. Esta técnica también aparece en las otras dos novelas de Atkinson que se analizan en este trabajo, si bien con ciertos rasgos diferenciales.

En primer lugar, pretendo analizar la visión de los diferentes momentos históricos que aparecen en la novela y su similitud con un narrador en tercera persona, aunque, en algunos momentos, el uso de los pronombres personales puede llevar a engaño. Para empezar, la novela cubre un período que dura desde 1888 hasta la década de 1990 y en todo

este tiempo—casi un siglo—la lectora llega a conocer, de la mano de Ruby, la historia de la familia Lennox.

La voz narrativa que conduce a la lectora a través de la coronación de Isabel II es la voz de Ruby, que se transforma del modelo autodiégetico al homodiégetico ya que no participa al mismo nivel de la narración en este momento: “in her big, white dress the Queen looks like a balloon that's about to float up to the roof of Westminster Abbey and bob about up there amongst the gilded arches and roof bosses” (*BSM* 77). Sin embargo, en el momento en el que la acción vuelve al entorno de los personajes de la novela, la voz narrativa se vuelve a transformar en autodiegética, desandando la distancia que previamente había establecido con la lectora:

The television set is George's gift to Bunty, a consolation for having to bring up her family Above the Shop instead of a normal home. We cannot claim to have the first television set in the street, [...]. But we are the runners-up and, more importantly, the winners in the family, for no-one on either George of Bunty's side of the family have yet acquired this most desirable of objects. (77)

Por lo tanto, mediante el distanciamiento que supone el cambio de voz narrativa, la narradora conduce a la lectora a través de los diferentes niveles históricos que plantea en la novela. Por otro lado, la transformación de la voz narrativa en los capítulos dedicados a la historia de la familia y a su intervención en la historia es mucho más evidente. En el capítulo en el que Ruby nos cuenta la historia de su abuela y su tía-abuela, la voz que

introduce al capítulo es, claramente, la homodiegética: “this is the story of my grandmother's continually thwarted attempts to get married” (*BSM* 45, mis cursivas). Sin embargo, a lo largo del capítulo la voz narrativa se distancia de la perspectiva personal de Ruby y se acerca al tipo de narración denominada heterodiegética: “Albert was the first to join up. He told his sisters it would be a 'bit of a lark' and a chance to see something of the world. 'A bit of Belgium, more like,' Jack said sarcastically, but nothing would have put Albert off [...]” (*BSM* 53).

Esta técnica de variación de voces narrativas se encuentra a lo largo de toda la novela y es característica de la obra de Atkinson. En su segunda novela, *Human Croquet*, la voz de Isobel—la protagonista—también conduce a la lectora a través de la genealogía familiar. Desde el comienzo de la novela, la lectora se encuentra frente al mismo tipo de voz narrativa que se ve en la *opera prima* de Atkinson, la voz autodiegética: “call me Isobel. (It's my name.) This is my history”.¹⁵ Sin embargo, ya en el siguiente párrafo, la voz narrativa ha cambiado, es un tono más impersonal, característico de la narración en tercera persona: “nothing will come of nothing, unless it's the beginning of the world. This is how it begins, with the word and the word is life. The void is transformed by a gigantic firecracker allowing time to dawn and imagination to begin”¹⁶ (*HC* 11, mis

¹⁵ Nótese también el juego intertextual postmoderno que ofrece este eco con la novela *Moby Dick* de Melville.

¹⁶ Asimismo mediante el diálogo intertextual que se establece con *King Lear* Atkinson responde al modelo patriarcal impuesto al modificar el significado de la respuesta de Lear a su hija Cordelia: “nothing will come of nothing, unless it's the beginning of the world” (mis cursivas).

cursivas); al igual que cambia en la tercera sección que contiene un retroceso en la secuencia temporal de la novela—es el año 1925—: “the Widow liked her fine house, the finest of them all on the streets of trees” (89). A lo largo de esta novela, también se utiliza este recurso narrativo para crear un distanciamiento que recree la pretendida objetividad del discurso que caracteriza la novela histórica tradicional. Las secciones son independientes y, por lo tanto, la intrusión de las diferentes voces narrativas que aparecen en la primera novela no se encuentran en esta segunda novela.

Este hecho se trata de forma diferente en *Emotionally Weird*. Si hasta ahora, las voces narrativas de las novelas de Atkinson recrean varios tipos de discurso, en la última novela de esta autora aparece una voz narrativa que utiliza el marco histórico para establecer el momento en el que se desarrolla el argumento. Quizás, como ocurre con Jeanette Winterson, la metaficción historiográfica que caracteriza las dos primeras novelas pierde su interés para Atkinson en favor de un interés por el discurso.¹⁷ La Historia deja de ser un enfoque fundamental en la novela y pasa a ser un elemento más en el relato de Nora, la otra voz narrativa que aparece en la tercera novela de dicha autora. De hecho, las dos únicas referencias históricas claramente definidas que aparecen en la novela se refieren a los años en los que comienza y termina, respectivamente, el relato. Sin embargo, Nora representa la voz de la historiadora o, como se intentará definir más

¹⁷ Para un detallado análisis de la obra de Winterson, véase el artículo al respecto que escribe Susana Onega en *Telling Histories*, Onega 1995: 135-47.

adelante, la voz de la contadora de historias, la voz distanciada de los hechos que relata y que los relata desde la distancia del tiempo pasado:

Well, Nora says thoughtfully, this is how it was:

Marjorie was a big raw-boned, red-haired woman from a Perthshire military family whose ancestors had fought everywhere, from the wrong side at Culloden to the right side at Corunna. She married Donald Stuart-Murray when she was thirty-five; no one else wanted her and she couldn't think of anything else to do even though Donald's first wife was still warm in her coffin and his catalogue of personal disasters was long. (*EW* 188)

Esta voz es similar a la voz del (la) historiador(a), de la que habla Jesús Benito, que se representa en la novela mediante el uso de la voz narrativa en primera persona y que intenta restaurar la historia desde la perspectiva de los márgenes (Onega 1995: 183). Es una voz impersonal y distante que relata los hechos como podrían aparecer en una crónica histórica. Sin embargo, lo que Nora también utiliza es el recurso de la memoria que, como mantiene Gayle Greene, es “a remembrance of things past” (Greene 1991: 291), si bien, la memoria también es el recurso del (la) historiador(a). Nora cuenta la historia de su familia con el desapego propio de una persona que relata hechos consumados a los que es ajena. Si las dos primeras novelas analizadas se caracterizan por presentar una voz narrativa heterodiegética para desmitificar la realidad histórica, el recurso de Nora es crear un cuento a partir de la historia real de su familia. Su imparcialidad hacia los hechos

sólo se verá mermada hacia el final de su historia, en el momento en el que se conoce la implicación que sus actos tienen en el desarrollo de la propia historia de Effie, la otra voz narrativa de esta novela. Por lo tanto, Nora ficcionaliza la Historia hasta el punto de convertirla en un cuento, en un relato fabuloso acerca de los orígenes de Effie. Además, el paralelismo entre las voces narrativas de las tres novelas no puede pasar desapercibido. Estos tres modos narrativos representan la apropiación, tan característica de la novela contemporánea, de los hechos históricos y ello a su vez representa la incapacidad de la disciplina histórica para presentar hechos objetivos ya que tanto la Ruby o Isobel “historiadoras” como la Nora contadora de cuentos utilizan el distanciamiento objetivo de los hechos narrados para dotar de un halo de verosimilitud a los hechos “reales”—externos al relato y al argumento—que cuentan.

Por otra parte, en un segundo análisis el interés también se encuentra en analizar el uso de la metaficción historiográfica en las tres novelas a estudio. La metaficción historiográfica ha sido definida ampliamente desde la aparición del ensayo de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, como uno de los modelos literarios de la literatura contemporánea.¹⁸ De acuerdo con esta teórica, el uso de la disciplina histórica en las novelas contemporáneas sugiere una evaluación de la visión cerrada y “teleológica” de dicha disciplina, aunque concluya manteniendo que no se puede defender

¹⁸ Con todo, Ansgar Nünning manifiesta que no toda la producción contemporánea se puede acoger bajo esta categoría y previene contra lo que denomina “el modelo totalizador” del esquema de Hutcheon que define como otra metanarrativa (Nünning 219-20).

que ambas disciplinas—la Historia y la Literatura—sean una parte del mismo tipo de discurso (Hutcheon 1996: 110-11). También manifiesta Hutcheon como el postmodernismo y el feminismo se han ayudado mutuamente para subvertir conceptos universales, entre ellos la dualidad entre lo privado y lo público, creando así obras de metaficción historiográfica en las que, por un lado, se traslada lo personal a la esfera pública, lo que lo convierte en una privacidad politizada, y, por otro, la relación entre la ficción y la historia personal que crea, de este modo, también una politización de lo privado (Hutcheon 1996: 160-61).¹⁹ Sin embargo, teniendo en cuenta que para Atkinson la historia es un movimiento circular en el texto, que se apoya tanto en el pasado como en el futuro, estas novelas podrían considerarse lo que Ansgar Nünning denomina novela metahistórica y que define como el tipo de novela que re-escribe la historia marginalizando los “grandes eventos de la Historia” al destacar la experiencia de los seres humanos corrientes, una herramienta que, para Nünning, es la que utilizan algunas escritoras contemporáneas como Carter, Winterson, o Fairbairns y que recrean los vacíos del pasado histórico ayudándose, en algunos casos, de una técnica narrativa experimental (Nünning 222-23).

En este segundo estrato que se observa en la obra de Atkinson se utiliza la metaficción historiográfica para subvertir, del modo ejemplificado por ambas teóricas, las implicaciones que el punto de vista femenino ha

¹⁹ Aún así, para Hutcheon tanto el postmodernismo como el feminismo son dos disciplinas que no pueden, ni deben, unirse en un solo concepto.

tenido en la concepción de la Historia e intrahistoria y su particular visión de la sociedad desde la posición marginal que la mujer ha tenido dentro de ésta. Sin embargo, el uso de la metaficción historiográfica también tiene como objetivo dar credibilidad a la historia que la lectora descubre a lo largo de la novela, por increíble que ésta parezca. De hecho, las novelas de Atkinson se centran en momentos históricos de relevancia para la perspectiva contemporánea y que van, como ya se ha mencionado, desde el final del siglo XIX hasta la última década del siglo XX. En las tres novelas se crea un vínculo entre las experiencias de las protagonistas y el momento histórico que viven y que, por tanto, re-crean. Por poner un ejemplo, la visión que ofrece *Behind the Scenes at the Museum* o *Human Croquet* de las dos guerras mundiales se centra no tanto en el conflicto bélico como en las consecuencias de dichas guerras para las mujeres de la familia. Si para Bunty es la necesidad de crearse una identidad, para Charlotte Fairfax—la abuela de Isobel en *Human Croquet*—la Segunda Guerra Mundial es la que desencadena la tragedia para el estudiado y equilibrado futuro de su hijo, que rescata a Eliza después de uno de los bombardeos que sufrió Londres (HC 91-92).

Sin embargo, en *Emotionally Weird* la perspectiva histórica pierde parte de su relevancia en favor de la perspectiva personal de las dos voces narrativas presentes en la novela. Por lo tanto, la metaficción historiográfica se transforma de modo sutil en una ficción autobiográfica, como se

estudiará más adelante.²⁰ No obstante, este hecho no merma el interés que Atkinson muestra por la metaficción historiográfica, ya que las continuas referencias al momento histórico vivido que se presenta en las novelas, así como el papel determinante que tienen estos momentos históricos en la construcción de la historia de la protagonista demuestran la importancia que tiene este tipo de ficción para el desarrollo del argumento.

La relación con la Historia que tiene la familia de Ruby Lennox, en *Behind the Scenes at the Museum*, es ambivalente. Por un lado, los distintos momentos históricos dan forma a la vida de estas mujeres ya que al comenzar la narración sobre la vida de Bunty la lectora aprecia: “the Second World War for Bunty was not so much a matter of getting a husband as a personality” (*BSM* 92). Para Bunty, en este caso, el comienzo de la guerra es el comienzo de la aventura y de la novedad, tal y como la voz narrativa heterodiégetica de Ruby comenta (*BSM* 95). Si la Primera Guerra Mundial modeló las vidas de Nell y de Lillian obligándolas a tomar decisiones que no hubiesen tenido que tomar en otras circunstancias, la Segunda ajustó la de Bunty al esquema tradicional. Por lo tanto, la metaficción historiográfica es una herramienta para presentar las vidas de cada una de las mujeres como una línea histórica paralela a las vidas de los varones. La novedad que presentan las obras de Atkinson es el uso de una voz narrativa

²⁰ La distinción que se hace en este trabajo entre autobiografía y ficción autobiográfica se refiere a la diferenciación entre el tipo de protagonistas presentes en ambas tipologías: personajes de ficción en lo que denomino ficción autobiográfica y personas reales en lo que se conoce tradicionalmente como género autobiográfico, tomando el término y la distinción que hace Isabel de Castro.

heterodiegética para mostrar este aspecto de la historia de la familia, a la que previamente nos ha introducido la voz homodiegética.

En esta primera novela coexisten, pues, varios argumentos superpuestos. Las diferentes exposiciones conforman la genealogía femenina de la que se ha hablado con anterioridad y crean, así, el mosaico que da forma a la historia de la familia. El uso de los testimonios familiares da pie a una imagen diferente de la biografía de la protagonista. Al contar lo pasado, Ruby Lennox muestra no sólo su autoridad narrativa, sino también su pertenencia a un grupo social que puede remontarse a varias generaciones y, por lo tanto, con un pasado digno de ser contado. Este uso de la Historia como genealogía ayuda a Ruby a definir una identidad individual que resulta de la yuxtaposición de los hechos que conducen hasta el momento presente—al igual que ocurre con Isobel y con Effie—. La Historia, como disciplina objetiva que sólo marca hechos, deja de tener importancia y se constituye en el contexto en el que se desarrollan las diferentes experiencias familiares.

Esta herramienta es la que Atkinson va a utilizar en las siguientes novelas a estudio. La creación de una genealogía femenina creará una ilusión de Historia, de pasado, para las protagonistas y aliviará el peso de la alienación postmoderna. Tanto Isobel como Effie necesitan este conocimiento de los hechos para modelar sus identidades como individuos sociales y, de paso, juzgar las acciones pasadas. En *Human Croquet* la necesidad de la protagonista, Isobel, por conocer la verdad sobre su madre,

su desaparición y su identidad, es el motor que impulsa la metaficción historiográfica. Para Isobel, al igual que para el resto de los habitantes de la casa familiar, Eliza es un misterio. Las diferencias entre lo que se cuenta de ella y lo que Isobel recuerda de su madre crean las dos historias paralelas. Esta necesidad de conocer la verdad junto a la incredulidad de la versión de la historia de Eliza que circula por la casa es lo que lleva a Isobel a reconstruir el pasado que le mostrará el camino hacia su madre. A través de la recreación del pasado, la lectora va adquiriendo información sobre su trágica historia y, consecuentemente, la de Isobel. La novela se divide en secciones—presente y pasado—que van desgranando la historia desde la aparición de la familia Fairfax. La obra también se remonta a la primera mujer Fairfax para que su historia quede, así, fuera de la órbita del mito en la que se encuadra, porque *Human Croquet* discute la veracidad de la Historia que llega individualmente a los seres humanos y lo demuestra mediante la inserción del pasado en la autobiografía de la protagonista.²¹ Además, esta historia paralela se relata mediante una voz heterodiegética a la que da paso la voz narrativa que pertenece a Isobel. Por lo tanto, desde la vida de Shakespeare como tutor de la protegida del primer Fairfax, hasta el momento presente, *Human Croquet* desdramatiza los hechos históricos para centrar la atención en la historia de las mujeres de la familia Fairfax. La

²¹ De hecho, una de las imágenes que se utiliza para caracterizar a la disciplina histórica es la del bosque y el árbol y la conocida metáfora sobre la percepción de las cosas que entraña ver sólo el árbol o el bosque. Dicha metáfora se encuentra también en *Human Croquet*, ya que a lo largo de toda la novela la percepción de la historia de Isobel y su familia se representa mediante la percepción del solitario roble o el bosque de Arden, donde ocurren los hechos principales de la novela.

realidad historiográfica, el contexto histórico y las diferentes voces narrativas recrean parte de la Historia para subvertirla y acentuar la historia personal del individuo contra la generalización de los hechos históricos llevados a cabo por dicha disciplina.

Este mecanismo se retoma de modo superlativo en la tercera novela de Atkinson. La presentación de la historia de Effie se hace desde la perspectiva de la voz narrativa *intrusiva* que aparece en la novela y que la desvirtúa hasta convertirla en una de tantas historias, un cuento como ya se anunció en el apartado previo. Pero no se debe olvidar que, para Effie, la historia sobre sus orígenes es un pilar fundamental en la construcción de la narrativa y de su identidad. Si en las dos novelas anteriores se observaba cómo la voz narrativa ejercía su poder sobre la narración mediante la inserción de la historia familiar que representa un conocimiento adquirido gracias al poder omnisciente de estas voces narrativas, en *Emotionally Weird* se crea un diálogo entre las voces narrativas por la apropiación de esta autoridad. Effie posee la autoridad narrativa sobre su propia historia pero carece de la omnisciencia para relatar la historia de su familia que, en cambio, posee Nora, la otra voz narrativa.

Esta tensión en la narración es visible gracias a la interpelación que se crea entre ambas voces y que recrean un diálogo narrativo del que ya se habla en un principio: “we must tell our tales” dice Nora al inicio de la novela reteniendo la información que tanto Effie como la lectora buscan y que se basa en el conocimiento de la crónica verdadera (EW 13). Por lo

tanto, la apropiación de la Historia, del pasado, que se observaba en las dos novelas anteriores se recicla en esta última mediante el poder del conocimiento ya que sólo aquella voz que conoce la verdad de los orígenes de Effie es la que tiene la capacidad para recrear la Historia: “I want to hear her voice as much as I want to hear her story [...]. Her voice is the thread that keeps me safe” (*EW* 187). Atkinson va más allá de la simple apropiación de los hechos históricos típica de la metaficción historiográfica, para dar un lugar y una posición en la esfera narrativa a Nora. Mediante la creación de una voz narrativa que está al mismo nivel que Effie, Atkinson demuestra el poder que puede tener la apropiación de la Historia por parte de un ser humano determinado, ya que Nora representa la negación de la participación del individuo en la Historia al negarle a Effie su derecho a participar de ella mediante un esquema narrativo similar al seguido en las otras dos novelas. Effie se sitúa en los márgenes de su propio relato al igual que Pearl—la hermana gemela muerta de Ruby— de *Behind the Scenes at the Museum* se sitúa fuera de la esfera histórica al desaparecer de la esfera narrativa.

Por lo tanto, la pertenencia a una genealogía histórica es de suma importancia en las novelas ya que la construcción del relato vital de las protagonistas—sus autobiografías—pasa por la construcción de la Historia de sus antepasadas. De hecho, para construir esta identidad social e histórica, las voces narrativas de las tres novelas se entremezclan con voces narrativas generalmente asignadas a otro tipo de ficción. La narración

heterodiegética que relata las diferentes vidas de las antepasadas familiares se entremezcla con las narraciones homodiegéticas y autodiegéticas de la autobiografía más tradicional.

3.2.1.3. La ficción autobiográfica.

El modo autobiográfico es un modelo narrativo generalmente asociado a la mujer, como bien mantienen teóricas como Showalter, Duncker o Ciplijauskaitė. Según mantienen estas críticas, la auto/biografía se presta más a mostrar el desarrollo interno del yo, es decir, el desarrollo de la identidad y, como consecuencia, es un tipo de narración que permite la experimentación. En las novelas de Kate Atkinson, el modo autobiográfico no sólo se puede definir en estos términos tradicionales sino que también entraña otros aspectos como, por ejemplo, la diversificación de voces narrativas para diferenciar la autobiografía de la voz narrativa dominante de otros relatos insertados en el argumento principal. Para Atkinson, como ya se ha mencionado, este tipo de narrativa tiene como objetivo la recreación de un pasado y un presente histórico que reviertan en la creación de una identidad individual determinada, lo que acerca su obra al modelo postmodernista, ya que, como mantiene Leigh Gilmore, la autobiografía se analiza desde el postmodernismo como un modo en la producción de la identidad (Ashley *et al.*, 4). Al elegir protagonistas femeninas, Atkinson también refleja la carencia de modelos de identidad femenina, lo que acerca su obra a la literatura feminista, al ser la autobiografía un modo elegido por

ésta para presentar la inestabilidad de los conceptos postmodernistas sobre dicha identidad. Otro de los aspectos a tener en cuenta es la pervivencia de este modelo literario en la novela contemporánea. La ficcionalización de la historia personal de un individuo determinado es, desde hace ya algunas décadas y a un nivel universal, un modelo recurrente en la literatura que, además, viene utilizando el recurso estilístico de la voz autodiegética. La autobiografía, pues, es un modo literario clave para la presentación de la identidad y de la historia personal, aun cuando la existencia de la voz narrativa protagonista carezca de referente extraliterario.

De acuerdo con Foucault, este tipo de discurso narrativo se asemeja al modelo discursivo confesional ya que:

The confession is a ritual of discourse in which the speaking subject is also the subject of the statement; it is also a ritual that unfolds within a power relationship, for one does not confess without the presence (or virtual presence) of a partner who is not simply the interlocutor but the authority who requires the confession, prescribes and appreciates it, and intervenes in order to judge, punish, forgive, console and reconcile; [...] a ritual in which the expression alone, independently of its external consequences, produces intrinsic modifications in the person who articulates it. (Foucault 61-62)

Este hecho se recrea en gran medida en las dos primeras novelas de Atkinson en el nivel en el que se cruzan la voz narrativa homodiegética y la lectora implícita a la que se dirige el relato y, de forma superlativa en la

tercera novela de Atkinson, en la que el diálogo entre las voces narrativas recrea un ritual de confesión en el que, en última instancia, la única juez es la lectora.

Aunque Foucault realiza su estudio de la confesión con la distinción genérica de una tradición masculina, para Leigh Gilmore este tipo de discurso narrativo se relaciona de forma directa con la escritura de mujeres en tanto en cuanto su función de legitimación del discurso y de los hechos narrados se refleja mediante la autoridad narrativa. De hecho, para esta crítica, el legado confesional en torno a la escritura de auto-representación—"self-representation"—se mantiene en dos vías:

First, the confession imports not only the spiritual but also the legal constraints of truth telling and potential punishment for error into the genre. The story of the self is constructed as one that must be sworn to and will be subject to verification. Second, truth is marked as a cultural production entwined with our notions of gender so completely that even the structural underpinnings of truth production are masculinist; that is, the maintenance of patriarchal authority and male privilege follow from the formation of rules in confession to the installation of a man as judge (authorized through that massive tautology of male power legitimating males to power). (Ashley *et al.*, 57)

E incluso Linda Anderson manifiesta que la autobiografía refleja una apropiación activa de la identidad aun cuando proporciona, al mismo

tiempo, los medios que posibilitan la apertura tanto de dicha identidad como de los modos de escritura a cuestiones sobre la diferencia (Anderson 1997: 3). La confesión es, por lo tanto, un rasgo inherente a la autobiografía y cabe preguntarse si también el modelo confesional es inherente a la ficción autobiográfica.²²

Además, hay que tener en cuenta la relación que existe entre la autobiografía —ficcionalizada o no—y el conocido eslogan “lo personal es político” en la literatura feminista, como bien manifiesta Rita Felski. La confesión no sólo designa el relato de unos hechos que buscan la verdad, sino que también puede entenderse, en el sentido más amplio del término, como un modo de mostrar la intimidad del yo, la verdadera identidad que se oculta tras la máscara social. En este último sentido es en el que la confesión como modelo narrativo se acerca más a la literatura feminista, ya que, como bien señala Felski, la relación entre la confesión y lo privado que se hace público es uno de los rasgos inherentes a la narrativa autobiográfica feminista (Felski 87-88). En el plano de la ficción autobiográfica a estudio en este trabajo, la unión entre el modelo confesional y la narrativa de mujeres es un elemento a tener en cuenta en tanto en cuanto la autobiografía de las protagonistas se acerca en mayor medida al entorno de lo privado; es

²² Hay que puntualizar que curiosamente, sin embargo, las protagonistas de las tres novelas a estudio en este trabajo se convierten a lo largo de su vida en escritoras. Ruby termina su relato anticipando su futura obra poética mientras que tanto Isobel como Effie muestran su vida futura como novelistas. Con todo, no es el objetivo de este trabajo analizar los paralelismos entre las tres novelas y la vida de la autora que las ha escrito, sino analizar cómo la ficción autobiográfica es un modo de presentar la metafiction historiográfica contemporánea como un modelo que aúna las necesarias reestructuraciones sobre identidad femenina e historiografía en la literatura de finales de siglo XX.

decir, para las tres protagonistas de las novelas aquí estudiadas lo importante es contar sus propias historias, sus vivencias personales y su particular visión del mundo. Por tanto, su relación con la autobiografía se centra menos en los términos en los que habla Foucault y más en la confesión del tipo mencionado por Felski:

A type of autobiographical writing which signals its intention to foreground the most personal and intimate details of the author's life [...]. Like consciousness-raising, the confessional text makes public that which has been private typically claiming to avoid filtering mechanisms of objectivity and detachment in its pursuit of the truth of subjective experience. (Felski 87-88)

Por otro lado, la ficción autobiográfica a la que Atkinson recurre se presta de modo insólito a la experimentación con las voces narrativas, ya que la narración en primera persona de la autobiografía tradicional da paso, mediante el uso de un personaje de ficción, a la posibilidad de experimentar con otras voces y otras perspectivas. Además, la ficción autobiográfica que se analiza aquí también explora otros aspectos literarios como la linealidad del argumento y la posibilidad de recrear el pasado desde una perspectiva determinada. La obra de Atkinson, por lo tanto, utiliza el modo autobiográfico para connotar por un lado, las implicaciones históricas que disimulan la creación de una historia propia en la que un yo agente posee la autoridad sobre lo verdadero y lo ficticio y para demostrar, por otro lado, la ficcionalización de la autobiografía como género literario en el que ese

mismo yo agente resulta un personaje más dentro del discurso narrativo, ya que, siguiendo a Leigh Gilmore, la autobiografía encaja dentro de los discursos que construyen la verdad, la identidad y el poder, y que producen un sujeto marcado por el género (Gilmore 1994: xiv).

Tradicionalmente, la autobiografía y la ficción autobiográfica son discursos que se presentan en pasado, desde la perspectiva de la memoria, como mantienen Hirsch y Smith, “women’s history as counterhistory that restores forgotten stories to the historical record certainly illustrates this point. But [...] the technologies of gender, the frames of interpretation, and the acts of transfer they enable are in themselves gendered, inasmuch as they depend on conventional paradigms and received cultural models, on codes that are culturally shared and available” (Hirsch & Smith 7). Este hecho implica además que el tiempo narrado y el tiempo de la voz narrativa no se encuentren en el mismo espacio temporal, ya que la voz narrativa autobiográfica cuenta las experiencias vividas desde la perspectiva de la memoria, creando así un diálogo entre su narración y la presencia de la figura de un/a lector/a implícito/a. Sin embargo, las tres novelas de Atkinson utilizan el tiempo presente (que iguala el tiempo de la voz narrativa con el tiempo de la narración) para exponer las vivencias de las protagonistas.²³ Este hecho acerca la obra de Atkinson a la concepción de autorretrato de la que habla Ciplijauskaitė, recogiendo de la tipología de

²³ No obstante hay que puntualizar que la obra de Atkinson presenta ambos aspectos: tiempo narrado igual a tiempo del narrador y tiempo narrado y tiempo de narrador diferentes, al componer una novela con otras narrativas insertas—*embedded narratives*—en las que la perspectiva temporal cambia.

Michel Beaujour, y que ésta define como un discurso que “se escribe desde el presente” y que refleja “una revelación continua”, es decir, “un examen de conciencia desde dentro” (19).²⁴

De este razonamiento parte la teoría que mantiene que las tres novelas se encuadran dentro de lo que denomino “ficción autobiográfica”, y que resalta la diferencia con el género autobiográfico en tanto en cuanto las protagonistas recrean sus vidas desde una perspectiva en presente en las novelas.²⁵ En un análisis detenido de la primera novela se encuentra en primer lugar la narrativa caracterizada como autorretrato, ya que Ruby adquiere conciencia narrativa desde el momento en el que es concebida y va relatando poco a poco su vida, incluso anticipando el futuro:

And there I am too. And what became of me? For a living I translate English technical books into Italian, so my marriage to Gian-Carlo Benedetti was not entirely wasted. I enjoy this work, methodical and mysterious at the same time. I can lay claim to be called a poet too—I have had good reviews for my first volume of poems—published by a small press in Edinburgh, and any day now I intend to begin work on a grand project—a cycle of poems based on the family tree. (*BSM* 382)

²⁴ También Isabel de Castro se hace eco de la propuesta de Michel Beaujour en su artículo “Novela actual y ficción autobiográfica” (Romera Castillo *et al.* 153-58).

²⁵ Cf. nota al pie 19.

El tiempo de la narración se superpone al tiempo de la voz narrativa haciendo que la lectora implícita sienta realmente el desarrollo gradual tanto de la Ruby física como de la Ruby psicológica. Mediante la inserción de secciones al final de cada capítulo tituladas “footnotes,” en cambio, la narrativa se modifica y Ruby cuenta las vidas de sus antepasadas con un tono lógico, distanciándose del tiempo de la narración;²⁶ en la sección en la que Ruby cuenta la “verdadera” historia de su bisabuela Alice, se observa claramente este distanciamiento:

Alice, sitting in a shaft of September sunshine in her rocking-chair in the kitchen of the cottage, nursed the newly-christened Eleanor. Baby Nell had fallen asleep at the breast and Alice herself was dozing miserably, quite unable to face the unwashed clothes, unfed children and unsatisfied husband that comprised her lot in life.
(BSM 339)

Por lo tanto, en la novela se observa no tanto el tratamiento tradicional de la narración en pasado de la autobiografía tradicional como una nueva técnica que recrea el paso del tiempo desde el presente y anticipa, en momentos puntuales, el futuro. Esta técnica de inserción de otras narrativas no sólo es característica de la *opera prima* de Kate Atkinson, sino que se encuentra también a lo largo de las otras dos novelas.²⁷

²⁶ Esta técnica de “footnotes” es similar a la que utiliza Swift en *Waterland*. Igualmente, el hecho de que Ruby nos niegue la “verdad” sobre Pearl (aunque sea inconscientemente) recuerda a Ishiguro, cuyos narradores son notoriamente poco fiables.

²⁷ Para una mayor coherencia, traduciré los términos del inglés *embedded narrative* y *frame narrative* como narrativa inserta y narrativa marco respectivamente en este trabajo.

Para Isobel el diálogo que se establece entre su voz narrativa y la lectora implícita recrea el carácter dialógico que aparece en la narración oral: “I suppose reality is a relative kind of thing, like time. Maybe there can be more than one version of reality—what you see depends on where you're standing. Take Mr Baxter's death, for example, perhaps there are other versions. Imagine—” (HC 348).²⁸ Y, del mismo modo que en la novela anterior, se observa un distanciamiento entre la voz narrativa y el tiempo de narración cuando Isobel recrea la historia familiar: “up in the thin blue air Gordon was free, it was only when he came down to earth that the problems began. Falling to earth in flames like some metal-bound Lucifer was easier than facing the narrow future that lay ahead of him if he survived the war” (HC 239). Sin embargo, es claramente en el transcurso de la narración sobre la vida de Isobel donde se observa la unicidad entre tiempo de narración y tiempo de la voz narrativa:

The weather begins to grow colder and colder. And then colder. Perhaps this is the beginning of Charles's eternal winter, a glacial spell cast over the land? I'm used to the cold of Arden, I would be useful in polar experiments—how long can a five-foot-ten-and-a-half-stone girl last in the Antarctic without special thermal clothing? For ever if you were bred in Arden. (HC 223)

²⁸ Por otro lado, este extracto recuerda claramente el modo en el que se inserta la primera “footnote”, la primera sección de la genealogía, en *Behind the Scenes at the Museum* en el que Ruby insta: “*picture the scene—*” (BSM 29).

También en *Emotionally Weird* se recrea esta dualidad entre narraciones insertas y narraciones marco. Sin embargo, esta última obra evoluciona sobre el carácter dialógico de la narración autobiográfica tal y como ha ido apareciendo en las novelas anteriores y recrea ese carácter dialógico en el nivel de narración ya que, como se ha mencionado, esta última obra inserta en la narración el diálogo entre dos voces que se reúnen para contarse sus historias. En la narrativa marco de esta novela, que cuenta el tiempo pasado por las dos mujeres en la isla en la que vive Nora, el tiempo de la narración y el tiempo de las narradoras es el presente: “Nora says we shall wrap ourselves in shawls and blankets like a pair of old, cold-boned spinsters (Euphemia and Eleanora) and sit by the cracking flames of a driftwood fire and spin our stories” (*EW* 13). Sin embargo, tanto en la narrativa inserta sobre Effie como en la que contará la crónica de Nora, el distanciamiento es palpable: “a Monday morning and my [Effie's] dreams were interrupted at some unearthly hour by the doorbell ringing with a shrill urgency that implied death, tragedy or a sudden, unexpected inheritance” (*EW* 17); “the summer holidays before my [Nora's] final year at school. I spent most of my time studying, I was hoping to go to Edinburgh University to read science” (*EW* 316). De hecho este distanciamiento se rompe en la narrativa inserta que cuenta la historia de Effie en todo momento por las interrupciones a las que la somete Nora, que se distinguen en la novela por el uso de una tipografía diferente, y que van claramente dirigidas a la lectora implícita:

While the kettle was coming to the boil I went to the toilet—

~ In the same sentence? Nora objects, it's been nothing but ringing phones and boiling kettles, doorbells and toilets, since you began.

Ignore her, she is in a bad mood today. She is avoiding telling her story.

—a journey that took me past the open door of the spare bedroom that Archie used as a study. (*EW* 104)

Por lo tanto, desde el principio se distinguen entre dos tipos de narrativas en esta novela: por un lado la narración marco dirigida a una lectora implícita, y por otro las dos narraciones insertas dirigidas tanto a dicha lectora implícita como a ambas voces narrativas. Este hecho es el que condiciona la designación de la ficción autobiográfica presentes en las tres novelas como autorretrato—siguiendo la tipología anteriormente expuesta—y que refleja la experimentación con los géneros literarios que realiza Atkinson en sus obras de ficción.

La autobiografía, al igual que la ficción autobiográfica, utiliza como recurso narrativo la voz en primera persona. Si la autobiografía se caracteriza por mantener la autoridad textual mediante una voz autodiegética, la autora que se analiza en este trabajo recrea también la autoridad narrativa desde la perspectiva de una voz homodiegética y, en algunos casos muy concretos y ya estudiados, heterodiegética. Este continuo cambio de perspectiva parece señalar los diferentes puntos de vista desde los que se pueden estudiar los hechos expuestos en las novelas,

aunque, como intentaré demostrar en la siguiente sección, también parecen denotar los conflictos y dificultades para modelar una identidad femenina. Por otro lado, el uso de diferentes voces narrativas a lo largo de los distintos argumentos es una prueba de autoridad narrativa e histórica que poseen las tres narradoras de las tres novelas y que va desarrollándose gradualmente a lo largo de las mismas. Si en *Behind the Scenes at the Museum*, la autoridad narrativa se demuestra mediante el control sobre la propia historia y el mundo que la rodea que ejerce Ruby, en *Human Croquet* la autoridad narrativa de Isobel está claramente expresada en el principio de la novela que presenta una narrativa *pre-histórica* en la que la protagonista se da a conocer a la lectora implícita de la novela como la única sabedora de la historia que se va a contar: “I am Isobel Fairfax, I am the alpha and omega of narrators (I am omniscient) and I know the beginning and the end. The beginning is the word and the end is silence. And in between are all the stories. This is one of mine.” (HC 20).²⁹ De hecho, para demostrar el control sobre el relato que se cuenta, Isobel cierra la novela de manera un tanto atípica, estableciendo así que los hechos narrados sólo pertenecen a ella: “I am the storyteller at the end of time. I know how it ends. It ends like this” (HC 378); por lo tanto, esta novela es una afirmación de la

²⁹ El término “narrativa *pre-histórica*” se refiere en este trabajo a un tipo de narración externa a la ficción autobiográfica y previo a ésta que aparece, especialmente, en la segunda novela analizada. En ella, la voz narrativa de la protagonista recrea la contextualización de la obra, en una sección independiente del relato que generalmente se coloca a modo de introducción y que demuestra una conciencia narrativa que no está presente en el resto de las narrativas presentes, ya sean marco o insertas. *Human Croquet* comienza con este tipo de sección en la que la voz de Isobel se reviste de omnisciencia en un relato que contextualiza su historia personal y la de su familia (HC 9-20).

autoridad de la voz narrativa ya que Isobel en ningún momento se deshace de dicho control.³⁰

Ruby, por el contrario, utiliza su omnisciencia para crear un diálogo con la lectora implícita mediante el uso de anotaciones al margen de los hechos narrados y que en esta novela se representan mediante paréntesis o guiones: “Everyone is related in some way (unfortunately) to each other except for Dandy the Dog and Mrs Havis, Nell's next-door neighbour who has no family (imagine!) of her own” (*BSM* 80); su mayor control sobre la narrativa lo realiza mediante la supresión de datos y personajes, como por ejemplo la supresión de la narrativa de la historia de su hermana gemela Pearl que siempre que aparece, hasta que se relata su trágica historia, es silenciada por la voz de Ruby, aun cuando su sombra se perciba a lo largo de toda la novela:

[A] curious feeling rises up inside me, a feeling of something long forgotten. It has something to do with the cold and the ice and something to do with the water too. I try to concentrate on the feeling, to bring it to life, but as soon as I do it evaporates from my brain. It's the same feeling I have sometimes when I am woken from sleepwalking and I know that there's something incredibly important which I've lost and have been looking for—something that's been torn out of me, leaving a hole inside—and that thing,

³⁰ Este control sobre la narración ocurre también en la novela *Possession* de Byatt, donde se revelan sucesos que sólo un narrador omnisciente puede saber (véase el artículo de Pilar Cuder, “Romance Forms in A. S. Byatt's *Possession*”).

whatever it is, has been tantalizingly within reach as if it were just around the corner, behind the door, or in a cupboard somewhere.
(BSM 227)³¹

Y es que en esta novela hay una dicotomía entre la historia que se cuenta y la que no se cuenta representada por la ausencia de las “verdaderas” vidas de algunos personajes, como la propia Alice, y la muerte de la hermana gemela de Ruby, Pearl. También en *Emotionally Weird* se conoce desde el principio la autoridad narrativa de las dos protagonistas. Tanto Effie como Nora se presentan como narradoras (EW 13), aunque la historia de Nora se pospone hasta el final de la historia de Effie en un extenso capítulo en el que incluso Chick, el desaliñado detective privado que aparece en el relato de Effie, adquiere su propia voz fuera de dicha narrativa inserta.

Otro de los rasgos del género autobiográfico es la relación que se establece con la figura de un/a lector/a implícito/a, ya que el fin de este tipo de discurso es la revelación de una serie de acontecimientos. Tanto para Foucault como para otros críticos que estudian la autobiografía, la confesión requiere de un público y, por lo tanto, se dirige hacia éste. La ficción autobiográfica también revela este objetivo ya que la literatura es, ante todo, una forma de comunicación. Sin embargo, el texto literario se presta a que este tipo de comunicación se desarrolle de manera diferente a la

³¹ Aunque las referencias silenciadas por Ruby son numerosas, el otro momento cumbre en el que se alude a “algo” perdido ocurre durante el paseo en barca cuando la familia parte de vacaciones a Escocia. Ruby entonces reacciona traumáticamente ante la tormenta que soportan en el lago (cf. BSM 262-63).

comunicación verbal y, así, recrea otros tipos de discurso. La relación que se establece entre la figura narrativa autodiegética y el público al que va dirigido es de carácter ambivalente y funciona mediante la aceptación de los hechos narrados por parte del/la lector/a implícito/a y mediante la aceptación de la proyección extratextual de los hechos que se narran por parte de la voz narrativa. Este vínculo se establece mediante la inserción, en algunos momentos, del pronombre en segunda persona del singular en la narrativa o, en otros, mediante anotaciones entre paréntesis, que recuerdan a las glosas medievales, en las que la voz narrativa se comunica directamente con la lectora a la que ésta va dirigiéndose, creando una especie de anotación al margen del argumento.

Este encadenamiento entre voz narrativa y lectora implícita se constituye en la obra de Atkinson de dos maneras diferentes, mediante la aparición de formas imperativas en las narraciones marco y a través del uso de tiempos verbales en pasado en las narrativas insertas. En las dos primeras novelas, Atkinson recrea un monólogo en el que la voz narrativa de Ruby e Isobel, las protagonistas, cuentan su historia personal y la de sus antepasadas. Ambas novelas contienen instancias en las que las voces narrativas se dirigen a una lectora implícita presente en el desarrollo de la narrativa marco mediante el uso del imperativo: “how does the world end? In fire? With a great star falling from heaven? Imagine—” (*HC*, 376). Este hecho es mucho más evidente en la segunda novela, en la que aparece el pronombre personal de segunda persona del singular “you” o la primera del

plural (HC, 13, 15, respectivamente).³² En la tercera novela, la relación que se establece con la lectora implícita, y que también aparece en la narrativa marco, tiene como objetivo principal demostrar la autoridad narrativa de Effie que en todo momento se ve amenazada por los comentarios que Nora realiza sobre su historia y la forma en la que la relata:

Kara sat down at the kitchen table and started breastfeeding Proteus, currently encased in a grubby babygro. She was followed into the kitchen by another of Balniddrie's residents, a woman called—
~ *For Heaven's sake, Nora objects grumpily, not another character. There are far too many already, and these minor ones, what's the point? You introduce them, give them a trace of character and then abandon them. (EW 167)*

Este nexo que se establece en las tres novelas entre voces narrativas y lectoras implícitas hace pensar que la narrativa autobiográfica escrita por mujeres recrea el carácter dialógico de la confesión tal y como mantiene Felski. Por otro lado, esta relación ambivalente en las dos primeras novelas se acerca a la definición de “amistad narrativa”, “narrative friendship”, de la que habla Adriana Cavarero en su obra *Relating Narratives* y que se basa esencialmente en la capacidad que tiene la literatura escrita por mujeres para contar las historias de otras mujeres cercanas a la voz narrativa principal y que tiene un claro antecedente en el fenómeno de los grupos de concienciación feminista (Cavarero 58-59).

³² Otros ejemplos del uso del imperativo estarían en BSM 29 o HC 348.

Dentro de la teoría de las narrativas marco, la amistad narrativa de Cavarero se puede relacionar con el uso de esas narrativas insertas que relatan las vidas de las mujeres silenciadas por la Historia y cuya verdadera historia está en las manos de la voz narrativa protagonista de dicha narrativa marco. Consecuentemente, tanto *Behind the Scenes at the Museum* como *Human Croquet* son ejemplos de esta teoría en tanto en cuanto ambas novelas contienen narrativas insertas en las que una narradora heterodiegética relata la experiencia silenciada de otra mujer con la que tiene un vínculo de sangre—de amistad, para Cavarero—. En *Emotionally Weird*, más que de amistad narrativa se podría hablar de co-narración, o diálogo narrativo, ya que ambas voces están presentes en la narrativa marco, y la voz narrativa de Effie carece de la omnisciencia que poseen las voces narrativas de Ruby y de Isobel y en las que, además, dicha “amistad narrativa” sólo permite la existencia de una voz narrativa homodiegética.³³ Por lo tanto, aun cuando la figura de una lectora implícita está presente en las tres novelas, la diferencia de autoridad textual recrea diferentes formas de control de la narrativa. Si en las primeras, la presencia de la lectora implícita se observa de una manera difusa, en la tercera novela los intercambios comunicativos entre Nora y Effie siempre se dirigen hacia esta figura: “~ Well, personally, Nora says, I feel a hundred years old. But *you* must excuse *my* mother, [Effie says] she has led a very strange life” (*EW* 114, mis cursivas).

³³ Como sería también el caso de la novela *Other Names* de Zoë Fairbairns.

Otro aspecto a tener en cuenta es que las tres novelas de Atkinson se pueden clasificar como “novelas de concienciación”, término mediante el cual Ciplijauskaitė traduce el concepto de *bildungsroman*.³⁴ Ciplijauskaitė lo define como “una novela de formación, pero sobre todo del desarrollo de la conciencia que va más allá del aprendizaje” y la compara con la aparición de la novela picaresca en tanto en cuanto ambos modelos retratan seres marginados buscando una voz propia (20-21); “ex-céntricos”, adaptando el término que utiliza Hutcheon en su estudio sobre la metaficción historiográfica (Hutcheon 1996: 60). Para Ciplijauskaitė,

La novela de concienciación abarca muchos aspectos de la vida femenina [...]: concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia en la niña, que pone énfasis en los años juveniles; el pleno darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social y político; el llegar a afirmarse como escritora. Dentro de éstas, hay otros aspectos que llaman la atención, como la relación entre madre (o padre) e hija; el tema cada vez más importante de la maternidad presentado desde el punto de vista de la madre; la técnica muy interesante del “espejo de las generaciones” para mostrar

³⁴ La traducción como “novela de desarrollo” del préstamo original no le parece que retrate la distinción entre los modelos masculino y femenino (20-22), opinión de la que soy partícipe. Por otro lado, Pilar Hidalgo traduce este término en su ensayo crítico *Tiempo de mujeres* como “novela del descubrimiento del yo”, un término mucho más exacto para hablar del *bildungsroman* femenino y, sin embargo, mucho más engorroso (Hidalgo 17). En cambio, la elección del término “concienciación” que utiliza Ciplijauskaitė para denotar ese “descubrimiento del yo” del que habla Hidalgo y, al mismo tiempo, el despertar social del que habla Elizabeth Abel en la introducción a la edición de *The Voyage In*, parece mucho más práctico por lo evocativo del término.

cambio y continuidad en la existencia femenina [...]. En todas, la memoria tiene un papel importante y configura el discurso. (37-38)

Y junto con estas características está el uso de la autobiografía—del autorretrato—o, como mantiene Belén Martín Lucas, de las “biografías de un yo” ficticio (Martín Lucas 88). En conjunto, no es de extrañar que la tendencia contemporánea en lo que a ficción se refiere se refleje en el uso de la ficción autobiográfica o el autorretrato con tintes históricos habida cuenta de la repercusión social que el conocido eslogan feminista “lo personal es político” ha tenido. La obra de Atkinson no hace otra cosa que reflejar la inestabilidad de los conceptos de auto/biografía—autorretrato—, Historia e identidad en un modelo literario como es la novela de concienciación, en el que aúna estos tres conceptos, además de intercalar este tipo de novela con la novela de creación (*küntslerroman*), que también se puede definir como una novela de concienciación en la que la conciencia a crear es la del/la artista, como se desprende de la profesión escogida por las tres protagonistas de sus novelas.³⁵ Sin embargo, no hay que olvidar que la perspectiva de la voz en primera persona refleja una conciencia sobre la validez de lo que la mujer tiene que aportar—o debe aportar—a las diferentes representaciones del ser humano dentro de la literatura.

³⁵ De hecho, la novela de concienciación tal y como la define Ciplijaukaitė es un tipo de novela que aúna tanto el *bildungsroman* como el *künstlerroman* tradicionales, ya que ambas categorías no pueden ser diferenciadas con claridad en las novelas contemporáneas escritas por mujeres. Como mantiene Belén Martín Lucas, “la narración de la infancia y juventud de estas protagonistas está salpicada de comentarios metaliterarios sobre el propio texto [...], o sobre otros textos” (Martín Lucas 116).

Como ya se mencionó con anterioridad, en las novelas de Atkinson hay un rasgo muy distintivo que se representa mediante los silencios y las ausencias narrativas. Este hecho condiciona sobremanera la linealidad del argumento en las novelas, ya que las protagonistas utilizan en sus relatos autobiográficos continuos saltos en el tiempo para relatar aquello que obviaron en su momento. Al tratarse de un relato autobiográfico, estas ausencias de la memoria de datos y hechos importantes recuerdan al modo en el que, tradicionalmente, se ha definido el discurso de la mujer. Un discurso cíclico en el que las continuas referencias a aspectos anteriormente mencionados pero no detallados llevan a su explicación exhaustiva, como ejemplifica Cavarero en su análisis de la “amistad narrativa”. Aunque estas ausencias tienen como claro objetivo mantener el suspense en las novelas, no hay que olvidar que mediante la supresión de personajes o de historias reales, las voces narrativas de las novelas recrean los silencios a los que se ha sometido la mujer a lo largo de la Historia.

Por lo tanto, los usos de la memoria en las novelas de Atkinson refuerzan la autoridad de las protagonistas en dos sentidos. Por un lado, las historias que se quedan al margen demuestran el poder que tienen algunos personajes—incluso las protagonistas—para borrar la existencia de hechos y de otros personajes; por otro lado, representan el carácter omnisciente de la protagonista que queda enmascarado con el uso de la voz narrativa en primera persona. En cada una de las novelas hay un hecho especialmente importante para el desarrollo del argumento que no se relata desde el

principio y que son la existencia de una hermana gemela de Ruby en *Behind the Scenes at the Museum*, la muerte de Eliza en *Human Croquet*, y, finalmente, la verdadera historia de los orígenes de Effie en *Emotionally Weird*.³⁶ Estos tres aspectos son los que crean la atmósfera de suspense en las tres novelas que obligan a la continuación de la lectura, por un lado, y que representan la visión parcial que la lectora tiene de la protagonista, por otro (cf. Prieto Pablos 1996: 95-97).

El hecho de que Ruby, en *Behind the Scenes at the Museum*, no mencione en ningún momento la existencia de una hermana gemela, aunque las insinuaciones sean claramente perceptibles, demuestra no sólo el control sobre la historia que tiene Ruby, sino también lo parcial que resulta como narradora: Pearl Lennox aparece cuando Ruby debe acudir al psiquiatra a consecuencia de algún trauma psicológico de su infancia³⁷—que la lectora intuye, pero no se especifica—hacia el final de su adolescencia y representa, claramente, la no-historia. Mientras que las otras dos hermanas de Ruby tienen su lugar en su historia personal, Pearl carece de este lugar de privilegio que representa existir en la narrativa. En un capítulo convenientemente titulado “Sabiduría”—“Wisdom”—la lectora descubre que lo que ha ido suponiendo a lo largo de la novela es cierto y que las

³⁶ Hay otros ejemplos en las dos primeras novelas, como son la verdadera historia de la bisabuela Alice en *Behind the Scenes* o el accidente de Isobel en *Human Croquet*, que desarrollan aún más la teoría de los silencios y la autoridad tanto narrativa como histórica de éstas, sin embargo, para el desarrollo de este apartado me parece más conveniente utilizar los arriba mencionados, que son los que afectan a las protagonistas más de cerca.

³⁷ La memoria también funciona así como “a more problematic relationship to narrative” tal y como mantiene Mieke Bal en su introducción a *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*: “traumatic events in the past have a persistent presence, which explains why that presence is usually discussed in terms of memory—as traumatic memory” (Bal viii).

alusiones a “my Pearl” o los silenciados “P—” que aparecen de boca de la madre de Ruby se refieren a la hermana muerta. Sin embargo, cuando, al finalizar la novela, Ruby decide escribir sobre su familia en ningún momento habla de contar la historia de su hermana gemela desaparecida (*BSM*, 382).³⁸

La desaparición de la historia de Pearl es comparable a la desaparición de Eliza en *Human Croquet*. Sin embargo, si en la primera novela es la propia Ruby la que borra a su hermana del argumento—aunque sea a consecuencia del trauma psicológico—, Isobel en la siguiente novela no hace sino creerse la historia que su abuela, la viuda Fairfax, pone en circulación después de su asesinato. La desaparición de la verdadera historia de Eliza representa el control sobre el discurso que tienen aquellas personas en posesión de la autoridad social. La historiadora no es, en este caso, Isobel sino la viuda Fairfax que hace circular la historia de la supuesta fuga de su nuera. Al desaparecer Eliza y fugarse Gordon, la única persona que conoce la verdad es la matriarca de la familia. Además, al igual que en la obra anterior, la mente infantil de la protagonista borra los recuerdos de aquella tarde en el campo y acepta la versión que le cuenta su abuela. Por lo tanto, Eliza es un personaje que carece de la posibilidad de ser real, también representa la no-Historia, aunque hay que matizar que su no-Historia se refiere a la mentira que la matriarca hace circular sobre ella y que condicionará la imagen que Isobel se crea de su madre: “my mother (Eliza)

³⁸ Pearl también puede estudiarse como un *doppelgänger* de Ruby y que representa, con su silencio narrativo, la mujer silenciada de la Historia y la Literatura.

is an unreal woman, gone and almost forgotten, slipping the bonds of reality the day she walked off into a wood and never came back” (HC, 25). Sólo mediante la aparición de algunos objetos que pertenecieron a Eliza y que han sido rescatados del tiempo por la mano diligente del hermano de Isobel llega hasta la lectora la verdadera historia de Eliza y su doble asesinato a manos de su marido y su amante.³⁹

Este mismo tipo de control ejercido por la viuda Fairfax en la segunda novela de Atkinson, es el que ejerce Nora en *Emotionally Weird*. El comienzo de la novela se desata con la sorprendente revelación de que Nora no es la madre de Effie y, a partir de ese momento, Effie intentará por todos los medios a su alcance enterarse de los secretos que ha ocultado Nora. El pacto narrativo entre las dos voces, un relato por otro, además de las pistas que va dejando Nora a lo largo de la narración de Effie, es lo que lleva a la lectora a continuar. Nora se comporta, por lo tanto, como la viuda Fairfax en tanto en cuanto la historia real es muy diferente de la historia oficial. En esta tercera novela el control recae sobre Nora, como claramente lo demuestra con sus evasivas para explicar lo que ocurrió el día que nació Effie y la identidad de sus verdaderos padres:

³⁹ La parcialidad de las narradoras de Atkinson recuerda a la de los narradores de Kazuo Ishiguro. En ambos casos se suprime involuntariamente información importante para entender los sucesos, aunque el motivo de la supresión no sea el mismo. En las novelas de Atkinson, las narradoras han sufrido traumas derivados de la desaparición inesperada de una madre o hermana. En cambio, los narradores de Ishiguro sienten una vergüenza por sus actividades pasadas que los lleva a borrar de la memoria conciente los hechos. El caso más representativo es el del mayordomo Stevens en *The Remains of the Day* (1989), aunque se da asimismo en las restantes novelas de este autor británico.

Although I always suspected there was something not quite right, some skeleton waiting to fall out of a cupboard. If she is not my mother how did she acquire me?

'Did you steal me? Did you find me?

~ It wasn't quite like that.

'Well what is it like, for heaven's sake?' My mother stares into the empty hearth. Not my actual, factual mother, of course, for she—apparently—is dead. (*EW*, 135)

Por lo tanto, los usos de la memoria en la obra de Atkinson son un elemento importante en su representación de la historia y de la figura del historiador, de la auto/biografía y del autorretrato y de la búsqueda de la identidad femenina a través de la propia historia. Estos tres elementos que se han analizado también demuestran que, las protagonistas recrean los hechos vividos desde la perspectiva del poder que adquieren al erigirse como autoridades narrativas, aun cuando Effie necesite de la historia de Nora para comprender la suya propia.

Además, el uso de la técnica del autorretrato en las novelas de Kate Atkinson restituye, singularmente, los usos de la Historia desde la perspectiva del postmodernismo y el feminismo. Al elegir un modelo narrativo en primera persona que reconstruye una genealogía se mantiene, como ya se ha explicado en algún momento, una apropiación de la disciplina histórica por aquellos individuos que, siguiendo a Hutcheon y a Galván, se encuentran en los márgenes del discurso social dominante,

especialmente la mujer. La narrativa de Atkinson a estudio en este trabajo también persigue, mediante esta apropiación, la legitimación de la presencia histórica de sus personajes en momentos relevantes del siglo XX. Por otro lado, la evolución del contexto histórico en las novelas aquí analizadas sugieren un proceso en el que la Historia como disciplina pierde su carácter canónico para convertirse en la intrahistoria, ya que, como mantiene Isobel en *Human Croquet*, “this is my history” (11) que transforma “this is one [story] of mine” (20) y que concluye con “I’m the storyteller [...]” (378) anticipando así el rol de Effie como contadora de cuentos en la tercera novela.

Finalmente, la exposición realizada sobre los usos de la ficción autobiográfica en su modelo de autorretrato en las tres novelas de Atkinson, su recuperación de la memoria histórica y su estudio de la evolución psicológica de la mujer mediante la recuperación de la novela de concienciación (*bildungsroman* y *künstlerroman*) femenina también representan aspectos sobre la creación de la identidad femenina, ya que todos los datos analizados en esta sección demuestran la intersección de los usos de la Historia para crear una identidad personal y social que no resulte alienante para la mujer de finales del siglo XX.

3.2.2. Conclusiones parciales.

De acuerdo con lo expuesto en este análisis, mediante la revisión de la metanarrativa histórica las protagonistas de las tres novelas a estudio en este trabajo van construyendo una historia que les dote de un lugar en dicho discurso. Este objetivo de la revisión histórica no es novedoso, como se ha ido señalando con la mención de otras obras contemporáneas en el la literatura británica. Sin embargo, lo que se desprende de las novelas de Atkinson es la necesidad de apropiarse del discurso histórico para adquirir, no sólo una autoridad narrativa, sino también un lugar en la sociedad que representa este discurso histórico. Utilizando un modelo narrativo que diversos teóricos han establecido como modo confesional y subvirtiendo dicho modo en su formulación temporal, las tres protagonistas de las novelas de Atkinson no sólo construyen lo que ya Angsar Nunning denomina como “la otra novela histórica”, sino que también re-estructuran dicho modelo literario como un modelo de autorretrato, según establece Ciplijauskaitė, en el que las voces narrativas aúnan la inocencia y la experiencia, la omnisciencia y el conocimiento parcial de los hechos acaecidos a cada una de ellas, siguiendo a Parker. En las tres novelas adquiere importancia no convertirse en lo que Ruby cree que se convirtió su bisabuela Alice, “una mujer perdida en el tiempo” y, por lo tanto, deconstruyen el modelo histórico recibido desde la sociedad en la que las tres protagonistas se inscriben.

Los usos de la memoria, de la ficción autobiográfica también establecen la subjetividad de la Historia y, por tanto, la falta de garantía sobre lo que realmente pasó pero, sobre todo, cómo realmente se vivió. La aparición de las narrativas insertas en las que se cuenta la historia de las antepasadas de Ruby no sólo ejemplifica su deseo de pertenecer a una trayectoria histórica determinada sino la realidad de la Historia vivida desde el punto de vista de las mujeres que no fueron a la guerra pero que la sufrieron de muchas maneras, que se casaron porque no había otra opción para ellas en el momento social en el que vivían, que emigraron o abandonaron sus hogares porque entrevieron la posibilidad de ser felices, etc. Para todas las mujeres que aparecen en las tres novelas, la Historia representa un constructo más, un discurso que las aliena y las olvida.

El hecho de que las tres protagonistas acaben cuestionando su papel en dicha disciplina retoma los objetivos postulados en la sección precedente, en la que se exponía la necesidad “postmodernista” de acabar con la “muerte de la Historia”. Por otra parte, el re-escribir los hechos desde la perspectiva de un “yo” ficticio recalca la imposibilidad de esta “gran narrativa” para mostrar con objetividad los sucesos del pasado. Atkinson recurre al uso de la Historia canónica como un simple marco narrativo que posiciona las vivencias personales y familiares por encima de las colectivas, dando así otro enfoque a los que han ido apareciendo en los últimos años.

3.3. La (de)construcción de la Literatura.

We must get on,
we must tell our tales.
EW 13.

Tanto la literatura como la crítica literaria contemporáneas se caracterizan por una continua revisión de los textos tradicionales. Esta revisión viene dada por dos factores fundamentales a mi entender; por un lado se busca la revisión desde los márgenes, por otro se intenta modernizar los antiguos mitos culturales apropiados por las nuevas teorías humanistas. En principio, el concepto de género literario se ve desautorizado desde el postmodernismo, en palabras de Marjorie Perloff: “Postmodernism [...] has tended to dismiss genre as a more or less anachronistic and irrelevant concept,” esta hipótesis acerca su teoría a las expuestas por Barthes, en el capítulo titulado “From Work to Text” publicado en *Image-Music-Text*, y Derrida, “The Law of Genre”, y la hace concluir que “la ley del género literario” es un modo de prohibición y refutación de lo ya escrito (Perloff 3-4).

Sin embargo, parece ser que cuanto más se desestima la teoría de los géneros literarios dentro del postmodernismo, más interés hay por parte de la

crítica de asignar una nueva tipificación a los textos.¹ Desde una perspectiva feminista, la desatomización de la teoría de los géneros literarios refuerza lo que el feminismo ya aboga desde la segunda ola, es decir, que la taxonomía literaria se esfuerza por clasificar un cierto número de textos contemporáneos que, bien por estar escritos desde el margen, bien por tratarse de híbridos genéricos, no encajan en ninguna de las clasificaciones establecidas. Pero también hay que tener en cuenta, como demuestra Carolyn Allen en su artículo “Feminist Criticism and Postmodernism”, el intercambio de epistemologías que se establece entre el feminismo y el postmodernismo y que, a su vez, ha creado todo el debate académico dentro de la segunda ola feminista; como expone Margaretta Jolly,

Feminism, as a political struggle of particularly cultural proportions, dramatically changed the novel from the 1970s onwards. At the most basic level, it swelled the numbers of women writing and getting published, with its culture of self-expression and the establishment of women's presses. In aesthetic terms, it significantly reshaped genre as well as content, most obviously within the previously masculinised formulae of science fiction, crime and thriller, but also in the traditionally feminised genres of the romance, history and, arguably, in

¹ Como se demuestra de la publicación de libros tan señalados como *A Poetics of Postmodernism*, de Linda Hutcheon o *Practising Postmodernism / Reading Modernism* de Patricia Waugh.

the realist novel itself. (Davies & Sinfield 58-59)

Por lo tanto, el feminismo critica los discursos hegemónicos que establecen unos límites al texto en función de unas características generales establecidas a priori que, en la mayoría de los casos, no se cumplen en su totalidad. En este punto de conexión entre dos teorías contemporáneas irreconciliables es donde la deconstrucción de la Literatura se establece como método crítico, ya que una de las características de las escritoras contemporáneas es su marcada indiferencia hacia las directrices impuestas por la teoría de los géneros literarios.² De acuerdo con Beate Neumeier,

Another way of transgressing generic boundaries is the experimentation with forms of popular fictions such as the fairy tale, the gothic novel, the thriller (and detective story), science fiction, utopia and dystopia. On the one hand, the set conventions of these genres can be effectively employed, transformed, or deconstructed for feminist purposes, as a means of destabilising existing power structures. On the other hand, these genres implicitly challenge received notions of reality. (Neumeier 3)

Además, para Neumeier, la variedad de géneros literarios en la obra de

² Sin embargo, hay que tener en cuenta que la causa de este factor puede no encontrarse en la reacción de algunas autoras a la tradición literaria sino más bien a un marcado interés por encontrar formas nuevas dentro de las categorías tradicionales, algo que ya Angela Carter definió en su artículo "Notes from the Front Line".

las escritoras que se estudian en esta edición también manifiesta una interconexión entre género/sexo y género literario y, especialmente la construcción de la identidad genérica femenina (7). Así, autoras como Angela Carter, Margaret Atwood o Jeannette Winterson entre otras muchas, construyen en sus obras un híbrido genérico que, en la mayoría de los casos, ha sido analizado como parte integrante de la cultura feminista. Asimismo, la creación de una tradición literaria femenina ha dado al traste con los límites establecidos dentro de la Literatura canónica al mismo tiempo que ha llevado a un gran número de teóricas a cuestionarse no sólo la validez de dicho canon sino también la necesidad de reestructurar la teoría de los géneros literarios y su particular visión de la identidad de género.

Dentro de esta necesaria reforma, la ficción genérica ha sufrido una de las mayores revoluciones en las últimas décadas al ser completamente asumida por un gran número de escritoras. De acuerdo con Anne Cranny-Francis, la alteración de las convenciones de la ficción genérica se debe, en gran medida, a la necesaria reestructuración del discurso narrativo dentro de esta categoría, unido a la inserción de diferentes modelos narrativos dentro de dicha ficción genérica (Cranny-Francis 194-95). De este modo, se analizó en la primera sección cómo repercute la metaficción historiográfica y la ficción autobiográfica dentro de la novela de concienciación como un modelo subversivo de ficción genérica en la que se aúna la necesaria construcción de la identidad femenina con la identidad creativa que termine con la angustia

existencial de obras como *The Golden Notebook*. Por lo tanto, la relación existente entre la construcción de la identidad femenina (la novela de concienciación) y la subversión de la ficción genérica, como el marco organizativo que media entre texto y contexto (Felski 82), parece representar para la escritura de mujeres el nexo de unión entre identidad y literatura.

Las tres novelas a estudio construyen un puente entre los usos de la ficción genérica y los modos de construcción de la identidad femenina. Las dos primeras novelas se caracterizan por contener elementos de la novela auto/biográfica, siendo ya definidas como ficciones autobiográficas, aunque también contienen componentes de otros tipos de novelas como las de misterio (la desaparición de Pearl y de Eliza, por ejemplo), o del romance. *Emotionally Weird* puede considerarse lo que Patricia Duncker denomina una “university or campus novel” ya que, como define esta autora, “it is set within a small, self-enclosed, self-preoccupied community, and is usually spattered with the literary or philosophical references, coterie academic characters, faculty politics and jolly-in jokes.” Además, continúa Duncker, este tipo de novelas está destinada principalmente a este tipo de público (Duncker 93). Pero también contiene elementos del género detectivesco y del auto/biográfico.

Por otro lado, es también, como las obras anteriores, una novela de concienciación, en la que la protagonista busca su identidad como mujer, tanto a nivel personal como profesional. De hecho, al considerar la obra de Atkinson

como un híbrido entre el *bildungsroman* y el *künstlerroman* tradicionales se debe también tener en cuenta cómo se construye la identidad femenina en la crítica y en la literatura. Este último factor es el que determina hasta qué punto la obra de Atkinson revela parámetros de identidad femenina basados en el desarrollo de una carrera profesional dentro del mundo de la literatura. La construcción de la identidad femenina es, pues, un factor determinante en la literatura escrita por mujeres dado el antiesencialismo postmodernista. Para Patricia Waugh el feminismo, bien como disciplina académica bien como modelo estético, se construye en torno a este antiesencialismo:

For feminists [...] the goals of agency, personal autonomy, self-expression and self-determination, can neither be taken for granted nor written off as exhausted. They are ideals which feminism has helped to reformulate, modify, and challenge. Feminism needs coherent subjects and has found a variety of ways of articulating them which avoid the fetishisation of Pure Reason as the locus of subjecthood and irrationalism born out of the perceived failure of this ideal. (Waugh 1992: 125)

Como consecuencia, la construcción de la identidad femenina trata de refutar validaciones existencialistas de la categoría feminidad al mismo tiempo que demuestra la multiplicidad dentro de este título. También Sabina Lovibond intenta desvincular la nostalgia postmodernista del feminismo afirmando que

ésta se manifiesta, ante todo, en la necesidad de definir de manera estable los conceptos de distinción de género que el postmodernismo obvia en sus análisis de la contemporaneidad (Docherty 397-401).

Conceptos claves dentro de la epistemología feminista como, por ejemplo, *féminité*, *écriture féminine*, *jouissance* o *différence* han reconfigurado de tal manera el panorama crítico que no es necesario una definición de cada uno de ellos para que su uso sea coherente. Sin embargo, sí es conveniente puntualizar que el uso de dichos términos implica, desde un primer momento, un glosario de acepciones no del todo claras fuera de dicho movimiento filosófico.

En su ya clásico artículo “Writing the Body: Toward an Understanding of l’*Écriture Féminine*,” Ann R. Jones manifiesta la necesidad de no sólo de definir los términos en los que se construye la escritura femenina sino también de atacar la cultura sociosexual que limita a la mujer en el mundo creativo. Para esta teórica, el concepto de *écriture féminine* no es el objetivo último de un análisis feminista pero sí acepta de las teóricas francesas la necesidad de crear una crítica al falocentrismo y de buscar las fórmulas apropiadas para representar lo que ella denomina “women’s consciousness” (Warhol & Herndl 367-68).

Desde la aparición del texto de Cixous “The Laugh of the Medusa”, mucho se ha escrito dentro—y fuera—del feminismo sobre la existencia o no

de una forma de escritura específica a la mujer. Para Cixous, tanto en “The Laugh of the Medusa” como en “Sorties”, la escritura femenina es una forma intimista de “contar” y “contarse” muy en la línea de los estudios semióticos sobre el lenguaje como fórmula de poder. Aun cuando la obra de Cixous compite en el número de detractores y panegiristas/ensalzadores, los textos de esta filósofa han contribuido enormemente a la construcción del pensamiento feminista. Cixous mantiene en ambos estudios que la mujer debe escribir/se a sí misma y así convertir su historia en Historia, (Warhol & Herndl 337-38, Belsey & Moore 110).³ Otras teóricas feministas han intentado acotar el tipo de escritura defendida por Cixous como un modelo intimista caracterizado por la diversificación del pensamiento en el que la duda o la pregunta no demuestren ser un ejemplo de inseguridad sino un modelo de comunicación participativa. Sin embargo, el esencialismo percibido en el pensamiento de Cixous ha frenado la posibilidad de analizar la existencia de este modelo de escritura en la literatura.

El concepto de *écriture féminine*, pese a la complejidad semántica que conlleva, expresa de manera coherente la aparición de un estilo de escritura intimista en el que el/la lector/a participa del diálogo narrativo con la voz prominente. También se asocia este tipo de escritura con la voz femenina, la

³ Sin embargo, Cixous también mantiene en “The Laugh of the Medusa” la imposibilidad de estructurar y analizar esta forma de escritura con las estructuras simbólicas actuales (Warhol & Herndl 340).

voz de la madre, pero, principalmente, con una voz fuera del binarismo simbólico derridiano. Así, para Cixous, Kristeva e Irigaray, este concepto va unido a los de *différence*, o *féminité* completando su definición con la de *jouissance* como resume Ann R. Jones,

These French women agree that resistance does take place in the form of *jouissance*, that is, in the direct reexperience of the physical pleasures of infancy and of later sexuality, repressed but not obliterated by the Law of the Father. Kristeva stops here; but Irigaray and Cixous go on to emphasize that women, historically limited to being sexual objects for men (virgins or prostitutes, wives or mothers), have been prevented from expressing their sexuality in itself or for themselves. If they can do this, and if they can speak about it in the new language it calls for, they will establish a point of view (a site of *différence*) from which phallogocentric concepts and controls can be seen through and taken apart, not only in theory, but also in practice. (Warhol & Herndl 358)

De este modo, tanto el término *différence* como el término *jouissance* señalan un momento de la escritura femenina tal y como la definió Cixous. No obstante, la imposibilidad de definir esta locución en términos concretos ha desarrollado una estructura en la que los signos arriba mencionados se tienen por sí solos. No ha corrido la misma suerte el término *féminité* que ha sido analizado desde la teoría feminista como un retroceso hacia la teoría del

binarismo cartesiano y desechado a favor de una identidad múltiple del concepto de la diferencia.

El concepto de la diferencia—*différence*—se traslada así de lo meramente biológico a lo creativo. Al igual que el término *jouissance*, *différence* se establece como un término que designa el papel del cuerpo femenino en la creación artística y que intenta destruir el binarismo simbólico de las estructuras filosóficas. Tanto Irigaray, con su artículo “Ce sexe qui n’est pas un,” como Kristeva desarrollan un entramado socio-histórico en el que la participación de la mujer es obviada en función de sus características sexuales “de ausencia.” También hay que destacar el concepto de lo abyecto al que Kristeva dedica un estudio pormenorizado de la sexualidad y el psicoanálisis y cómo éstos afectan a la cultura contemporánea.

Los estudios de estas tres teóricas también se centran en la representación de lo materno en lo simbólico y, por lo tanto, en el lenguaje. Este último factor desencadena un gran número de estudios sobre la construcción de la maternidad tanto en su aspecto social como literario. La obra de un sinnúmero de escritoras rebosa con reflexiones sobre la relación entre las madres y las hijas o en la concepción de la maternidad y la creación. Este factor es el que determina la importancia de la escuela francesa dentro del feminismo, ya que estas tres filósofas han desencadenado una reacción en dicha disciplina teórica. Otro de los aspectos que está íntimamente relacionado con la

creación literaria desde el punto de vista feminista es el cuerpo como constructo social e ideológico y su repercusión en la creación literaria. A efectos de organización temática, se analizará este punto en el apartado referente a la construcción de la identidad femenina.

Las tres novelas que se analizan en el presente trabajo retratan de manera pormenorizada estas cuestiones desarrolladas desde el feminismo teórico. Desde un primer momento, la narrativa de Kate Atkinson representa por un lado, una subversión de la ficción genérica tradicional y por otro, un desarrollo de la construcción de la identidad femenina mediante el uso de la voz literaria. La subversión de la ficción genérica en la obra de Atkinson desarrolla un rasgo común a la narrativa de otras obras contemporáneas en las que se advierte el uso de un nuevo concepto de realismo al mismo tiempo que aparece una reconstrucción del modelo realista tradicional mediante la inserción de ciertos elementos que recuerdan al género fantástico. Esta apropiación del modelo realista en la novela contemporánea se ha definido, en algunos casos, como ejemplos de “realismo mágico” en la novela inglesa.⁴ Sin embargo, concuerdo con Fernando Galván que expone en su artículo “El realismo mágico en la década de los ochenta: las ‘patrias imaginarias’ de Salman Rushdie” la imposibilidad de referirse a las novelas publicadas por autores como Salman

⁴ Véase, por ejemplo, el artículo de David Punter “Essential Imaginings: the Novels of Angela Carter and Russell Hoban”, para un estudio sobre el uso del realismo mágico en la obra de Angela Carter.

Rushdie o Angela Carter—que si bien comparten con sus contemporáneos latinoamericanos la tendencia a tipificar elementos generalmente considerados como pertenecientes al género fantástico en sus obras—como pertenecientes al “realismo mágico” tan en boga en la literatura sudamericana de García Márquez o Isabel Allende por su particular insularidad (Galván 2001: 20-21) y definir las, en cambio como ejemplos de lo que tanto Waugh como Hutcheon definen como metaficción (historiográfica, para Hutcheon, desde el momento en el que estas novelas tipifican momentos históricos determinados desde una perspectiva “a-céntrica”). Aunque también podrían definirse como novelas “a-realistas” o, como define Galván “neogóticas” (Galván 2001: 15), desde el momento en el que la visión de la realidad se estipula desde una posición personal e individual que nada tiene que ver con el realismo entendido desde el punto de vista tradicional.

Por otra parte, es de gran interés comprobar cómo la representación de lo femenino (y la construcción de la maternidad) va unida de manera lógica a la de/construcción de la literatura. La voz de las protagonistas femeninas en las novelas de Atkinson representa la apropiación de la tradición socio-cultural canónica dentro de la literatura. Dicha apropiación se establece desde la asimilación del discurso histórico y también desde la recepción de la narrativa.

3.3.1 La subversión de la Literatura.

Como ya se exploró en la sección precedente, uno de los rasgos más sobresalientes de la literatura escrita por mujeres es la revisión. A la revisión de la Historia hay que añadir la revisión de la Literatura, de la tradición literaria que ha encuadrado a la mujer dentro de unos límites y estereotipos. Como ejemplos de esta revisión de la tradición literaria, se pueden señalar las obras de Angela Carter (tanto por su revisión de los cuentos tradicionales contenidos en *The Bloody Chamber*, por poner un ejemplo, como por su edición de los mismos titulada *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*), de Sara Maitland (algunas colecciones de relatos cortos en los que revisa ante todo la Biblia), e incluso la novela de Jean Rhys *Wide Sargasso Sea* por nombrar algunas de las más populares.

De hecho, la Literatura se considera, desde la aparición de la obra de Lyotard, uno de los discursos sociales que, junto con la Historia, desarrollan la formación de la identidad individual. Si la aparición de la obra de Lyotard ha supuesto una revolución en el pensamiento filosófico occidental, dentro de los estudios feministas se puede considerar como una prueba más de la existencia de discursos totalitarios que perjudican especialmente la concepción tanto de la feminidad como de la identidad de la mujer. En este punto, los estudios feministas han desarrollado un complejo desprecio hacia dichas formas

totalitarias mucho antes de que apareciera la concepción Lyotardiana y, por tanto, la subversión de la Literatura es un rasgo común a la escritura de mujeres.

Como mantiene Paulina Palmer en su artículo “Postmodern Trends in Contemporary Fiction: Margaret Atwood, Angela Carter and Jeannette Winterson” (1995),

One feature [...] which is of particular interest from a postmodern point of view is its representation of character and subjectivity. This includes the delineation of subjectivity as fractured and decentered, and the depiction of the individual as a product of culture and psychic drives. Another feature which is equally significant is the writers’ treatment of genre. This is characterised both by an interaction between popular and so-called serious forms of writing, and by a breaking-down of the division between them. In addition to subjectivity and genre, there is another facet of their work which relates to postmodernism. This can be termed colloquially the “denaturalization” of phenomena such as gender and sexuality. (Dowson & Earnshaw 180)

Estos tres aspectos que Palmer analiza en diversas novelas de las autoras que aparecen en el título de su artículo se pueden aplicar también en las tres novelas a estudio en este trabajo. Tanto la representación de la subjetividad en los personajes como el tratamiento de los diferentes géneros literarios son aspectos que se han estado mencionando a lo largo de este análisis, por lo que

se puede afirmar que la obra de Atkinson también tiene estos puntos en común con la obra de sus antecesoras. Quizás sea el último punto mencionado por Palmer el que no se equipara con las autoras arriba mencionadas. Para Atkinson la sexualidad (y no las nociones de género) no se llega a tratar de manera tan explícita como la “desnaturalización” de la que habla Palmer. Sin embargo, la concepción de lo materno que se observa en la obra de Atkinson sí se entiende como un punto de partida para la construcción de la identidad femenina.

La subversión de la Literatura se realiza en la ficción de Atkinson desde tres perspectivas. En primer lugar, se establece una ruptura con la tradición de los géneros literarios, creando un híbrido genérico difícil de clasificar según los parámetros tradicionales. En segundo lugar, se establece una tipología de la voz narrativa que aúna las concepciones tradicionales de *bildungsroman* y *künstlerroman* en lo que ya se ha denominado—siguiendo la clasificación expuesta por Ciplijauskaitė—como “novela de concienciación”. Y, por último, se establece un diálogo narrativo entre la creación literaria y la maternidad.

Desde la perspectiva literaria estos tres factores prueban la existencia de un grado de (de)construcción de las grandes narrativas expuestas por Lyotard. Del mismo modo, este uso (de)constructivo de la tradición literaria y de la histórica acerca la obra de Atkinson a la de sus predecesoras unificando una trayectoria literaria en la que los discursos hegemónicos quedan expuestos para

su subversión y reconstrucción. También se debe tener en cuenta que los factores que contribuyen a esta revisión del canon han sido ya definidos desde el postmodernismo como un modo de establecer la intertextualidad en la Literatura y, por lo tanto, de crear varios textos dentro de un mismo texto que desarrollan diferentes perspectivas en función de la capacidad interpretativa de la lectora que se acerca al mismo. Finalmente debe recordarse el análisis propuesto por Hutcheon de una nueva literatura que se integra desde el margen y que focaliza aquellos aspectos tanto de la tradición literaria como de la disciplina histórica que han sido relegados, es decir, marginalizados.

3.3.1.1. La ficción genérica.

En un momento literario en el que sólo se pueden re-crear o revisar las historias que pueblan el canon, la teoría de los géneros literarios se encuentra inmersa en una anunciada crisis. La perspectiva postmodernista que recrea lo establecido desde la periferia ha dado alas a la literatura escrita por mujeres legitimando su necesidad de encontrar narrativas que establezcan el concepto mujer fuera de los marcos que aparecen en la literatura universal. Desde esta perspectiva de apropiación, se establece la multiplicidad de los textos en función de la multiplicidad de voces que los relatan. Para Nicci Gerard, “the stereotypical ‘feminist novel’ has as its model a small-scale domestic realism, whose traditional and familial structure is manipulated, and injected with a

moralising feminist consciousness” (Gerard 107-08). Dentro de esta faceta del realismo feminista se encuentra la novela feminista confesional, que tiene como uno de sus objetivos politizar lo personal y, a mi entender, autorizar la voz narrativa femenina a contar su propia experiencia socio-cultural. Este tipo de ficción genérica, además, permite la inserción de otras ficciones genéricas en la misma narrativa, como se observa en la narrativa de Atkinson.

Por lo tanto, el uso de la ficción genérica es, de acuerdo con Cranny-Francis, una práctica política (9). Si, además, se superponen varios géneros literarios dentro de la misma narrativa, la práctica política se convierte también en un acto de subversión mediante la revisión y la re-escritura. Las tres novelas de Atkinson entrelazan varios tipos de ficción genérica dentro del mismo texto construyendo un híbrido genérico en el que se establece la ilusoria realidad de la tipología tradicional. También mantiene dicha teórica que,

In using and revising the conventions of particular genres, feminist writers are changing those genres. If a genre is a collection of texts which all use a particular set of conventions to construct meaning, then changes to those conventions change the kinds of meanings those texts can make. (Cranny-Francis 195)

También Diane Wallace se hace eco de la afirmación de Cranny-Francis y establece la ficción genérica como el campo de acción de la revisión realizada por las escritoras contemporáneas más sobresalientes, aunque es consciente,

junto con Patricia Duncker, de la dificultad que dicha revisión entraña en algunos (sub)géneros literarios (Shaw 253-54), como por ejemplo la novela de detectives. Sin embargo, Atkinson promueve desde su narrativa la creación de un género literario caracterizado por manifestar una hibridación de los géneros literarios populares (lo que la acerca a una definición de la intertextualidad genérica) en un intento por destruir las estructuras tradicionales.

Uno de los géneros que deconstruye con mayor intensidad es el “romance”, quizás porque desde el punto de vista femenino es un género que más dificulta la construcción de una identidad femenina. El “romance” es un género literario muy cercano al cuento de hadas por contener (ambos) lo que Campbell definió la “tipología del amor” en su obra *Los mitos: su impacto en el mundo actual* (Campbell 43). También Beer define el romance como una obra que contiene:

[A] cluster of properties: the themes of love and adventure, a certain withdrawal from their own societies on the part of both reader and romance hero, profuse sensuous detail, simplified characters (often with a suggestion of allegorical significance), a serene intermingling of the unexpected and the everyday, a complex and prolonged succession of incidents usually without a single climax, a happy ending, amplitude of proportions, a strongly enforced code of conduct to which all the characters must comply. (Beer 52)

Been continúa su tipificación sobre el romance para establecer la diferencia entre “novela” y “romance” como una distinción en la que juega un papel muy importante la percepción de la realidad y “los deseos ocultos de una comunidad” (Beer 54) algo que también mantiene Chase.

Otro de los aspectos que caracterizan la obra de Atkinson es el uso de elementos fantásticos que se analizan generalmente como pertenecientes a la ciencia-ficción o la fantasía. Dentro de estos elementos también se subvierten estereotipos tradicionales que aparecen en los cuentos de hadas clásicos y que demuestran la adhesión a ciertos principios feministas en la obra. Sin embargo, los elementos de corte fantástico que aparecen en las tres novelas a estudio en este trabajo reflejan no tanto una subversión del género fantástico (aunque sí se subviertan los condicionamientos reflejados en los cuentos de hadas en cuanto al papel de la mujer en la sociedad) como una subversión del realismo, algo que ya se ha manifestado con anterioridad. Si bien es cierto que el uso de elementos fantásticos en las tres novelas obligan a mantener una suspensión de la incredulidad en ciertos momentos de la lectura, como puede ser el viaje en el tiempo que realiza Isobel en *Human Croquet*. Por otro lado, la subversión del género gótico, que Atkinson también refleja en sus novelas, está estrechamente unida a la subversión del romance como manifiesta Patterson (Patterson 39-41). Para Atkinson “chaos, murder, despair, death and the dead”, características que Patterson asocia al gótico clásico, son un lugar común en la narrativa como se refleja de las muertes que aparecen en las tres novelas, los misterios en torno a

ellas y la culpabilidad de las narradoras. De esta manera, tanto el “romance” como el “gótico” se establecen como elementos dentro de la narrativa realista. La utilización de elementos del subgénero gótico en las novelas alcanza su mayor exponente mediante la aparición de su revisión contemporánea, es decir, la novela de detectives, como un subgénero y el uso del suspense como una herramienta narrativa, aunque el género detectivesco sólo aparece con total claridad en la tercera novela de Atkinson. Sin embargo, el uso de algunas convenciones en las tres novelas de lo que se considera habitualmente como novela de misterio sí es un factor determinante ya que, como define Cawelti:

[T]here must be a mystery, i.e. certain basic past facts must be concealed from the reader or from the protagonist until the end, or [...] the reader must understand that such facts have been concealed from the protagonist; (2) the story must be structured around an enquiry into these concealed facts with the inquirer as protagonist and his investigation as the central action [...]; (3) the concealed facts must be made known at the end. (Cawelti 89)⁵

Por otro lado, el uso del suspense, que ya se ha identificado en la primera sección de este análisis, viene determinado por la caracterización de algunos

⁵ Por otro lado, y siguiendo a Pilar Cuder Domínguez, las convenciones tradicionales de este tipo de novelas se subvierten desde la óptica feminista mediante la supresión de ciertos elementos tradicionales y la aparición de otro tipo de discursos dentro de este subgénero literario (cf. Cuder, *La narrativa de Margaret Atwood como romance*, tesis doctoral sin publicar, 1993).

elementos como pertenecientes a este tipo de convenciones literarias.

Finalmente, hay que resaltar que las novelas de Atkinson contienen otros elementos de la ficción genérica en sus narrativas aunque sean de menor importancia. No obstante, el uso de diferentes convenciones dentro de la ficción genérica es una herramienta que necesita la subversión de la Literatura. Del mismo modo, el uso de la intertextualidad, en los términos en los que la definió Kristeva, también es un elemento disruptor de la narrativa, ya que mediante esta herramienta Atkinson va revisando toda la tradición literaria a su alcance.

3.3.1.1.1. La subversión del romance.

La primera subversión y/o re-escritura que aparece en la obra de Atkinson es la remodelación de la estructura del romance. Este tipo de género literario es el más desarrollado tanto dentro de la literatura como en el cine. El género romántico generalmente se asocia a un tipo de literatura popular, o subgénero literario. No obstante, es curioso cómo un género habitualmente despreciado por la crítica literaria tradicional sigue apareciendo en multitud de novelas contemporáneas. Este (sub)género literario se critica desde el feminismo por contener ciertos parámetros difíciles de subvertir. A este respecto comenta Patricia Duncker, “the romance is apparently a woman’s form, written by women for women” (Duncker 89) y ejemplifica la variedad de autoras contemporáneas que utilizan dicho género, aun cuando su capítulo

sobre la ficción genérica no dedique ninguna mención a la posible subversión del género romántico que realizan autoras como Carter, Atwood o Winterson. Cranny-Francis, sin embargo, dedica un capítulo completo de su obra *Feminist Fiction* al análisis del romance desde la aparición de *Pamela* hasta nuestros días—estudiando también las novelas de las hermanas Brontë *Jane Eyre* y *Wuthering Heights*—, desglosando las implicaciones socio-culturales de este tipo de literatura.

El argumento de la novela romántica es de una simpleza subyugante. La acción se centra en torno a dos personajes principalmente, por un lado, el héroe—masculino y fuerte—y por otro, la heroína—femenina y sumisa—. La relación que se establece entre ambos es lo que genera la “intriga” romántica, pues la acción no se detendrá hasta que ambos formalicen su relación mediante el matrimonio, como argumenta Cranny-Francis (178). La revisión contemporánea del género romántico comienza donde termina la narrativa tradicional o, incluso, re-escribe el argumento señalando la estructura patriarcal del mismo. De forma similar, las convenciones narrativas a explorar se centran en torno a los personajes, el obstáculo que les impide unirse y la ceremonia nupcial.⁶

⁶ Estas convenciones recuerdan al análisis que Joseph Campbell realiza de los mitos tradicionales en su obra *The Hero With a Thousand Faces*, y, en especial, a la estructura de los cuentos de hadas, que han sido ampliamente analizados desde la crítica feminista (cf. Duncker, Warner, Carter, Zipes, etc.). Sin embargo, este aspecto de la obra de Atkinson se analizará con más detalle como un ejemplo del uso de la intertextualidad en su obra.

Por lo tanto, el género romántico es un modo literario que mantiene las estructuras patriarcales favoreciendo la desigualdad entre hombres y mujeres. Tal y como manifiesta Cranny-Francis,

Feminist attention to the romance genre has focused mostly on a re-evaluation of conventional texts and their criticism, rather than on rewriting romantic fiction in feminist terms. This lack of feminist revisions indicates that the difficulties in reworking this genre are already discussed. The reason for this lies with its elision of the ideologies of gender, race and class, its representation of a particular negotiation of these ideologies purely in terms of gender, which obscures or mystifies the formation of subjectivity in a patriarchal, bourgeois society. Other genres also intervene in this process of subject formation, but the romantic novel alone fetishises it purely in terms of gender; in these novels, more than in any other genre text, a woman's achievement is represented as a specific negotiation of the patriarchal gender discourse, that is, as femininity. The fact that subjectivity is a negotiation of the ideologies of class and race, as well as gender, is obfuscated, and this obfuscation is one of the key mythologies, fairy-tales, perhaps even the 'grand narrative' of capitalism. (Cranny-Francis 190)

Las convenciones del género romántico establecen, en primer lugar, la

caracterización de un personaje femenino que contiene ciertas características como pasividad y belleza; en segundo lugar, la aparición de un personaje masculino que se opone a esta pasividad femenina; y, en tercer lugar, la formación de un argumento en torno a la construcción de una relación entre ambos salpicada por los desencuentros (ideológicos y sociales) que desemboca en la unión matrimonial.⁷ En torno a esta historia se establecen ciertos subargumentos que señalan tanto al personaje masculino como al femenino como modelos dentro de la comunidad de la que hablaba Breen.

La obra de Atkinson también contiene, entre otros muchos, elementos de subversión con este tipo de ficción genérica, demostrando la falsedad que subyace a dichas convenciones. *Behind the Scenes at the Museum* es una novela que, desde un primer momento, revisa la noción del romance. Tanto en la narrativa marco que relata la biografía de Ruby como en las narrativas insertas que conforman la saga familiar, se desarrolla una irónica parodia de la novela romántica. Alice, Nell, Bunty—e incluso la misma Ruby—aceptan la convención romántica como una fórmula de identidad social y personal. Las continuas referencias a la infelicidad de estos personajes son lo que convierte la novela en un cuento aleccionador, ya que sólo Ruby consigue la autonomía personal que le permite rechazar dicha fórmula. Todo es una revelación en el momento en el que Ruby quema una de las máquinas en el restaurante de su

⁷ Para un análisis de los estereotipos en el “romance” véase la obra de Patricia Duncker *Sisters and Strangers*.

marido:

This wasn't my life—it was someone else's and the sooner I found the right one the better, judging by the murderous look on Gian-Carlo's face when I told him about the peeling machine. 'You've got the wrong wife,' I muttered to him over the pile of potatoes I had to peel laboriously by hand. I waved the potato-peeler at him. I know, without a shred of doubt that this is not what I'm supposed to be doing.' I am the goose girl, I am the true bride, I am Ruby Lennox still. (BSM 360)

La identidad de Ruby se ve así separada de la de su marido, al contrario de lo que sucede con sus antepasadas, que en ningún momento se plantean su propia autonomía. El relato de Ruby se convierte, así, en una subversión del argumento romántico tradicional en el que la mujer sólo encuentra la felicidad bajo esta institución ya que, como mantiene Rita Felski: "feminist literature does not reveal an already given female identity, but it itself involved in the construction of this self as a cultural reality" (78). Por otra parte, la desilusión que se desprende de las relaciones que tanto su madre como su bisabuela tienen con sus maridos demuestra hasta qué punto la *opera prima* de Atkinson subvierte la convención del género romántico. En un momento de revelación, Alice concluye—al igual que Ruby—que ha estado viviendo la vida equivocada: "'Why,' thinks my floating great-grandmother, 'I have been living the wrong life'" (BSM 35), justo unos momentos antes de que decida fugarse

con el fotógrafo que aparece por su granja. La historia de Alice, igual que la de Bunty, refleja el fraude que supone la aparición de la convención romántica que subyace a la cultura patriarcal y cuyos motivos, como mantiene Cranny-Francis, se encuentran en el centro del discurso social patriarcal.

Al igual que la novela anteriormente expuesta, *Human Croquet* también contiene elementos subversivos sobre el típico elemento romántico. Tanto la familia Fairfax como la familia Baxter son dos ejemplos de la diferencia entre lo socialmente establecido y la realidad. Con todo, la segunda novela de Kate Atkinson contiene otros elementos que la acercan más al género fantástico y al detectivesco. La recreación del primer encuentro entre los padres de Isobel, en el marco de la II Guerra Mundial, recuerdan los parámetros tradicionales del género romántico:⁸

Gordon was afraid she was going to walk away now she had her shoe and he knew this was urgent. He knew this was an important moment in his life, perhaps the most important—full of meaning that he couldn't decipher. He was going to have to seize the moment, it would be the end of everything if he made a mess of it. He offered her his arm, 'Can I take you for a cup of tea? There's a café round the corner?' The age of chivalry is alive and well, she laughed, and took his arm and he could

⁸ Nótese el paralelismo que la imagen del zapato establece con el cuento de "la Bella Durmiente" (cf. nota anterior).

feel how she was shaking all over, like a leaf. (HC 241)

La tradición cultural en la que se hallan inmersos estos dos personajes modela una situación extrema que les obliga a actuar bajo las normas establecidas. La unión de estos dos personajes, que da pie a la historia, se diferencia enormemente de la que tiene la generación anterior, representada por la abuela de Eliza, la viuda Fairfax. Sin embargo, también Isobel se presenta influida por este tipo de convención genérica, ya que gran parte de su discurso narrativo—además de la búsqueda de su madre—se formula en torno a su anhelo por conseguir a Malcolm Lovat, vecino de Arden: “I am, I know, a seething cauldron of adolescent hormones and Malcolm Lovat is the cipher of my lust” (HC 56). Asimismo, para Isobel la convención romántica es un freno a sus aspiraciones, ya que, como sucede al final de su novela, su identidad no viene determinada por su *status* social, sino por su *status* profesional. Al final de la novela se desvela su condición de madre, pero en ningún momento su condición de esposa. En este sentido la resolución de las dos novelas es similar, ya que ambas protagonistas aceptan compaginar la maternidad con su profesión, aunque en ningún momento aparece la maternidad como una consecuencia lógica de la vida matrimonial, sino como una opción personal. Este último hecho desvela otra de las revisiones que Atkinson realiza de la convención romántica en sus novelas.

Emotionally Weird, en cambio, contiene otra perspectiva de la novela

romántica. Al ser una novela situada en la década de los setenta se analiza, principalmente, el conflicto entre la revolución sexual de la década anterior y las convenciones sociales en torno a la familia todavía vigentes. Effie retrata en su narrativa inserta la desidia emocional que la mantiene en su relación con Bob, y la necesidad de dar un giro a la situación:

An important part of my leaving-Bob daydream was the place I would leave in without him—an uncluttered white space full of nothing but me. [...] For all of this time I had been expecting Bob to change, change into somebody more energetic, more interesting—into someone else, in fact. It had dawned on me, only very slowly, that this was never going to happen. In the beginning I had liked Bob because he was Bob (although heaven knows why); now I was beginning to dislike him for the same reason. I was living with someone whose hobby was playing air guitar and who sincerely thought he was going to be a Time Lord when he grew up. (*EW* 87)

Effie se encuentra con que las expectativas generadas por las convenciones románticas asumidas a través de la sociedad en la que vive no son reales y, por lo tanto, descubre la inutilidad de intentar cambiar al hombre con el que comparte su vida y el vértigo que produce una relación mucho más estable:

What if I didn't leave Bob? What if our slouch onwards commitment ended at the altar? What would it be like if I occupied the wife-shaped

space next to Bob? My life as a wife. In a Barratt's starterhome, with an avocado bathroom and a three-piece suite in leather. [...] I did so hope that Bob was a dress rehearsal, a kind of mock-relationship, like a mock-exam, to prepare me for the real thing, because if I tried to imagine Bob in a grown-up life I could only visualize him slumped on the leather sofa, watching *Jackanory* with a huge joint in his hand. (*EW* 88-89)

Al igual que Gian-Carlo en *Behind the Scenes at the Museum*—y, hasta cierto punto, también el Malcolm Lovat adulto de *Human Croquet*⁹—, Bob representa el anti-héroe romántico. Ni su posición social ni su estatus económico reflejan la caracterización habitual del protagonista masculino en este (sub)género narrativo. Este hecho podría plantear dudas respecto a la subversión de dicho género—al rechazar a estos personajes masculinos, las tres protagonistas deberían buscar algún sustituto—si no fuera porque en ningún momento aparece el correspondiente héroe romántico. Al romper con dichos personajes masculinos, las dos protagonistas establecen su independencia del constructo social que representa el matrimonio.

Sin embargo, la aparición de Ferdinand en *Emotionally Weird* es claramente un guiño hacia la tradición romántica de la literatura. Ferdinand

⁹ La caracterización de este personaje en la novela al principio es fiel retrato del tipo de héroe en la novela romántica en los términos en los que lo define Cranny-Francis (cf. Cranny-Francis 181).

encarna los estereotipos de fuerza y belleza masculina que caracterizan al héroe romántico:

It turned out to be a boy—more a man really—who was lying on the bed, as still as a corpse. He was a very fine specimen of his sex—just the right shape and size, with no strange features or disturbing blemishes, only a rather fetching scar on his left cheekbone as if he had been raked delicately by a tiger’s talon [...]. His hair was dark, his skin pale, his lashes long, and you might have thought that his lips—carved into a curving pout by Cupid himself and slightly damp from sleep—were waiting to be kissed. (*EW* 104)¹⁰

Aunque la imagen es claramente un préstamo de las convenciones de la ficción romántica, Ferdinand nunca será el héroe romántico por definición. A lo largo de la narrativa inserta de Effie, Ferdinand aparece como un deseo, no una realidad: “if only Ferdinand were here right at that very moment he could take me masterfully in his arms and I could wilt under the smouldering gaze of his soulful, troubled eyes” (*EW* 269). No obstante, en un momento determinado Effie juega con la narración de su relato para hacer aparecer a Ferdinand como su héroe: “if I had the choice of white knights on chargers come to save me—admittedly only from the weather, but it was a very bad weather—which I

¹⁰ Ferdinand recuerda vagamente no sólo a su homónimo shakesperiano sino también a la visión que Disney ha popularizado de Blancanieves en una completa vuelta de tuerca del cuento original.

should prefer, Chick or Ferdinand? A foolish question surely, for there could be only one answer—” (*EW* 240); aunque el curso de los acontecimientos obliga a Effie a cambiar a su “caballero andante” por el más prosaico Chick (*EW* 247-48). Sin embargo, Effie consigue su objetivo ya que el final de su inarrativa inserta presenta a Ferdinand como su héroe al salvarla de morir ahogada en el río (*EW* 319).

También Nora establece su relación con la ficción romántica en la segunda narrativa inserta que presenta la novela:

I was still hot from the dancing and the falling in love and so on, [...]. I felt as though I was standing on the edge of something high and glorious, flexing my wings and getting ready to fly. (A girl in love is a frightening sight.) [...] I made tea with it and sat at the kitchen table to drink it and plan my future with the farmer’s son. (*EW* 320-21)

Sin embargo, para Nora, la sucesión de hechos que desencadena el nacimiento de Effie destruye cualquier posibilidad de ficción romántica. Sólo al final de la novela, cuando Effie descubra la verdad, Nora retomará su vida para realizar todo aquello que el cuidado de Effie trastornó. Por lo tanto, para todos estos personajes, la ficción romántica con su simpleza estructural desemboca en una percepción diferente de sus identidades como mujeres, además de refutar las validaciones sociales que establece este (sub)género literario.

Con todo, el uso que hace Atkinson de las convenciones del romance en sus tres novelas demuestra el grado de participación de la autora en la desmitificación de los parámetros patriarcales que rigen las relaciones personales. La subversión de Atkinson se deriva principalmente del retrato que hacen las voces narrativas de la inestabilidad de las relaciones entre hombres y mujeres, y de la domesticación femenina que este (sub)género literario representa para la mujer que busca una construcción de la identidad propia como sujeto y rechaza la construcción como objeto de intercambio en la sociedad patriarcal. Al igual que Ruby en *Behind the Scenes at the Museum*, Effie percibe que sus expectativas como mujer chocan con las expectativas esperadas como esposa, aunque en ningún caso cuestionan su papel de madres.

Por otra parte, en esta primera novela también se subvierten modelos literarios como la saga familiar, bajo el prisma de la visión de Ruby, en una genealogía femenina multiplicada por la interacción de las dos guerras mundiales. Aunque los recursos propuestos para la representación de la vida de las antepasadas de Ruby es diferente a la que se realiza, por poner un ejemplo, en *Stand We at Last* de Zoë Fairbairns que construye su genealogía femenina de manera lineal, para ambas autoras la desmitificación del romance y, con ello, la presentación de la estructura patriarcal de la institución matrimonial, es el punto de partida para revisar uno de los (sub)géneros literarios con mayor difusión en el mercado literario. Para Ruby, hacia el final de la novela, las fotos que M. Armand tomó de Alice y sus hijos—el comienzo de la saga familiar—son el

desencadenante de la mencionada genealogía (BSM 381).

3.3.1.1.2. La (re)construcción de la realidad.

Aunque la ciencia ficción no es uno de los rasgos más sobresalientes de la ficción de Kate Atkinson, hay que destacar el uso de algunas convenciones de dicho (sub)género literario en las novelas a estudio en este trabajo. Puntualmente, la subversión de la ciencia-ficción es mucho más aparente en la segunda novela de Atkinson, *Human Croquet*, aunque si tenemos en cuenta que uno de los rasgos de la ciencia ficción es el “extrañamiento”—como argumenta Cranny-Francis—la simple idea de poder ser voz narrativa dominante desde el mismo momento de la concepción *ex-utero*, como se acepta desde el comienzo de la *opera prima* de Atkinson, es un rasgo poco común.

El uso de la ciencia ficción es, en sí mismo, una subversión de la literatura en tanto en cuanto favorece la crítica social e ideológica que se transmite a través de la literatura. Sin embargo, la subversión que interesa analizar en este estudio es la subversión del modelo realista mediante el uso de algunas convenciones del (sub)género de la ciencia ficción, como ejemplifica Galván en su artículo sobre la (in)existencia del realismo mágico en la literatura inglesa de la década de 1980. La narrativa de Atkinson recurre a dichas convenciones desde la ficción genérica para denotar que la realidad es una cuestión de perspectiva.

También hay que tener en cuenta que el uso de las diferentes voces narrativas—autodiegéticas, homodiegéticas y heterodiegéticas—en las tres novelas, es comparable al viaje en el tiempo de Isobel, en tanto en cuanto la relación de la voz narrativa en tercera persona heterodiegética y de la voz narrativa en primera persona homodiegética no tiene otro nexo que los objetos que recuperan las vivencias de los personajes en las narrativas insertas. Por otro lado, la crítica del lenguaje es otro de los rasgos sobresalientes del género de ciencia ficción, algo que se observa en la narrativa inserta de Effie en *Emotionally Weird*. Pero es, sin duda, *Human Croquet* la novela que más claramente desarrolla elementos que subvierten la ciencia ficción tradicional, teniendo en cuenta que la resolución al conflicto entre realidad e irrealdad se solventa mediante una ruptura con el código tradicional del género.

Entre las convenciones de la ciencia ficción, la más destacable, en las novelas de Atkinson, es el viaje a través del tiempo que realiza Isobel a lo largo de la narrativa marco en *Human Croquet*. Dicho viaje en el tiempo es un elemento disruptor de la tradición realista que desencadena una respuesta en la lectora:

I turn round to close Mrs Baxter's gate and when I turn back round again—the most extraordinary thing imaginable—everything familiar has vanished—instead of standing on the pavement I'm standing in a field. The streets, the houses, the orderly lines of trees are all gone.

Only the Lady Oak and the church—clustered around with a huddle of old cottages—remain. It's the same place and yet it isn't, how can that be? I know from Charles paranormal research that it's quite a common thing to suddenly disappear while crossing a field [...]. Or the other possibility, of course—that I'm going to be sucked down through the grass and into the soil and never be seen again for seven years. (HC 50)

Isobel descubre que ha dado un salto en el tiempo de unos cincuenta años y se encuentra en lo que será el suburbio en el que vive. Su encuentro con el constructor de dicho suburbio es lo que le demostrará la realidad de lo irreal creando la “suspensión de la incredulidad” tanto en la voz narrativa como en la lectora: “I am mad, I think. I am mad therefore I think. I am mad therefore I think I am” (HC 51). A lo largo de la novela, los saltos en el tiempo se suceden—hay cinco retrocesos en el tiempo y una visita de alienígenas—hasta culminar con la aparición del propio William Shakespeare. Estos saltos en el tiempo no tienen como objetivo reconstruir la historia de Eliza, la madre de Isobel, sino que son simples elementos que cuestionan la capacidad de la novela realista para ser tal. Si la ciencia ficción tradicional establece una representación del lo que puede significar el uso de tecnologías avanzadas como forma de dominación masculina, para la mujer la ciencia ficción resulta más bien de un análisis de los constructos sociales establecidos por dicha dominación, sea tecnológica o no.

El elemento fantástico que se representa mediante la inestabilidad del módulo temporal en esta novela crea un ambiente desconcertante desde el punto de vista de la novela realista que recuerda a la monstruosidad de Fevvers en la novela de Angela Carter *Nights at the Circus*, o la aparición del dragón en *Three Times Table* de Sara Maitland. Si bien en la obra de Carter en ningún momento se desvela si las alas de la protagonista son reales o no, ni en la de Maitland se establece la irrealidad del dragón, Atkinson resuelve esta inestabilidad de la realidad mediante un accidente sufrido por la propia Isobel al comienzo de la novela, lo que desencadenará toda la acción tanto en la narrativa inserta como en la narrativa marco:

It's as if reality is the same, and yet... not the same. So, it was my comatose brain that played tricks on me, not time? Yes, says the neurologist. Although, actually—as Vinny kindly informs me—I have many of the symptoms of fly agaric poisoning, especially the hallucinations and the death-like sleep. Gey queer, as Mrs Baxter would say. (HC 347)

En este caso, lo realmente llamativo es la subversión del concepto del tiempo, que aparece diseminado a lo largo de toda la novela. Si realmente el tiempo es un constructo social sin el que no se puede entender la realidad, la subversión que realiza Atkinson en esta segunda novela se concentra en una subversión del concepto temporal como modo de presentar la realidad tanto en la ficción que

representa la novela—con la aparición de diferentes narrativas insertas—como en el discurso—con el cuestionamiento del concepto de la palabra “tiempo”—, al igual que hace en su primera novela en la que el espacio temporal está dictado por los objetos que encuentra Ruby, en su narrativa marco, y no por la sucesión cronológicamente establecida de los hechos presentados en las diferentes narrativas insertas. Este último factor que aparece en las dos novelas y que simboliza la subversión del realismo, definido como retrato de la realidad externa a la narrativa, es lo que acerca la ficción genérica que utiliza Atkinson a otras representaciones de lo fantástico/ciencia ficción.

Para Isobel la vuelta a la realidad es un continuo fluir del concepto del extrañamiento comparable con otras narrativas—en este caso *Alice in Wonderland*—como ella misma expresa:¹¹

It's like Alice waking up and finding she dreamt the looking-glass world. It is difficult to believe that all those things that seemed so real have not happened. They felt real then, they feel real now. Appearances can be very defective. (HC 351)

Contraria a esta percepción, la verdadera historia de Effie en *Emotionally Weird*, desencadena un mecanismo similar al que se observa en *Human Croquet*. Cuando Nora concluye su propio relato, Effie descubre su verdadera

identidad como la hija de la segunda esposa de Donald—abuelo de Nora—sin ninguna relación aparente con los Stuart-Murray:

‘So, you were a seventeen-year old schoolgirl who’d just killed her sister who was really her mother and you were breastfeeding a baby who wasn’t yours on a deserted Highland road in the middle of the night.’ I wonder if there are any words that can adequately cover the situation. The ones that spring to mind—absurd, surreal, grotesque—don’t really do, somehow. (*EW* 330).

La reacción de Effie es de total incredulidad, y es esta incredulidad la que establece el momento de “extrañamiento” en la voz narrativa y en la lectora:

I am that red, prune-skinned infant. I am the baby in the water. My mother is not my mother, her mother is not her mother, her father is not her father, her sister is not her sister, her brother is not her brother. Lo, we are as jumbled as the most jumbled box of biscuits that ever graced a grocer’s shelf. (*EW* 324)

Effie no logra entender la verdadera historia de la familia Stuart-Murray y los entresijos que establecen la huida de Nora. Su único anhelo es descubrir que realmente posee una familia al uso tradicional, y no toda esa increíble historia

¹¹ Sin embargo, también recurre a la mitología con la presentación de la leyenda sobre Tam Lin y la reina de las hadas, o a los cuentos de hadas, con la comparación de su propio letargo con el sufrido por la princesa en “la Bella Durmiente”.

de incesto, adulterio y asesinatos que Nora relata. Desde esta perspectiva es desde la que se puede mantener la tesis del “extrañamiento” en Atkinson; no, como viene siendo tradicional, como convención de la ciencia ficción, sino, más bien, como subversión de la género realista. Por otro lado, los continuos cambios de la acción—la muerte de Olivia (312) que se sustituye por su hospitalización, la muerte del prof. Sewell (283) que se acaba suprimiendo del relato, la aparición de la otra Effie (314) que resulta ser un fantasma—son elementos que se re-escriben en la misma narrativa y cuya función es más bien demostrar el control sobre su narrativa inserta que tiene Effie, creando una suspensión de la incredulidad desde el realismo y no desde la fantasía.

Desde esta perspectiva, la exposición de las experiencias individuales de las antepasadas de Ruby, en *Behind the Scenes at the Museum*, también se pueden entender como subversión de la novela realista, en tanto en cuanto no existe ninguna prueba de que los relatos que presenta Ruby en las narrativas insertas sean reales, tan sólo los objetos que pasan de generación en generación construyen las sucesivas vidas a través de la narrativa marco en la novela.

3.3.1.1.3. El uso del suspense: misterios y detectives.

Otro de los (sub)géneros literarios que aparece en las tres novelas es la novela de misterio. La novela de misterio, según Cranny-Francis, es un (sub)género, junto al romance, difícil de subvertir “for feminist writers, however, this myth (re)making involves a fundamental reassessment of the

genre” (Cranny-Francis 144). El uso de la técnica del suspense en la narrativa contemporánea se viene definiendo en términos de estrategia textual, como un aplazamiento de la información requerida para resolver los diferentes conflictos que una novela plantea. Esta definición del suspense no resulta difícil de aplicar a los diferentes argumentos que componen las novelas de Atkinson. Sin embargo, el suspense también se utiliza para establecer ciertos límites a las narrativas que componen cualquiera de las obras. Las tres narrativas marco se ven continuamente interrumpidas por narrativas insertas que establecen el suspense en dicha narrativa marco. En las narrativas insertas se utilizan otro tipo de recursos para mantener el suspense, como la carencia de orden cronológico, que hace que la lectora vaya construyendo poco a poco el puzzle.

Por lo tanto, mediante el género de misterio/detectives y el uso del suspense en las tres novelas, la autora a estudio realiza una subversión de la convención narrativa que presenta este tipo de (sub)género literario. Dicho (sub)género es también de importancia para las restantes novelas, ya que los misterios en torno a la desaparición de Eliza, la madre de Isobel, en *Human Croquet* y las continuas referencias a una “perla” o a “my P__”—“Pearl”—o a la desaparición de Alice, la bisabuela de Ruby, en *Behind the Scenes at the Museum* retoca el relato realista para dotarlo de suspense. Aunque la existencia de Pearl, la hermana gemela muerta, tiene sentido como doble de la protagonista, el misterio en torno a su vida y muerte es, con todo, una fórmula establecida por la misma voz narrativa para desencadenar dicho suspense. Las

dos desapariciones de los personajes femeninos arriba mencionados se asemejan a la desaparición de las ancianas en la narrativa inserta de Effie en *Emotionally Weird*. No obstante, en esta tercera novela, del misterio se pasa al género detectivesco con la aparición de Chick, el detective privado y, al mismo tiempo, con la creación de una historia de detectives titulada “The Hand of Fate” como ensayo creativo para una de las asignaturas que cursa Effie en la Universidad de Dundee.

La existencia de Pearl, en *Behind the Scenes at the Museum*, aparece desde un primer momento como una sombra tras Ruby. Mientras Ruby relata su primera mañana en con su familia, comenta: “and why do I have this strange feeling, as if my shadow’s stitched to my back, almost as if there’s someone else in here with me? Am I being haunted by my own embryonic ghost?” (BSM 15). Desde este momento, la narrativa marco de Ruby utiliza el suspense para evitar la historia de su hermana gemela: “I go to sleep in my own bed for the first time in what seems like a long time. It’s strange to be alone in my bedroom and I have a distinct feeling that something—or somebody—is missing. There is a space in the room that wasn’t before [...]” (BSM 125)—aunque las referencias a los gemelos de sus antepasadas junto con las pistas que aparecen en la biografía de Ruby remiten a esa posibilidad—hasta el momento en el que la doctora Herzmark recupera todo el suceso traumático que Ruby “ha olvidado”. La capacidad de Ruby para borrar de su narrativa la existencia de Pearl, así como las posibles menciones que otros personajes hagan a ella, es lo

que conduce la narrativa por el camino del suspense.

Por otro lado, el misterio en torno a la desaparición de Alice va fraguándose a lo largo de las narrativas insertas de dicha novela. Desde un primer momento, la versión que circula es que Alice ha muerto a dar a luz a su última hija Nell, la abuela de Ruby, (*BSM* 132); pero, poco a poco, la idea del abandono va tomando forma, aunque nunca de manera explícita: “Ada [Nell’s older sister] felt for her mother’s little silver locket that she kept hidden in her apron pocket where she could touch it like a talisman because she didn’t believe it possible that their mother could have gone and left them for ever” (*BSM* 135). La historia de los hijos de Alice va desarrollándose en diferentes narrativas insertas hasta culminar en Ruby. Sin embargo, sólo hacia el final de la novela se cuenta la verdad sobre Alice:

Would they [her children] not be better off if they woke up in the morning and discovered that their mother had simply disappeared into the night rather than waking up to discover her body splattered all over the yard or foaming at the mouth from fly-paper poisoning? The ‘better place’ offered by Monsieur Armand would undoubtedly be a course beset with problems and surprises but surely it was better than death by her own hand? Her very last act was to take off her wedding-ring and lay it on the pillow next to her drunken husband’s snoring head. When he awoke to find it there the next morning in place of his wife, he

understood, with an insight quite unusual for him, that she was gone for good. Alice found Monsieur Armand waiting patiently at the end of the track and he showed no surprise when she clambered up beside him and said, 'Right, then,' which seemed somewhat uninspiring words with which to embark on a new life. (BSM 343-44)

El misterio que se crea alrededor de la desaparición de Alice no es el único que aparece en la novela, aunque sí el más significativo por la existencia de dos versiones paralelas, como se explicó en la sección anterior. La falta de organización cronológica en el recuento de las narrativas insertas en esta primera novela crea el suspense en torno a éste y otros acontecimientos como, por ejemplo, la paternidad del hijo de Lillian, o la huida de los hermanos mayores de Nell. En cambio, el desarrollo no lineal de la narrativa sí es un hecho común a las tres novelas. Al igual que en esta primera novela, la historia de Eliza en *Human Croquet* carece de unificación cronológica, lo que dota a la narrativa inserta de un grado mayor de suspense.

El misterio en torno a la desaparición de Eliza se establece desde un principio en la narrativa marco de Isobel: "My mother (Eliza) is an unreal woman, gone and almost forgotten, slipping the bonds of reality the day she walked off into a wood and never came back" (HC 25). Sin embargo, la desaparición de Eliza se señala, desde este mismo momento, como un misterio sin aclarar, dado el silencio que la familia de Isobel guarda en torno a esa

historia. Dicho silencio hace que tanto Isobel como su hermano, Charles, intenten descubrir la verdad: “‘What if our mother didn’t run off,’ Charles muses, sitting in the end of my bed now and staring out at the blue square of window-sky. ‘What if she had simply dematerialized?’” (HC 33). La reconstrucción de Eliza a través de los objetos que bien Charles, bien Isobel, encuentran escondidos por Arden es el nexo con las narrativas insertas que aparecen en la novela. La primera de estas narrativas que aparece en *Human Croquet* establece, al igual que en la novela anterior, la existencia de dos historias paralelas—lo que realmente ocurrió y lo que se contó—y asienta el misterio en torno a la huida de Eliza.

La familia Fairfax decide ir al bosque de Arden a pasar el día. Durante una terrible discusión tanto Gordon como Eliza se internan en el bosque dejando a los niños solos. Cuando éstos se cansan de esperar, deciden ir a buscar a sus padres y se encuentran con el cadáver de su madre:

[T]ogether they stood and looked. At Eliza. She was lolled against the trunk of a big oak tree, like a carelessly abandoned doll or a broken bird. Her head had flopped against her shoulder, stretching her thin white neck like a swan or a stalk about to snap. Her camel coat had fallen open and her woollen dress, the colour of bright spring leaves, was fanned out over her legs. She had one shoe off and one shoe on and the words to *Diddle-diddle-dumpling* ran through Isobel’s head. It was hard

to know what to do with this sleeping mother who refused to wake up. She looked very peaceful, her long lashes closed, the speck of mascara still visible. Only the dark red ribbons of blood in her black curls hinted at the way her skull might have been smashed against the trunk of the tree and broken open like a beech-nut or an acorn. (HC 128-29)

Sin embargo, en la siguiente narrativa inserta, la versión de la historia que ambos reciben de su abuela, la viuda Fairfax, es que Eliza ha huido:

‘Children,’ she said gravely, ‘I’m afraid I have some very sad news for you. Your mummy isn’t coming home. She’s gone away.’

‘Gone away? Where?’ Charles shouted, leaping to his feet and adopting an aggressive, pugilistic stance.

‘Calm down, Charles,’ the Widow said. ‘She was never what you’d call very *reliable*.’ Unreliable? This hardly seemed an adequate explanation of Eliza’s disappearance. (HC 176-77)

A partir de este momento, la “huída” de Eliza y su posible paradero será uno de los misterios a resolver en la novela. Sin embargo, al creer la versión del abandono del hogar que plantea la viuda Fairfax, Isobel nunca admite que los restos humanos encontrados en el bosque pertenezcan a su madre:

The forensic pathologists eventually recovered nearly a whole skeleton from the spot that must have once been in the heart of the heart of the

forest. A woman who died a long time ago, they said, too long for them to be able to say how she died, [...]. [T]hey had found a gold ring still circling one of the fingers. She said the ring was set with diamonds and emeralds and inscribed with the words 'To EF with all my love, G' and that that made her feel very sad somehow. I believe my mother had such a ring but I know she couldn't be the forgotten body in the wood for I never thought of her as dead. (HC 374-75)

El suspense creado a lo largo de las narrativas insertas que van descubriendo la triste historia de Eliza queda así en suspenso, vista la incapacidad de Isobel para aceptar la realidad. El hecho de que la mayoría de las narrativas insertas ocurran durante el accidente de Isobel crea también una duda en la lectora, al no tener una versión fija sobre la desaparición de Eliza. Sin embargo, tanto el anillo como la joya familiar que aparecen junto a los restos humanos encontrados, son datos fiables que revelan la identidad de dicho cadáver. Al mismo tiempo, la voz narrativa heterodiegética que relata la última parte de la historia de Eliza sí legitima la versión del asesinato así como la culpabilidad de Mr Baxter (HC 340-41).

De este modo, tanto la desaparición de Alice, en *Behind the Scenes at the Museum*, como la de Eliza se representan bajo la dualidad de dos argumentos mutuamente excluyentes y, por lo tanto, establecen el suspense en las narrativas marco e insertas que resultan de la búsqueda de la información

real a lo largo de ambos argumentos. La repercusión que para la narrativa tiene la existencia de dos versiones para un mismo hecho, refutan la idea de una verdad absoluta y, por lo tanto, subvierten dichos elementos en las narrativas tradicionales. Al igual que ocurre en la novela *The French Lieutenant's Woman* de Fowles, las diferentes versiones tanto de estas dos desapariciones como de otros hechos que aparecen en ambas novelas, y, como se verá más adelante, también en la tercera novela de Atkinson, construyen una revisión y re-escritura de los parámetros que rigen los argumentos de misterio y el uso del suspense ya que, en ningún momento, la resolución a ambos conflictos argumentales queda fijada dentro de las narrativas inserta o marco, sino que se deja a elección de la lectora y para su propia comprensión, sin modificar en ningún sentido el argumento interno de las novelas. Con todo, junto a estas dos desapariciones, aparecen otros elementos de misterio en *Human Croquet* que sí quedan resueltos dentro del texto, como son las “inexplicables” heridas que presenta habitualmente Mrs Baxter y la extraña pasividad de su hija Audrey, que resultan ser las víctimas de los abusos físicos y psíquicos de Mr Baxter.

En definitiva, el uso del (sub)argumento de misterio y del suspense como herramienta textual re-crean en esta novela otros (sub)géneros literarios como la novela gótica y su versión contemporánea, la novela de detectives, aunque el único detective (aficionado) que aparece en esta segunda obra sea Charles, el hermano de Isobel. Este último aspecto sugiere paralelismos con la tercera novela de Atkinson, *Emotionally Weird*, en la que la afición de Effie por

la novela de detectives, por explicar lo inexplicable, la conducen hacia Chick, el detective privado encargado de buscarla, junto a Nora, para notificarle su herencia. El doble juego—o incluso triple—que la narración realiza con Chick, investigador de un adulterio en la narrativa inserta de Effie y participante en el pasado de Nora en la otra narrativa inserta y, al mismo tiempo, contratado por el hermano de Nora para buscarlas a ellas en la narrativa marco, reconstruye el argumento linear de la novela de detectives, dotando a este personaje de una inmanencia parecida a la que tienen Nora y Effie (ya que Chick también aparecerá en la narrativa marco para explicar la última parte de la historia de Nora), y colorea la participación de Chick en las tres narrativas, las dos narrativas insertas que cuentan la historia de Effie y la de Nora y la narrativa marco que encuadra las historias personales de ambas. Con este personaje se obtiene una revisión del (sub)género detectivesco y, al silenciar su participación en las otras dos narrativas, en la construcción del suspense en esta tercera novela.

Emotionally Weird comienza estableciendo tanto el suspense como el misterio en torno a la identidad de Effie:

My beginning was always swaddled in such mist and mystery by Nora that I grew up thinking I must be a clandestine princess of the blood royal (true and blue), awaiting the day when I could come safely into my inheritance. Now it turns out that things are more complicated than

that. (EW 9)

Este misterio y este suspense en la narrativa marco de la novela, junto con el acuerdo entre Nora y Effie de “contar sus historias” (EW 13), da pie a la clasificación de la novela en una ficción genérica con trazos de novela de detectives, aunque Effie se oponga a tal clasificación (EW 311).

Tras la presentación de las diferentes narrativas, la aparición de Chick en la narrativa inserta de Effie desvela el “destino narrativo”—“narrative destiny” (EW 69)—, como ella misma afirma, de la protagonista. Chick es un ex-policía cuyo trabajo como investigador se centra, principalmente, en “vigilar personas” (EW 73) y, a la vista del resultado final, encontrarlas también; de hecho, que Chick resulte ser el padre de Effie en la narrativa marco de la novela, resulta en sí mismo una resolución extrema del argumento detectivesco de la novela:

‘She [Mabel] was married to that dried-up old crippled stick. She was such a nice woman, she started off telling me that God loved me, but I think she’d changed her mind by the end. We’d knocked over a few jam pots in the heat of things. The stuff was everywhere. Wasps were throwing themselves against the window—’

Realization has been dawning slowly, very slowly, on me.

‘Oh my God,’ I say to Chick. ‘You’re my father?’

So I have gained my inheritance, which is to say, my blood. My mother

was my mother, my father is my father. (*EW* 334)

Esta rocambolesca resolución al conflicto de la identidad de Effie, sirve a la argumentación sobre la revisión de las convenciones genéricas de la novela de detectives—de misterio—tradicional. También sirve como convención del género gótico, en el momento en el que Effie, definida como la princesa de sangre real—“blood royal”—se transforma en una joven normal y corriente.

Otro de los casos a resolver es la desaparición de las ancianas en la narrativa inserta de Effie. Tanto Mrs Macbeth como Mrs McCue sospechan de la repentinas muertes que suceden en la residencia de ancianos de la que se escapan continuamente (*EW* 114-15). Effie es testigo involuntaria de los funerales de las compañeras de dichas ancianas (cf. *EW* 83, 212 y 232) y es en el segundo funeral en el que la sospecha del asesinato aparece, aunque en ningún momento se de credibilidad a este supuesto. El hecho de que la asesina aparezca en los tres escenarios completa otra de las convenciones de este tipo de (sub)género literario, que estipula la aparición de dicho personaje a lo largo de la exposición de la novela aun cuando su resolución no se manifieste en esta narrativa inserta sino en el epílogo final que construye Effie:

We talked, too, of Janice Rand, who dropped out of university and became a geriatric nurse. Three years later she was convicted of murdering her charges (she was ‘sending them home to God’, her barrister said) and sent to a high-security mental hospital. It was Chick

who, after doggedly pursuing her all that time on behalf of poor Aunt Senga's relatives, managed to secure filmed evidence that convicted her.
(*EW* 341)

No obstante, el mayor suspense recae sobre el relato perteneciente a Nora que, gracias a su técnica textual, es un argumento que afecta toda las narrativas en la novela. El suspense que caracteriza la exposición de Nora es uno de los rasgos más sobresalientes de su narrativa inserta al retrasar continuamente el cierre de la novela (cf. Prieto Pablos 1998: 111). Además, las continuas interrupciones que realiza a lo largo tanto de la narrativa inserta de Effie como en la narrativa marco, refuerzan la noción de suspense tal y como la expresa Prieto Pablos: "in narrative, the word 'suspense' has been applied to the resource consisting in delaying (and to a certain extent, concealing) the outcome of a certain action or situation" (Prieto Pablos 1998: 100).

3.3.1.1.4. Otros (sub)géneros.

La revisión de la novela histórica es un aspecto ampliamente tratado en el apartado anterior, por lo tanto, no queda más que señalar que su uso está directamente relacionado con la revisión de la Literatura escrita por mujeres— como bien mantiene Diane Wallace en su capítulo sobre la narrativa de mujeres (Shaw 235-63)—en tanto en cuanto la novela histórica tradicional plantea un sistema socio-ideológico inestable, dadas las apariciones de movimientos como el postmodernismo, el postcolonialismo y el feminismo, que intentan subvertir

y subrayar las diferentes formas de análisis de dicha ideología desde los que generalmente se viene considerando como los márgenes.

La ficción autobiográfica—o “pseudo-autobiography”, en palabras de Nancy Walker—es un método utilizado desde la literatura feminista para abogar porque “lo personal” sea también “político”, demostrando así las tensiones que el conocido eslogan feminista conlleva para un gran número de mujeres ya que “to write, or appear to write, of direct personal experience is to emphasize isolation while at the same time seeking connection” (Walker 21). Por lo tanto, al elegir este modelo narrativo, Atkinson revela parámetros feministas en su concepción del objetivo de la literatura. Las tres novelas muestran una continua tensión entre lo personal—como mujeres—y lo social—como hijas, madres, escritoras, etc.—que se englobaría dentro de lo político. Este tipo de novelas se relacionan íntimamente con el estilo confesional, aunque establecen una ruptura con la concepción de la confesión tal y como la expresó Foucault (cf. pág. 163 de este trabajo), al subvertir los modos de confesión masculina y proponer un modelo femenino de diálogo narrativo.

Para Nancy Walker, el uso de la ironía está estrechamente ligado al uso de la ficción autobiográfica escrita por mujeres, como fórmula de subversión de la ideología dominante en estas narrativas ya que, en su opinión, presenta una amenaza a los valores tradicionales además de un reconocimiento de que las estructuras que causan y perpetúan la opresión femenina son arbitrarias y, por

lo tanto, susceptibles de cambio (Walker 27-28). Las obras de Atkinson se caracterizan por este uso de la ironía en sus ficciones autobiográficas, como ha quedado patente en la exposición de la obra. Dicho uso de la ironía tiene una doble función dentro de la narrativa; por un lado, se trata de una herramienta que crea un diálogo narrativo entre la voz homodiegética y la lectora, y por otro, señala los aspectos de opresión y tradición que menciona Walker como presentes en el mundo (real) que las protagonistas habitan. Pero el uso de la ironía está también relacionado con el uso de la tradición literaria que Atkinson conoce y utiliza en sus obras. Sin ser obras fantásticas o distópicas, el uso de la ironía en las novelas de Atkinson reinstaura la revisión y re-escritura de la Literatura y, con ello, de los diferentes géneros literarios que aparecen en sus novelas.

De hecho, el uso del modo confesional en la narrativa de Atkinson es en sí mismo una ironía, pues las voces narrativas y el relato que narran van a la par. Si, como mantiene Gilmore, el uso de la narrativa confesional en la escritura de mujeres representa una reacción a los valores socio-culturales tradicionales (Gilmore 1994: 226) y a la misma tradición auto/biográfica al construir textos “a-céntricos” (Gilmore 1994: 3), en Atkinson tanto la ironía de la que habla Walker como la narrativa confesional que analiza Gilmore (y Felski) representan una subversión de dichos modos narrativos tradicionales, al mismo tiempo que intentan construir una identidad narrativa específica que no viene determinada por los géneros tradicionales. Este hecho determina que

todos estos (sub)géneros que aparecen en la narrativa de Atkinson hacen la clasificación genérica inestable y por lo tanto un uso de la revisión en términos contemporáneos para la subversión.

Emotionally Weird representa de forma evidente un híbrido genérico que resalta la imposibilidad de insertar las obras contemporáneas dentro de una clasificación genérica. Si se establecía en un principio su definición como “university or campus novel”, siguiendo la tipología de Patricia Duncker, también se puede añadir que *Emotionally Weird* pertenece al género realista al establecer un nexo con la domesticidad y la estructura familiar y tradicional—que se subvierten en tanto en cuanto la realidad doméstica es una mentira mantenida por Nora—y, como consecuencia del tratamiento de la literatura en la obra, una metaficción, ya que en todo momento se cuestiona la creación literaria en los diálogos narrativos que mantienen Nora y Effie en la narrativa inserta de esta última.¹²

Del mismo modo que las otras dos novelas, en esta tercera los escarceos con el suspense y el misterio, el romance o la subversión de la realidad, muestran la narrativa de Atkinson como una narrativa altamente consciente de la posibilidad de romper con unos (sub)géneros establecidos dentro de unos parámetros mucho más rígidos en la teoría de lo que las novelas generalmente

¹² Este tipo de novelas entra en la categoría establecida por Luigi Cazzato como “hard metafiction”, al pertenecer al grupo de novelas que demuestran de forma evidente su

contienen. Finalmente, la aceptación de la hibridación genérica en las novelas de Atkinson revela la multiplicidad de (sub)géneros en la narrativa escrita por mujeres al condensar en una misma novela muchos y muy diversos de los tradicionalmente denominados “géneros literarios”.

3.3.1.2 Las referencias intertextuales.

El concepto de intertextualidad que se utiliza en esta sección tiene que ver con el concepto acuñado por Kristeva en los años 1960. No es tanto un análisis del concepto de “influencia”—siguiendo a Clayton y Rothstein—como un análisis de los textos que Atkinson re-escribe en sus novelas. Clayton y Rothstein observan en la obra de Kristeva, una “influencia” de los escritos de Bakhtin y Lacan y analizan el concepto kristeviano de “intertextualidad” a la luz de los escritos de ambos (Clayton & Rothstein 18-20). También Still y Worton atribuyen la aparición del término “intertextualidad” a Kristeva.¹³ Además, para Martínez Fernández “el concepto de *intertextualidad* se hace derivar de la teoría bajtiniana sobre la polifonía y el dialogismo textual” que aparece en los estudios de Julia Kristeva sobre este filósofo ruso, al mismo tiempo que traza la ascendencia de este neologismo en el tradicional concepto

ficcionalización, como bien mantiene Hutcheon (“over diegetic narcissism”) y el mismo Cazzato reconoce (Dowson & Earnshaw 28)

¹³ Sin embargo, todos analizan el concepto de “intertextualidad” como una reformulación del concepto de “influencia literaria”, aunque concedan que las demarcaciones de ambos conceptos no son sinónimas.

de influencia (Martínez Fernández 45).

Para Kristeva, la “intertextualidad” se define, en una cita universalmente utilizada, mediante la capacidad de los textos de contener otros textos—“any text is the absorption and transformation of another [text]” (Moi 37)—que, en “Word, Dialogue and the Novel,” caracteriza como sigue:

Bakhtin postulates the necessity for what he calls a *translinguistic* science which, developed on the basis of language’s dialogism, would enable us to understand intertextual *relationships*; relationships that the nineteenth century labelled ‘social value’ or literature’s moral ‘message’ (Moi 40).

Sin embargo, para Clayton y Rothstein, Kristeva minimiza el rol del lector en la interpretación de los (inter)textos, lo que recuerda la máxima barthiniana que mantiene que la muerte del autor significa el nacimiento del lector (Barthes 148), mientras que Still y Worton manifiestan su adherencia a la teoría del lector que aparece en la obra de Kristeva—no sólo del autor-lector de otros textos a los que ésta se refiere—:

However, we would argue with Kristeva that [...] the reader inescapably strives to incorporate the quotation in the unified textuality which makes of the text a semiotic unit. The reader thus seeks to read the borrowing not only for its semantic content but also for its tropological or

metaphoric function and significance (Still & Worton 11).

Por otro lado, para Heinrich Plett, la intertextualidad es un aspecto universal de crítica literaria que ahora, simplemente, no sólo se refiere a la influencia literaria sino que también incluye las intersecciones culturales entre las dos culturas presentes en la sociedad contemporánea que también analiza Lyotard (Plett 26). Esta última idea también está presente en el artículo de Pfister, “How Postmodern is Intertextuality?”, en la que se defiende la popularización de los intertextos en el Postmodernismo frente al uso normativo de este aspecto en el Modernismo (Plett 218). Sin embargo, más bien parece que sea la falta de perspectiva histórica dentro del postmodernismo lo que lleva, en mi opinión, a creer en el uso de formas populares dentro de la intertextualidad postmodernista y, también, el rechazo al uso normativo de la intertextualidad—como influencia literaria—en el modernismo.

No obstante, uno de los aspectos que la intertextualidad requiere es el tratamiento de la figura del lector en la literatura. La intertextualidad en los términos en los que la denota Kristeva—o Barthes y/o Bakhtin—no desarrolla una verdadera teoría de la recepción literaria, que aparecen, sin embargo, más tarde y que Martínez Fernández define, a la luz del análisis y definición propuesta por Riffaterre, como una “interacción entre la escritura y la lectura” (Martínez Fernández 61). Este último aspecto es el que genera el interés por la intertextualidad desde una perspectiva feminista, ya que, dado el uso de la

tradición—o el canon—como revisión, la intertextualidad es un factor clave para la subversión de los prototipos ideológicos. Además, la escritura “desde los márgenes” utiliza la intertextualidad para señalar su propia marginalidad/otredad, teniendo en mente el concepto barthiniano de la “chambre d’echos”—o el borgiano de la “biblioteca de Babel”—e, incluso, la teoría del “carnaval” de Bakhtin. Siguiendo este planteamiento Pfister afirma:

The ‘decentering’ of the subject puts aside the old discourse of a ‘self’ or of ‘personal identity’ as threadbare idealist self-deceptions; the dissolution of the boundaries of texts opens up each text to all other texts, even to the noise of the ideological machinery, the confusing din of the media and the subconscious promptings or the clamour of consumerism. (Plett 213)

Sin embargo, ese “universo de textos” que propone Pfister, no cuestiona el porqué de la intertextualidad en si misma. El abismo que Pfister plantea se resuelve desde la revisión y la re-escritura que se propone desde el feminismo. Para este movimiento literario y filosófico, el intertexto es un material dúctil, maleable, que permite la revisión desde el punto de vista del autor(a)-lector(a) que propone Kristeva y desde la posición del lector(a) que plantea Rifaterre. El marco genérico de los distintos argumentos presentes en las novelas de Kate Atkinson, reflejando lo que Pfister denomina la intertextualidad cultural—apartando por un momento la distinción entre culturas que establece Lyotard—,

contienen innumerables referencias intertextuales tanto del canon literario como de la literatura popular, entre las que destacan los cuentos de hadas, novelas tan conocidas como *The Wizard of Oz* o *Alice in Wonderland*, y las obras de Shakespeare, en especial *The Tempest* y *A Midsummer Night's Dream*.

Desde que Angela Carter reconociera su posición en el “demythologising business” los cuentos de hadas han cobrado vida dentro de la crítica literaria feminista (Wandor 71).¹⁴ Las innumerables referencias a los cuentos de hadas existentes en la literatura escrita por mujeres, no sólo se observan en las re-escrituras de los cuentos tradicionales como pueden ser *Kissing the Witch* de Emma Donoghue o *Beauty* de Sheri S. Tepper, sino como intertextos en novelas como *The Magic Toyshop* de Angela Carter. La revisión de los cuentos de hadas que se realiza tanto cuando se rescriben como cuando se revisan se basa generalmente en la refutación de los estereotipos que dichos cuentos deifican. Para Atkinson, sin embargo, el uso de los cuentos de hadas en sus novelas tiene otra función como intertexto.

Las referencias a los cuentos de hadas se encuentran—aparte de los comentarios ocasionales—en la misma disposición del argumento de las dos primeras novelas. Tanto la resolución del trauma en *Behind the Scenes at the*

¹⁴ En una entrevista con Anna Katsavos, Carter define el “mito”: “in the sense that Roland Barthes uses it in *Mythologies*—ideas, images, stories that we tend to take on trust without thinking what they really mean” (Katsavos 12) y en “Notes from the Front Line” manifiesta que los mitos “are product of the human mind and reflect only aspects of material human practice” (Wandor 71).

Museum, como la del accidente en *Human Croquet* recuerdan al sueño de la Bella Durmiente en el cuento tradicional. Por otro lado, las imágenes que se refieren a los cuentos de hadas aparecen no sólo como referencia a la protagonista sino también a otros aspectos de la narrativa, entre estos, referencias a otros personajes o a la situación. En general, las referencias a los cuentos de hadas se establecen, principalmente, con los cuentos de hadas “clásicos”, es decir, con aquellos cuentos en los que la protagonista es una joven en busca de su rito de paso, como son “Blancanieves” y “la Bella Durmiente”, aunque también hay que destacar referencias a otros cuentos menos conocidos, como por ejemplo la versión de los hermanos Grimm del cuento “The Six Swans”.

Este cuento relata la historia de una joven que debe cumplir cierto número de tareas impuestas por su madrastra para salvar a sus hermanos del encantamiento al que los ha sometido y que los convierte en cisnes. La última prueba que la joven debe realizar es la confección, en silencio, de seis camisas que deberá colocar a sus hermanos. En uno de esos enrevesados momentos que abundan en la mayoría de los cuentos de hadas, la joven es adoptada por un príncipe cuya madre no acepta su obstinado silencio, y tras acusarla de un sinfín de atrocidades, justo cuando la van a quemar, aparecen sus hermanos. Isobel, ante la aparición del misterioso perro en la puerta de su casa y sospechando de la desaparición de su hermano Charles, comenta: “I suppose a better sister would have set about weaving him a shirt from nettles and throwing it over his

furred-over body so that he could be released from his enchantment and resume his human form” (HC 72-73).

Ruby, que también se identifica con las heroínas de los cuentos de hadas tradicionales, desarrolla desde el momento de su nacimiento un absoluto rechazo a su madre y equipara su desamparo con el que sufre Blancanieves en el cuento homónimo de los hermanos Grimm: “I will be reunited with my real mother—the one who dropped ruby-red blood onto a snow-white handkerchief and wished for a little girl with hair the colour of a shiny jet-black raven’s wing” (BSM 43). Mientras que Isobel, en *Human Croquet*, se compara con la princesa del cuento de Perrault “La Belle au Bois Dormant”: “Will anything happen to me on my birthday? (Apart from the pricking of the spindle.)” (HC 39).

Pero las referencias a los cuentos de hadas tradicionales también aparecen en las narrativas insertas que introducen la historia de las antepasadas de Ruby en *Behind the Scenes at the Museum* ya que, en la “footnote” en la que se cuenta la historia de los hijos de Alice tras su desaparición, Ada, la hermana de Nell, se entretiene contándole cuentos a su pequeño hermano Albert en el que la “malvada madrastra” Rachel—la sustituta de Alice—desaparece (BSM 135). Del mismo modo, Eliza divierte a sus hijos contándole cuentos que, de acuerdo con Isobel, “frequently ended badly and contained a great deal of mutilation and torture” (HC 192). Tampoco las caracterizaciones de algunos

personajes escapa al complejo prisma de los cuentos en *Human Croquet*: Vinny es caracterizada por su pasión por los gatos como “Catskin Vinny” (HC 151) y los hombres en general, y los habitantes de Arden en particular, no llegan a entrar en la categorización masculina que hace Isobel: “it seems men fall into one of several categories—there are the weak fathers, the ugly brothers, the evil villains, the heroic woodcutters and, of course, the handsome princes—none of which seems entirely satisfactory somehow” (HC 75).¹⁵ Sólo Effie escapa a esta tiranía de los cuentos de hadas tradicionales, aunque su identificación más aparente, como se verá más adelante, es con la Miranda shakesperiana.

Por otro lado, las dos primeras novelas coinciden también en recrear imágenes de otras dos obras literarias como son *Alice in Wonderland* de Lewis Carrol y *The Wizard of Oz* de F. L. Baum. De hecho, nada más comenzar *Behind the Scenes at the Museum*, la Ruby embrionaria utiliza imágenes de *The Wizard of Oz*: “I tap my tiny naked heels together three times and think, there’s no place like home” (BSM 25) que se irán repitiendo a lo largo de la novela e incluso se puede considerar, como afirma Parker, que la huida de Patricia a Australia es una imagen invertida de la obra de Baum, ya que Patricia no desea volver a casa, al contrario de lo que sucede con Dorothy (Parker 23).¹⁶ Sin

¹⁵ E incluso, Isobel se refiere a personajes masculinos de los cuentos de hadas tradicionales como Jack en “Jack and the Beanstalk”: “What would happen if I climbed the Lady Oak, would I reach heaven, or just some everyday giant shouting *Fee-fi-fo-fum* as he chased me down again?” (HC 44).

¹⁶ Como, por ejemplo, “magic red bootees to see me on my journey” (16); “I don’t think this is Kansas, Teddy. But where on earth is it?” (111); “We’re off! Not to see the wizard, but on holiday” (246).

embargo, para Isobel las imágenes se refieren a la obra de Carroll: “So there we have it. We are both mad as tea-party hatters.” (HC 84).¹⁷

Pero, quizás, el uso de la intertextualidad que más llama la atención en la obra de Atkinson sea las referencias a Shakespeare, especialmente a *A Midsummer Night's Dream* y a *The Tempest*.¹⁸ Si se proponía al comienzo de esta sección como *Human Croquet* recuerda a una revisión del cuento tradicional de “la bella durmiente”, no se pueden obviar los paralelismos que esta novela tiene con la comedia de Shakespeare *A Midsummer Night's Dream*, además de los juegos intertextuales con la figura del “bardo”, como lo denomina Isobel continuamente. Además, esta comedia de Shakespeare es la que eligen los vecinos de Arden para representar durante la noche de San Juan junto al solitario roble que se convierte a lo largo de la novela en un referente obligado. Del mismo modo, *Emotionally Weird* recuerda sobremanera a la última obra de Shakespeare, *The Tempest*, no sólo por su especial ubicación en una isla dónde Nora, unificando los personajes de Prospero y Sycorax en sí misma, es la única reina sino también por las referencias que van apareciendo a lo largo de la novela. Sin embargo, la lectura que hace Atkinson de *The Tempest* no se centra en lo que Pilar Hidalgo ha denominado “como una metáfora del encuentro entre los europeos y los habitantes de América”

¹⁷ Emma Parker realiza un exhaustivo análisis de la influencia de estas dos novelas, junto con otras muchas de la tradición literaria, en su obra *Kate Atkinson's Behind the Scenes at the Museum* (Parker 21-24).

¹⁸ Deseo dejar patente mi agradecimiento al Dr. Luis Martínez por sus observaciones y aclaraciones en la construcción de esta sección.

(Hidalgo 180-81), sino más bien en el uso del poder (de la palabra) en la obra shakesperiana.

Como ya se propuso al comienzo de esta sección, la capacidad de los textos para referirse a otros refleja un entramado en la Literatura que siempre tiene como objetivo final la revisión y, por lo tanto, la subversión. La obra de Atkinson no sólo revisa el canon literario sino que también se hace eco de fórmulas literarias generalmente asociadas a la “literatura popular”, hecho determinante en la elección de la ficción genérica como marco para cada una de las novelas. Por otro lado, el uso de imágenes tomadas de los cuentos de hadas tradicionales así como obras de la literatura juvenil acentúa esta utilización de la ficción genérica en el que todos los elementos se unifican para crear lugares comunes con la lectora que los interpreta. Así, el uso de la intertextualidad en Atkinson crea un puente entre las diferentes voces narrativas y la lectora con la que interactúan que rechaza la “muerte del autor” de la que hablaba Barthes al colocar a ambos autora y lectora en el mismo plano de interpretación como receptores de toda una tradición literaria que se utiliza para subvertir el canon y recrear la construcción de una Literatura en la que las fronteras entre lo popular y lo culto se difuminan, ya que los usos de la tradición literaria no se concentran en aspectos de la literatura popular, como pueden ser los cuentos de hadas, sino que van más lejos hasta utilizar obras canónicas como las de Shakespeare.

3.3.2. Conclusiones parciales.

A lo largo de esta sección se ha analizado cómo las novelas de Atkinson re-utilizan las convenciones genéricas y la intertextualidad para subvertir el concepto tradicional de Literatura que desde el feminismo—y el postmodernismo—se viene deconstruyendo. El uso del lenguaje y el concepto de *écriture féminine* han probado ser dos herramientas claves para el análisis tanto de la ficción genérica como de la intertextualidad en las novelas de Atkinson. Y es que mediante los juegos intertextuales con la lectora, las voces narrativas de estas tres novelas reflejan como el concepto tradicional de Literatura se centra en la figura del escritor y no en la otra figura reflejada en las novelas, la contadora de historias. El papel de la mujer en la tradición literaria y su vocación como contadora de historias se posiciona frente a los grandes estudiosos de la literatura. Y es aquí donde claramente hace Atkinson una diferenciación de los roles narrativos de las diferentes voces narrativas que aparecen en los distintos argumentos.

El lenguaje pasa a ser así el vehículo de poder mediante el cual las tres protagonistas—cuatro, contando a Nora—ejercen su control no sólo sobre la narrativa sino también sobre las historias que se cuentan y, por lo tanto, como apropiación de la historia. La comunicación y/o ausencia de comunicación en las novelas aparece como una manifestación de poder como es el caso de Nora

en *Emotionally Weird*. Esta tercera novela también ejemplifica la enseñanza de la literatura en el ámbito académico que se concibe desde el punto de vista de Effie como una abstracción irreverente hacia la realidad de las obras. La literatura aparece también, en general en la obra de Atkinson, como una apropiación de la cultura y de la autoría, la masculinidad de la historia de la literatura y la feminización de la creación literaria. La oposición entre Nora, cuyo papel se resume como contadora de historias y Effie como futura escritora reflejan la tensión entre las metanarrativas de las que hablaba Lyotard. Nora representa la cultura popular que Effie desestima en un principio y a la que vuelve continuamente. Las permitidas interrupciones de Nora en la narrativa inserta de Effie tienen como objetivo primordial la presentación de una realidad diferente en la metaficción: la posición de los narradores que no cuestionan el poder del discurso para subvertir ese mismo discurso que ofrecen como única salida. Por lo tanto, el uso de la voz narrativa autodiegética es un modo de subversión que se apropia así del lenguaje literario como modelo lingüístico. En consonancia con la teoría del dialogismo y la polifonía textual de Bakhtin, Atkinson recrea el modelo discursivo que Bakhtin priorizó por encima de la poesía como modelo en el que se reflejan la mayoría de las capacidades literarias.

Por otro lado, como asevera Walker, la ironía es un modo de subversión en la literatura que unida a la revisión de la Historia desde un punto de vista personal (Walker 27-33), re-escribe la tradición literaria. Por lo tanto, no sólo

los usos de la ficción genérica y la intertextualidad reflejan la (de)construcción de la Literatura como metanarrativa en Atkinson, sino que también el tono con el que se logran estas revisiones crea ya una (de)construcción y/o reconstrucción de una tradición literaria, en la mayoría de los casos, difícil de subvertir, como bien anticiparon Felski, Cranney-Francis y Duncker. Además la subversión que establece Atkinson se realiza a través de lo que Hutcheon denomina “narración narcisista”, en tanto en cuanto obvia elementos externos al interés propio y privado de “contar y contarse”, en palabras de Ciplijauskaitė y, por otro lado, se convierte en lo que Walker denomina una “narración alternativa” que se establece desde el principio como una reacción a lo establecido como dogmático.

La voz de Ruby—la voz de Isobel, no la de Effie sino la de Nora—, la voz autodiegética que guía a la lectora a través de la narración en *Behind the Scenes at the Museum* sorprende habitualmente por la omnisciencia que la caracteriza en el momento de referirse a la saga familiar. Ruby, ejerce de voz narrativa autodiegética y heterodiegética en los diferentes momentos de las narrativas insertas y las narrativas marco, pero siempre dejando claro quién dirige la narración. La capacidad de Ruby para “contar” y “contarse” y, al mismo tiempo, para ocultar hechos a la lectora, determina hasta qué punto es posible la hibridación genérica y la subversión de la narratología que no concede la omnisciencia de la voz narrativa en primera persona. Por lo tanto, mediante la presentación de protagonistas que conocen los hechos de primera

mano, aun cuando no estuvieran presentes—características que generalmente se asocian a un punto de vista omnisciente (cf. Lanser, *The Narrative Act*)—y que sólo cuentan aquellos que les interesan, descartando otros que la lectora debe interpretar por su cuenta, se tambalean las bases teóricas de los estudios sobre ficción y demuestran que estas obras van más allá de una simple clasificación.

3.4 La construcción de la identidad femenina.

I am a precious jewel.
I am a drop of blood.
I am Ruby Lennox.
BSM 382

I am Isobel Fairfax, [...]
and I know the beginning and the end.
HC 20

[...] I am (as far as I know,
for we can be sure of nothing it seems),
Euphemia Stuart-Murray.
EW 9

Estos tres fragmentos de las novelas a estudio en este trabajo muestran, de manera superlativa, la preocupación de las tres protagonistas por definir quiénes son en el discurso. Para todas ellas dejar, desde el principio, su pertenencia a una comunidad viene definida por la aceptación de su nombre. La construcción de la identidad, pues, viene determinada—en las tres novelas—mediante el uso de un apelativo al que pueden llamar propio. Por otro lado, esta afirmación del yo—del yo femenino—identifica las voces en las novelas como creadoras de un discurso femenino que se rebela contra los modelos discursivos establecidos.¹ Lo que Parker denomina la “doble voz”—experiencia e inocencia—en su estudio de la *opera prima* de Atkinson también refuerza la ambigüedad de la auto-

¹ De hecho, esta afirmación del yo, por un lado, y su duplicidad, por otro, es una herramienta clave en la construcción de la identidad femenina en muchas novelas contemporáneas escritas por mujeres entre las que habría que mencionar *Other Names* de Zoë Fairbairns o *Oranges Are Not the Only Fruit* de Jeannette Winterson y en el panorama internacional *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood.

representación, factor éste último que se encuentra en el eje del debate postmodernista. Siguiendo a Lidia Curti:

The link between writing and the search for identity has been underlying feminist thought and practice for a long time [...]. As the concept of a unified identity is put in question, writing is more often tied to the impossibility, or even undesirability, of such a goal and becomes the mirror of a split erratic subjectivity. (Curti 108)

Hasta este momento la construcción de la identidad femenina se ha apuntado desde la revisión de la Historia y la Literatura como metanarrativas. Sin embargo, en las obras de Atkinson la construcción de la identidad femenina no sólo es un rasgo fundamental en la (de)construcción y revisión de ambas disciplinas, como se han analizado en las secciones previas. Teniendo en cuenta que el movimiento postmodernista rechaza la existencia de una identidad individual y homogénea a la que los diferentes individuos pueden llamar propia y ganar en experiencia mediante la lectura de las obras de ficción (cf. Gasiorrek), la creación de una identidad femenina es un rasgo que choca diametralmente con la concepción de dicha teoría. También desde el feminismo contemporáneo, la (in)existencia de una identidad, ahora femenina, homogénea a la vista de los postulados de la segunda ola, plantea problemas a la hora de hablar de identidad(es) femenina(s)—homogénea y plural. Si bien la realidad teórica ejemplifica la irrelevancia de la construcción de una identidad femenina, no es sino interesante comprobar como las tres primeras novelas de Atkinson plantean

la necesidad de construir no un modelo de identidad femenina, sino una identidad determinada por unos parámetros comunes a las tres obras. No hay más que recordar que las tres novelas, especialmente la última, juegan con este concepto en tanto en cuanto el descubrimiento del verdadero “yo” pasa por el desarrollo tanto del argumento como de las protagonistas.

Para el sociólogo Craig Calhoun,

Recent approaches to issues of identity have stressed the incompleteness, fragmentation and contradictions of both collective and personal existence. They have shown how complex is the relationship among projects of identity, social demands and personal possibilities. And in order to do so, they have commonly started with the deconstruction of “essentialist” categories and rhetorics.
(Calhoun 14)

La imposición de una identidad determinada, continua Calhoun, ha supuesto un cambio desde las “políticas de identidad” hacia “políticas de la diferencia”. De este modo, el reconocimiento de la pluralidad del concepto de identidad crea una tensión de la que no se puede huir, que intenta regular una “conceptualización de la esfera pública” (20-23). Si trasladamos esta disquisición a la narrativa escrita por mujeres, estos dos factores resultan determinantes para analizar las diferentes propuestas que se proponen desde estas novelas. En conjunto, las novelas contemporáneas intentan romper con las definiciones esencialistas de identidades homogéneas mostrando la dificultad que la cultura impuesta—esa “conceptualización de la esfera

pública”—determina; por otro lado, las “políticas de la diferencia” permiten la presentación de identidades múltiples o de una identidad cambiante dependiendo de las diferentes vivencias retratadas.

Por lo tanto, la construcción de la identidad, de acuerdo con Deniz Kandiyoti, está íntimamente ligada a “las regulaciones de género” (Williams & Chrisman 388). Linda Alcoff, ya en 1988, propone cómo el feminismo contemporáneo, en su construcción de la identidad, se ha beneficiado de los escritos de tres autores fundamentales para la comprensión de lo que se ha venido en llamar post-estructuralismo: Lacan y su examen del psicoanálisis, Foucault y su estudio de las de los discursos hegemónicos, y Derrida con su interés por el discurso. Estos tres filósofos puntualizan, desde sus diferentes órbitas del conocimiento, que no hay un identidad fija e inmutable, lo cual, aplicado al feminismo, destruye la concepción esencialista que promueven Mary Daly o Adrienne Rich, a favor de la concepción de una identidad individual como un simple constructo de dichos discursos totalitarios (Alcoff 415). Sin embargo, la posición de la categoría mujer, dentro y fuera del feminismo, establece una continuidad con estos discursos esencialistas o post-estructuralistas, aun cuando la ruptura con la hegemonía establecida se proponga como meta de la epistemología feminista.

Alcoff, siguiendo el pensamiento de estos tres teóricos, optimiza la cualidad del feminismo para transgredir dichos parámetros desde la postura marginal que adopta esta disciplina (Alcoff 417): la marginalidad tanto del discurso femenino de acuerdo con Derrida como de la postura de la mujer

en los discursos totalitarios de Foucault y la reconstrucción del psicoanálisis desde la óptica expuesta por Lacan son los medios para lograr lo que Kristeva definió como la “práctica feminista negativa” y que desvincula la construcción de una identidad femenina en este momento tan postmodernista que representa el “aquí y ahora”. Sin embargo, la propuesta que expone Alcoff se basa en el análisis de la identidad desde el punto de vista de la cultura, por lo que su análisis de la construcción de la identidad obvia lo que se escribe al margen de ésta.

El análisis propuesto en esta sección sobre la construcción de la identidad se apoya en dos cuestiones. Por un lado, el uso de la ficción autobiográfica desde la novela de concienciación y, por otro, la construcción de lo materno para apoyar la creación de identidades múltiples en las novelas.

3.4.1 Fórmulas literarias de construcción de la identidad.

Dentro de las fórmulas literarias que favorecen la construcción de la identidad, me interesan para el análisis de las tres novelas de Atkinson tres herramientas que considero de vital importancia para dicha construcción: la escritura autobiográfica como fórmula de afirmar la existencia de un “yo”, la “novela de concienciación”—híbrido nacido de la práctica feminista de la fusión entre el *Bildungsroman* y el *Künstlerroman* tradicionales—que ilustra la progresiva adquisición de ese “yo”; y, finalmente, la

representación de lo materno cuyo valor refuerza la continuidad de esa afirmación.

Darío Villanueva define la autobiografía como:

[U]na narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía, la analepsis o retrospección. La función narradora recae sobre el propio protagonista de la diégesis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido. [...] La diferencia fundamental a tales efectos entre este género y las memorias radica en la concepción del receptor como confidente o como público. (Romera Castillo *et al.* 19)

La escritura autobiográfica que se analiza en este trabajo se refiere, más bien, a lo que ya se ha definido como “ficción autobiográfica”, es decir, a la ficcionalización de las vivencias de un personaje femenino, no al género autobiográfico que se escribe a partir de unas memorias como establece Isabel de Castro (Romera Castillo *et al.* 153). No obstante, me parece pertinente volver a analizar este aspecto de la obra de Atkinson desde la perspectiva de la construcción de la identidad en las novelas ya que, el uso de diferentes tipos de voces narrativas hace problemática la construcción de una identidad determinada. Por lo tanto, mediante el uso de la voz narrativa en primera persona, las autoras contemporáneas relegan la autoridad del texto a un segundo plano a favor de la autoridad de la voz narrativa, así, se puede mantener que lo que se cuenta y cómo se cuenta son de importancia

capital dentro de la literatura escrita por mujeres.

Como mantiene Nancy K. Miller en su artículo “Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women’s Fiction”, “women writers cannot or will not obey the rules of fiction (Showalter 357) tal y como están establecidas en el canon literario. El por qué de esta afirmación se encuentra en la base de los estudios sobre la teoría de los géneros literarios ya que la mujer no encuentra un lugar estable dentro de la misma como ya se estudió pormenorizadamente en la sección anterior. Sin embargo, también se puede justificar con esta afirmación la subversión del género autobiográfico tradicional—tal y como lo define Villanueva—mediante el uso de la técnica del “autorretrato”.²

Por otra parte, la novela de desarrollo y la novela de creación, que, de acuerdo con DuPlessis están relacionadas con la relación madre-hija (DuPlessis 93-96), se apoyan en la ficción autobiográfica para construir la identidad sino genérica y de grupo, al menos individual; así, al menos, lo ejemplifica Dana Heller al comienzo de su estudio *The Feminization of the Quest-Romances*: “questing, a woman dares to reinvent herself”. Siguiendo su razonamiento, este tipo de ficción además sostiene un cambio en el rol asignado a la mujer en la literatura tradicional, de “heroína” a “héroe”, “for her own identity appropriates power from the masculine sphere and accepts the active disobedience of patriarchal law and language” desoyendo así la construcción arquetípica que propusieron Jung y Campbell de la imagen

² Cf. pag.-167 de este trabajo.

femenina (1-2). Por otro lado, la práctica feminista con estos dos conceptos funciona como subversión del romance y se halla muy arraigada en la literatura escrita por mujeres. Tal y como expresa DuPlessis,

It is the project of twentieth-century women writers to solve the contradiction between love and quest and to replace the alternate endings in marriage and death that are their cultural legacy from nineteenth-century life and letters by offering a different set of choices. They invent a complex of narrative acts with psychosocial meanings, which will be studied here as “writing beyond the ending.” (DuPlessis 4)

En su revelador ensayo *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (1982), Annis Pratt asocia gran parte de la producción literaria femenina con el género generalmente denominado como *bildungsroman*, aunque haga una distinción entre *bildungsroman*, generalmente de corte conservador, y novela de desarrollo, diferenciada del anterior por su carácter transgresor (15). Lo que su estudio sigue teniendo de novedoso en la actualidad es la distinción de varios subtipos de novelas de desarrollo, dependiendo de ciertos factores, como la sexualidad, el matrimonio o las relaciones interpersonales, que dichas novelas pongan de relieve y que son de especial interés para este trabajo. Además, Pratt también asocia la escritura femenina con ciertos tipos de experimentación en la forma, especialmente en lo que se refiere a conceptos como el tiempo y el espacio aceptando así la teoría de la forma cíclica en la novela escrita por mujeres y que justifica

mediante la alineación que éstas autoras sienten a causa de su marginalidad. (Pratt 11).

Marianne Hirsch, en su artículo “*Spiritual Bildung*”, define el *Künstlerroman* masculino como un modelo de desarrollo “espiritual” que no tiene contrapartida en el modelo femenino del siglo XIX, porque éste está definido como el relato de la artista en potencia que no logra cumplir con su búsqueda de la naturaleza espiritual (Abel *et al.*, 28). Por otro lado, en su ya clásico ensayo *Writing Beyond the Ending*, Rachel B. DuPlessis comenta sobre el *Künstlerromane* escrito por mujeres en los siguientes términos:

Judging from the evidence [...], there seems to be a specific biographical drama that has entered and shaped *Künstlerromane* by women. Such a narrative is engaged with a maternal figure and, on a biographical level, is often compensatory for her losses (which may themselves be imaginatively heightened by being remembered by her child). The daughter becomes an artist to extend, reveal, and elaborate her mother's often thwarted talents. (DuPlessis 93)

También Ciplijauskaitė dedica una sección a la concienciación de la escritora en la que manifiesta que este tipo de novelas “suelen poner de relieve las dificultades que ésta debe confrontar para compaginar el ser mujer y querer adquirir reconocimiento profesional” (Ciplijauskaitė 68).³

En resumen, el *Künstlerroman* tradicional ha saltado a la novela de

³ Es curioso el hecho de que Ciplijauskaitė analiza *The Golden Notebook* de Lessing a la luz de esta concienciación manifestando que la resolución negativa de la novela conduce a Lessing hacia la ciencia-ficción como género literario que “según algunos críticos, resulta muy adecuado para una mujer, porque en él *no entra la tentación* de incluir elementos autobiográficos” (Ciplijauskaitė 69, mis cursivas.)

descubrimiento del yo—escrita por mujeres—como un medio para expresar las dificultades a las que se enfrentan estas mujeres no sólo para construir su identidad sino también para encontrar su voz como escritoras.

Otro de los aspectos que está íntimamente relacionado con la creación literaria desde el punto de vista feminista es el cuerpo como constructo social e ideológico y su repercusión en dicha creación literaria. A este respecto Susan Bordo realiza un exhaustivo estudio sobre la repercusión de la presión social sobre el cuerpo femenino en su obra *Unbearable Weight*. Este estudio recoge las últimas tendencias dentro del feminismo y compara las diferencias entre las mismas para llegar a la conclusión que la transformación de la cultura actual debe ser el objetivo prioritario del feminismo actual (Bordo 240). Por lo tanto, el cuerpo femenino pasa a ser de dominio cultural y social junto con la noción de diferencia sexual para el feminismo, aunque Elizabeth Grosz en *Volatile Bodies* llega a distinguir hasta tres teorías sobre el cuerpo femenino en dicha disciplina (Grosz 13-18). La relevancia del cuerpo femenino y su constructo social es de gran importancia para las escritoras contemporáneas. Autoras como Angela Carter, Margaret Atwood y Jeannette Winterson analizan en sus obras de ficción cómo afecta la tipificación del cuerpo femenino en la construcción de la identidad femenina. Para Atkinson, el cuerpo es también un significante cultural. Del mismo modo el cuerpo se inserta en el texto haciendo de éste último una categorización de género. La construcción de la identidad femenina repercute en la formación de una imagen homogénea del cuerpo femenino al mismo tiempo que modela el

discurso literario. Por tanto, la construcción de la identidad genérica se apoya en dos aspectos: la subversión de la literatura y la representación de lo materno aunque, además, hay que tener en cuenta que el eslogan lo personal es político también repercute en la creación de la identidad femenina.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, los conceptos de novela de concienciación y de creación (*bildungsroman* y *künstlerroman*, respectivamente) conllevan una búsqueda de la identidad femenina en tanto en cuanto son novelas en las que el desarrollo psicológico de la protagonista es esencial para el desarrollo del argumento. En las tres novelas que se analizan en este estudio, la búsqueda de la identidad de las protagonistas se ve reforzada por el uso tanto de la metaficción historiográfica como por el propio desarrollo psicológico de las mismas. Además de estos dos parámetros, otro de los rasgos distintivos de estas tres novelas es la yuxtaposición del concepto de identidad femenina con el concepto de maternidad, por un lado, y, por otro, la revisión de las fórmulas literarias para la construcción de dicha identidad.

El objetivo propuesto para esta sección es analizar las diferentes vías mediante las cuales las protagonistas buscan modelos de identidad femenina que, en última instancia, las separan de sus propias madres, definidas como modelos inadecuados, reflejando lo que Adrienne Rich denominaba “matrofobia”, es decir, el miedo a parecerse a la propia madre.⁴ Aun cuando

⁴ También Paulina Palmer, Pilar Hidalgo y Ángeles de la Concha utilizan este término en sus análisis, especialmente de la novela de concienciación femenina.

la matrofobia es un concepto que se asocia generalmente con la obra feminista de los setenta, la realidad de las novelas a estudio en este trabajo hace necesaria la consideración de dicho concepto como un primer momento en la búsqueda de la identidad femenina mientras que la propia evolución psíquica de las protagonistas de las novelas las dotará de un cierto grado de compasión y objetividad hacia la figura materna denotando la evolución psicológica en lo que se refiere a las relaciones madre-hija, también desde la perspectiva de la crítica, ya que, en última instancia, las tres protagonistas de las novelas armonizan la realidad de sus madres a su ideal propio y desvinculan la identidad femenina de un modelo de maternidad.

3.4.1.1 La novela de concienciación.

En su contribución a *The Voyage In*, Susan Rosowski manifiesta que el *Bildungsroman* no interesa para definir ese tipo de novelas escritas por mujeres que contienen ejemplos de la construcción de una identidad. Esta teórica prefiere en cambio el término “novela de despertar”—“novel of awakening”—ya que: “it also recounts the attempts of a sensitive protagonist to learn the nature of the world, discover its meaning and pattern, and acquire a philosophy of life, but she must learn these lessons as a woman” (Abel *et al.* 49). El debate en torno al término más exacto para definir este tipo de novelas ya se ha mencionado en este trabajo. Sin

embargo, es interesante mencionar el gran número de vocablo que, desde la perspectiva crítica feminista, se utilizan (*Bildungsroman* femenino, novela de despertar, novela de concienciación, novela de descubrimiento del yo, novela femenina de desarrollo etc.⁵) porque connota la inexactitud semántica observada por las diferentes teóricas feministas que analizan este tipo de novelas.

Siguiendo a Rita Felski,

[T]he *Bildungsroman* can be constructed as biographical, assuming the existence of a coherent individual identity which constitutes the focal point of the narrative; dialectical, defining identity as the result of a complex interplay between psychological and social forces; historical, depicting identity formation as a temporal process which is represented by means of a linear and chronological narrative; and teleological, organizing textual signification in relation to the projected goal of the protagonist's access to self-knowledge, which will in practice be realized to a greater or lesser degree. (Felski 135)

También Aránzazu Usandizaga se manifiesta a favor de la existencia de un “*bildungsroman* femenino” que aparece con fuerza en la literatura escrita por mujeres en la década de los ochenta. A su entender, la razón de este reapropiación del *Bildungsroman*, se debe en gran parte al rechazo de las formas tradicionales del romance—“love plot”—a favor de la “exploración

⁵ Muchos de estos términos aparecen en la obra de Abel *et al.*, aunque también Annis Pratt, Rachel B. DuPlessis, Dana Heller, y Susan Fraiman—entre otras—dedican una sección en sus ensayos a acotar o ampliar la semántica de éste.

y celebración de los logros literarios de mujeres escritoras y su propia auto-expresión”—“self-expression”—no sólo en la literatura británica, sino a nivel internacional (Usandizaga 327).

Lo novedoso en Atkinson se refiere a la inserción de distintos tipos de *Bildungsromane* en sus narrativas. Siguiendo con la idea de narrativas insertas y narrativas marco en las novelas, cada personaje tiene espacio para su auto-realización. Sin embargo, no todos los personajes logran el ansiado autoconocimiento en las novelas. Por lo tanto es necesario diferenciar entre la novela de desarrollo, en términos tradicionales, y la novela de concienciación que, como ya se ha mencionado combina elementos de los dos *Bildungsroman* y *Künstlerroman*. A lo largo de esta sección se utilizarán los dos términos—novela de desarrollo y novela de concienciación—para diferenciar los dos tipos de construcción del “yo” que aparecen en Atkinson. Por un lado, la novela de desarrollo se refiere, en este trabajo, al tipo de construcción del “yo” que nada tiene que ver con la concienciación, es decir, que simplemente funciona dentro de los límites de la sociedad patriarcal y que está directamente relacionada con el romance tradicional. Este subtipo se refiere a lo que Annis Pratt denomina como novela de desarrollo conservadora y cuya búsqueda finaliza bien con la muerte, bien con el matrimonio. En segundo lugar, se utilizará el término “novela de concienciación” en el sentido que le da Ciplijauskaitė y que suele contener una epifanía en la que la protagonista rechaza los modos sociales convencionales, además de aceptar un lugar en la práctica creativa de la literatura. Desde esta perspectiva y tal como se menciona más arriba,

las novelas de Atkinson se pueden definir como “novelas de concienciación” en las que las protagonistas, haciendo uso de la “amistad narrativa” que propone Adriana Cavarero, ceden un espacio a otras mujeres cuyos relatos se asocian con la otra tipificación, la que ha sido definida como novela de desarrollo tradicional.

Desde esta perspectiva, los diferentes relatos de sus antepasadas que las protagonistas insertan en sus respectivas narrativas funcionan como subargumentos y, por lo tanto, tiene carácter de novelas de desarrollo, ya que finalizan de un modo u otro dentro de los parámetros tradicionales. Por lo tanto, y tal y como se exponía al principio de esta sección, hay relatos que se escriben más allá del final, tomando prestado la metáfora que utiliza DuPlessis, mientras que hay otros que concluyen sin llegar a ese más allá que esta teórica celebra. Es decir,

Writing beyond the ending begins when authors, or their close surrogates, discover that they are in fact outside the terms of this novel's script, marginal to it. For the conventional outcomes of love, of quest, were strongly identified with certain roles for women, (DuPlessis 6)

Este conocimiento de las autoras “surrogadas”, es decir, las voces narrativas no sólo se consigue mediante la “marginalización” sino que también se adquiere mediante el posicionamiento externo a su propia narrativa, lo que ya se ha definido como la duplicidad de las voces narrativas en las novelas de Atkinson.

Por lo tanto, las vidas de Bunty, Eliza y Mabel, las madres biológicas de las tres protagonistas se amoldan a la novela de desarrollo tradicional. Ninguna de ellas es capaz de vislumbrar el modo con el que lograr la auto-realización que es intrínseca a la novela de concienciación y, aunque sus narrativas son de tipos diferentes según la tipología expuesta por Annis Pratt, sus historias muestran una novela de desarrollo que continúa después del matrimonio y que se define mediante opuestos:

Each attribute of authenticity meets with its opposite: freedom to go and go is abrogated; early, ideal lovers are banished, to be replaced by a husband who resembles the gothic villain; erotic freedom is severely limited; intelligence becomes a curse, and, correspondingly, too much consciousness of one's situation leads to punishment and madness. (Pratt 45)

Casi al principio de *Behind the Scenes*, Ruby es capaz de trasladar a su relato las disquisiciones que tiene Bunty sobre la carga que representa el matrimonio:

My poor mother's very disappointed by marriage, it's failed to change her life in any way, except by making it worse. If I listen in on her airwaves I can hear an endless monologue on the drudgery of domestic life—*Why didn't anyone tell me what it would be like? The cooking! The cleaning! The work!* I wish she would stop this and start daydreaming again but on and on she goes—*And as for the babies, well... the broken nights, the power struggles... the labour*

pains! She addresses the front right burner of the cooker directly, her head wobbling from side to side, rather like the Parrot in the Shop beyond. *At least **that's** all over with...* (Surprise!) (BSM 13).

De esta manera, Buntty representa una mujer que no ha conseguido continuar más allá del final entrevisto por DuPlessis. Su propia historia, su aversión a su propio marido y su ineficacia como madre son consecuencia directa de su incapacidad para subvertir el rol que ha aceptado. La falta de libertad de movimientos que anuncia Pratt y que en la novela se representan mediante el trabajo en la tienda familiar y el de ama de casa llevan a Buntty a crear un mundo imaginario fiel retrato del cine de la época en la que juega a ser la protagonista del romance, del cuento de hadas, antes del fin, que es el comienzo de su desesperación. Aunque su marido, George, no es, bajo ningún concepto, el villano del que habla Pratt, la deteriorada relación matrimonial que ambos mantienen sí expresa la insatisfacción que esta teórica propone. Este tipo de desarrollo es el mismo que se observa en Eliza, aunque ésta última utilizará el adulterio para salir de esa encrucijada.

Eliza, ahogada en una situación familiar inestable a causa de la convivencia con su suegra, también echa en falta la libertad de la que gozó antes de su matrimonio. Aunque la historia de Eliza es una historia triste, con continuas referencias a abusos sexuales por parte de su padre adoptivo, su “profesión” como prostituta de la que sale gracias a la guerra y su incapacidad para convivir con la familia que adquiere tras su matrimonio, ésta si vislumbra el posible final. Eliza también representa la novela de

desarrollo convencional que sigue las pautas del romance. Sin embargo, después del matrimonio, su desarrollo se estanca (en los mismos términos en los que lo hace el de Bunty) y la única salida que vislumbra es el adulterio:

It had just been a game really, she was bored and he was there, so nearby, so keen. And the sex with him was so... dark, there was a certain attraction in that [...]. She got restless. That was why she'd taken a lover, a little bit of fun, a little bit of power. Now it was a game she couldn't stop. She hadn't realized how inflamed he was by her, how obsessed. How mad. (HC 337)

Eliza intenta adaptarse a los parámetros tradicionales y piensa que con la ayuda de Gordon—su marido—podrá deshacerse de su amante, tal y como establece el romance con la idea del héroe masculino. Sin embargo, para Eliza no hay redención posible porque, en el momento en el que decide cambiar, su amante la asesina. Con su muerte, el acostumbrado final de la novela de desarrollo tradicional se cumple, ya que Eliza no puede salir de su narrativa y continuar más allá del final establecido. Además, su trasgresión como mujer adúltera la conduce hacia la muerte. Se cumple así la idea que mantiene Pratt de que en algunas novelas escritas por mujeres no son de desarrollo, sino de decrecimiento, es decir, que se encuadran como “modelos para decrecer”—“growing down”—(Pratt 14). En cierto sentido, también el relato de Bunty se puede definir como un “modelo para decrecer,” ya que, en ningún momento, vislumbra ningún final más allá del

que ha asimilado y su única vía de escape es soñar despierta con otra vida.

En *Emotionally Weird* la historia de Mabel, aunque silenciada por la voz de Nora hasta el final de su relato, es también un ejemplo de “novela de desarrollo tradicional. Su matrimonio con el anciano patriarca de los Stuart-Murray no tiene nada de romántico sino que simplemente establece un acuerdo entre la antigua enfermera y el enfermo. No obstante, Mabel también se siente encorsetada por la estructura tradicional y, en su soledad, recurre al adulterio con el policía local, al igual que los dos ejemplos anteriores. Para Mabel el único final posible es la muerte así que planea suicidarse tras dar a luz a su hija (*EW* 319-23). Tal y como ocurre con Buntty y Eliza, Mabel no encuentra ninguna salida a su narrativa y decide acabar con ella al uso tradicional. Por lo tanto, estas tres historias son un claro ejemplo de la novela de desarrollo en su faceta más conservadora. Ninguno de estos tres personajes posee las herramientas que puedan dismantelar la prisión en la que se encuentran y recurren al adulterio—Buntty también intentará salir de este encorsetamiento mediante el adulterio en la novela—como única salida. Su incapacidad para desarrollarse, para lograr llegar más allá de los finales las proponen como ejemplos del romance tradicional, al mismo tiempo que sus historias exponen los peligros que conlleva aceptar las convenciones de dicho género ya que, como asevera DuPlessis:

Romance as a mode may be historically activated: when middle-class women lose economic power in the transition from

precapitalist economies and are dispossessed of certain functions, the romance script may be a compensatory social and narrative practice. (DuPlessis 2)

Sin embargo, *Behind the Scenes at the Museum* también muestra la posibilidad de subvertir la novela de desarrollo tradicional—aunque siempre desde la perspectiva del romance—como se demuestra de la historia de Lillian, la tía-abuela de Ruby. Lillian representa el otro subtipo dentro de la novela de desarrollo tradicional, el que Pratt denomina como “modelo de crecimiento”, aunque siempre dentro de la estructura del romance, es decir, sin un final más allá que el final tradicional como hubiese expuesto DuPlessis, ya que Lillian encuentra la realización personal en el matrimonio después de su llegada a Canadá. Lillian es una mujer que no permite que la sociedad patriarcal le corte las alas. No sólo tiene un hijo fuera del matrimonio sino que, además, emigra con éste al Canadá para buscarse otra narrativa: “Lillian felt a reckless need to leave the future completely up to chance” (*BSM* 306). La historia de Lillian hasta su matrimonio canadiense, por lo tanto, representa el subtipo de novela de desarrollo que Pratt caracteriza por la adopción de la soledad como modo de vida: “in a society that associates feminine sexuality to a male, both women who refuse permanent heterosexual relationships and women who choose celibacy are outcasts” (Pratt 119): Sin embargo, DuPlessis manifiesta que el romance en cualquiera de sus vertientes siempre son “tropes for the sex-gender system as a whole” (DuPlessis 43).

Las otras tres narrativas que ocupan esta sección sí se pueden englobar dentro de la novela de concienciación, ya que contienen la mayoría de los rasgos expuestos por Ciplijauskaitė:

La novela de concienciación abarca muchos aspectos de la vida femenina [...]: concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia en la niña, que pone énfasis en los años juveniles; el pleno darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social y político; el llegar a afirmarse como escritora. Dentro de éstas, hay otros aspectos que llaman la atención, como la relación entre madre (o padre) e hija; el tema cada vez más importante de la maternidad presentado desde el punto de vista de la madre; la técnica muy interesante del “espejo de las generaciones” para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina [...]. En todas, la memoria tiene un papel importante y configura el discurso. (37-38)

Mientras que para DuPlessis este tipo de novela resuelve otros conflictos:

The twentieth-century *Künstlerromane* solve that binary opposition between work and domesticity by having the fictional art work function as a labor of love, a continuation of the artisanal impulse of a thwarted parent, an emotional gift for family, child, self, or others. This may or may not be realistic, but it is a compelling narrative solution to a prime contradiction. In their artist novels, women writers present a radical oppositional aesthetics criticizing dominance. (DuPlessis 104)

La concienciación que se observa en las tres novelas se refieren a los discursos monológicos de sus tres protagonistas. Pero además, como ya se ha mencionado, para DuPlessis la “novela de creación” está íntimamente relacionada con las relaciones madre / hija. A este respecto propone:

The younger artist's future project as a creator lies in completing the fragmentary and potential work of the mother; the mother is the daughter's muse, but in more than a passive sense. For the mother is also an artist. She has written, sung, made or created, but her work, because in unconventional media, is muted and unrecognised. (DuPlessis 94)

Un poco más adelante, DuPlessis matiza esta afirmación explicando que al hablar de “madres” también se está refiriendo a esas figuras femeninas que aún no siendo madres biológicas de las “hijas” tienen una relación de este tipo entre ellas. En cambio, aunque pueda parecer contradictorio las relaciones que las tres protagonistas de las novelas de Atkinson tienen con sus madres—biológicas o no—se parece más a la expuesta por Ciplijauskaitė que afirma al respecto: “una variante interesante de la relación madre/hija que lleva a la concienciación ocurre en las novelas donde la hija no condena a la madre por la sumisión de ésta, sino trata de comprenderla desde una perspectiva distanciada” (Ciplijauskaitė 76-77).

Las relaciones con las narrativas maternas que fluctúan en las tres novelas tienen este aire de ambigüedad que resulta de aunar las dos propuestas arriba mencionadas. Por un lado, Ruby, Isobel y Effie recurren

al recuerdo de sus madres para construir su propia concienciación, por otro, desde la distancia que construyen en su madurez, hacia el final de las novelas, intentan comprender la falta de oportunidades, de libertad, de la que hablaba Pratt a la hora de señalar lo problemático de la evolución femenina en la novela de desarrollo en el matrimonio. No obstante, es quizás Ruby la que más terror siente al compararse a su madre. Tras su fallecimiento, Ruby comenta:

I had a thought that when she died it would be like having a weight removed and I would rise up and be free of her, but now I realize that she'll always be here, inside me, and I suppose when I'm least expecting it I'll look in the mirror and see her expression or open my mouth and speak her words. (BSM 375-76)

Quizás la actitud de Isobel hacia su madre sea la que menos se parezca a la que mantienen las dos teóricas arriba mencionadas. Pero, en realidad, Isobel sólo tiene los recuerdos idealizados de la niñez para construir a su madre y, por lo tanto, es incapaz de reconocerla en el cadáver que encuentran en el bosque y que realmente equipara su concienciación a la de Ruby. No obstante, a lo largo de la novela, Isobel siente la pérdida y construye todo un mundo alrededor de ésta. La letanía "I miss my mother" es una constante en la mencionada novela, en la que las figuras maternas surrogadas nunca pueden competir con la imagen idealizada. La especial naturaleza de las voces narrativas en *Emotionally Weird*, la co-narración que ya se ha discutido en este estudio, no resta importancia a la búsqueda de la

figura materna que realiza Effie desde el principio de la novela, cuando comparte con la lectora la terrible revelación “my mother is a virgin” (EW 9) y comienza la búsqueda de la figura materna que contribuirá al desarrollo mediante la concienciación de Effie.

Por lo tanto, la relación entre la identidad creativa y las diferentes figuras maternas, aunque difieren en la forma son idénticas en esencia ya que la construcción de la figura materna va pareja, en estas tres novelas, a la construcción de la identidad de las protagonistas. Las novelas de Atkinson se concentran pues en explorar las implicaciones que para la construcción de la narrativa tiene la relación con las madres o, como ocurre en *Behind the Scenes at the Museum*, con las figuras femeninas de una generación anterior.

Finalmente, las diferentes representaciones que concurren en estas tres novelas repercuten para delinear los que Sally Robinson define en su obra *Engendering the Subject*, en los siguientes términos:

Women’s self-representation most often proceeds by a double movement: simultaneously *against* normative constructions of Woman that are continually produced by hegemonic discourses and social practices, and *toward* new forms of representation that disrupt those normative constructions. (Robinson 11)

Por lo tanto, estas diferentes narrativas dentro de las novelas reflejan una representación marcada por multitud de diferencias. De hecho y a la luz de lo expuesto anteriormente, la ficción de Atkinson—hasta el momento—se caracteriza por construir un modelo de hibridación genérica no solamente en

lo que se refiere a la multiplicidad de géneros literarios utilizados, sino también al uso de la “novela de concienciación” que, tal y como ya se ha explicado, contiene trazos de *Bildungsroman* femenino y de *Künstlerroman* “femenino”. Ahora bien, estos dos usos se ven profundamente complementados con la representación de lo materno que enfatiza la necesidad de localizar una voz propia dentro del discurso artístico.

Si tenemos en cuenta, siguiendo el análisis propuesto por DuPlessis, que las nuevas “quest plots” responden críticamente a los dos finales establecidos desde la convención literaria—muerte o matrimonio—(142), Atkinson propone una reformulación de ambos elementos, reforzando la construcción de una identidad literaria que construye el desarrollo personal y matizando lo que Pratt definía como “novelas de soledad”. Las tres protagonistas de estas novelas concluyen sus búsquedas aceptando su naturaleza artística y la posibilidad, con ella, de redimir a sus antepasadas al mismo tiempo que las concluye sus respectivos *Bildungsromane*. En conclusión, esta nueva “novela de concienciación” se construye mediante la creación de un híbrido genérico en el que comparten protagonismo tanto la construcción de la identidad femenina como la deconstrucción del género literario.

3.4.1.2 La representación de lo materno.

Para Marianne Hirsch, en su revelador estudio *The Mother/Daughter Plot*,

Female plots, as many feminist critics have demonstrated, act out the frustrations engendered by these limited possibilities and attempt to subvert the constraint of dominant pattern by means of various “emancipatory strategies”—the revision of endings, beginnings, patterns of progressions. This process of resistance, revision, and emancipation in the work of women writers is [...] a *feminist* act defining a *feminist* poetics and it needs to be identified as such. (Hirsch 8)

La importancia del concepto de maternidad para la búsqueda de la identidad en las novelas de Kate Atkinson se refleja principalmente en dos aspectos: el análisis comparativo existente entre las figuras maternas de las tres protagonistas y ellas mismas, por un lado, y las continuas referencias a un concepto ideal de maternidad en las otras, aunque también hay que destacar cómo la figura materna existente conforma la personalidad de las protagonistas. Uno de los conceptos que la crítica feminista está trabajando en estos momentos se refiere a la aparición de un nuevo género auto/biográfico en el que la aparición de una genealogía femenina repercute sobre la creación de la identidad de la protagonista. Este nuevo género literario presenta una narrativa en la que los lazos entre madres e hijas reflejan de forma simbólica los lazos que unen a las protagonistas a la

sociedad en la que viven y que éstas desean destruir.

Otro de los aspectos a tener en cuenta se refiere a las imágenes femeninas que aparecen en las novelas y que demuestran la multiplicidad de identidades femeninas existentes, por ejemplo, entre las más destacables, aparecen la madre ausente—bien porque está muerta, bien porque no entabla ningún tipo de comunicación con su hija—, la madre adolescente o la madre incapaz. La maternidad, tal y como aparece en las narrativas insertas en las novelas, es un constructo social de obligado cumplimiento para las mujeres. Desde las primeras historias de las distintas genealogías, la maternidad, pues, se define como una obligación inherente a la feminidad que, las madres, no aceptan. En la sección dedicada a Alice, en *Behind the Scenes at the Museum*, la voz heterodiegética de Ruby comenta:

This woman is Alice. This woman is my great-grandmother. This woman is lost in time. This woman has beautiful fair hair that is scraped and pinned into a sweaty bun. This woman has had enough. This woman is about to slip out of her life. (BSM 30-31)

La única solución que ve Alice tanto a la incompetencia de su marido como a la carga doméstica que se le sobreviene con el matrimonio es la huida—aunque las versiones que circulan en la familia hablan de muerte en el parto—; sin embargo, Alice vivirá para arrepentirse de haber abandonado a sus hijos, porque la vida que le ofrece Armand, su amante, no es mejor que la que ya llevaba en su propia casa. En uno de los subcapítulos irónicamente trágicos de los que abundan en la novela, titulado “la vida

equivocada”—“The Wrong Life”— una voz heterodiegética que recuerda a la Ruby omnisciente cuenta los últimos momentos de Alice: “finally she washed up in Sheffield, quite penniless, living in a terrace slum and taking in, not washing but other people’s children, the irony of which was not lost in her” (BSM 348). Un poco antes, esta voz narrativa también ha desmitificado el poder del instinto maternal de saber reconocer a los hijos ya que Alice se ha cruzado con éstos en la calle y no los ha reconocido (348). Por lo tanto, Alice recibe el castigo patriarcal de la soledad por abandonar sus obligaciones como madre y esposa, mientras que Rachel, su prima ocupa su puesto en la familia. Este último hecho demuestra que en la sociedad en la que vive Alice, las mujeres abundan y pueden ser remplazadas. Sólo los hijos de Alice la recordarán y añorarán obviando su huída, que uno de ellos descubre accidentalmente.

Bunty, por el contrario, es la madre ausente al convertirse en una mujer espejo. Esta mujer es un estereotipo en si misma y vive de ellos porque no acepta su participación en la economía sexual en la que se halla inmersa. Como mantiene Janine Liladhar, “although women may collaborate with definitions of femininity imposed upon them, they may also resist them” (Liladhar 6).⁶ A lo largo de la novela, Bunty—como ya se ha explicado—se evade de la realidad doméstica y de la infelicidad conyugal soñando con ser el prototipo de mujer que se observa en las películas de la época, por ejemplo en el papel de Scarlet O’Hara en *Gone With the Wind*

⁶ Liladhar, Janine. “From the Soap Queen to the Aga-Saga: Different Discursive Frameworks of Familial Femininity in Contemporary ‘Women’s Genres’.” *Journal of Gender Studies* 9.1 (2000): 5-13.

que inmortalizó Vivien Leigh. Sin embargo, el ejemplo que más llama la atención en esta primera novela es la maternidad adolescente de Patricia, la hermana mayor de Ruby, que da a su hijo en adopción ante el rechazo que su propia familia siente hacia ella. Desde este momento, Patricia no cesará en su búsqueda de su hijo, y, por este motivo, huye de casa.

En *Human Croquet* los cuatro protagonistas femeninos a los que la protagonista da más relevancia, también se presentan como modelos maternos inadecuados. Ni Eliza, por su “abandono” del hogar, ni Mrs Baxter la vecina, por su incapacidad para salvar a su hija Audrey de los abusos sexuales a los que la somete su padre, que representan las madres biológicas pueden unificar el vínculo materno y fomentar la madurez femenina en sus hijas. Por lo tanto, las madres no suelen tener características positivas: Bunty es egoísta, Debbie es inútil al igual que Mrs Baxter, sólo Nora, que no es madre biológica pero ha aceptado el cuidado de Effie, se salva. Por lo tanto, como explica Ángeles de la Concha,

Cuando en las novelas existe la madre las figuras maternas que encontramos ofrecen, casi invariablemente, el paradigma de oposición y de obstáculo o freno a las aspiraciones y a la maduración femenina. Ello ocurre tanto en el caso de la madre como en el de la figura femenina que la sustituye. En este caso, la madrastra, una tía, etc, el personaje opera como objeto de la transferencia que mencionábamos. (Concha 38)

En estas tres novelas, ni siquiera aparece este personaje femenino al

cual transferir los sentimientos maternos. De hecho, las tres protagonistas inician una búsqueda de la madre al comenzar su relato, aunque con diferentes fines. La dificultad de la literatura escrita por mujeres para presentar modelos maternos válidos para las hijas es un rasgo característico de las novelas de concienciación. La madre perfecta, en los términos en los que las protagonistas de las novelas desean, es la madre muerta. La idealización de esta figura desaparecida en los primeros años de la infancia, refleja la facilidad con la que la matrofobia, en los términos definidos por Adrienne Rich, reaparece en las novelas escritas por mujeres. Para Kate Atkinson, en cualquiera de sus tres novelas, las madres perfectas son también las madres muertas: Alice, en *Behind the Scenes at the Museum*, o Eliza, en *Human Croquet*, resultan ser unas figuras maternas menos ideales de lo que se refleja de la concepción establecida por sus hijos e hijas. Sin embargo, las madres “en activo” que presentan las novelas carecen del halo de perfección de las figuras anteriormente mencionadas. Tanto Bunty en *Behind the Scenes at the Museum* como Debbie o Mrs Baxter en *Human Croquet* van demostrando a lo largo del argumento su incapacidad para ser madres. En su tercera novela, sin embargo, Atkinson revela una posible relación madre-hija mediante la asociación entre Effie y Nora, sin embargo la problemática generacional se refleja en la relación con la verdadera madre de Nora que también la abandona de pequeña. Es más, la idea del incesto, que no se ha mencionado hasta ahora—Nora es hija de Effie y su hermano Laclan, sus supuestos “hermanos”—hace más problemática si cabe la relación madre-hija en esta tercera novela.

Ruby desea a una madre “socialmente aceptable”, al mismo tiempo que Bunty sueña con unas hijas menos problemáticas. Al igual que el único prototipo materno positivo en las novelas es la madre ausente—porque al estar muertas nunca abandonarán a sus hijas—, la única relación madre-hija positiva se presenta mediante la relación existente entre Effie y la figura surrogada que ocupa el lugar de su madre, Nora. en este sentido, Isobel también idealiza a Eliza como la madre perfecta, y la compara continuamente con las figuras surrogadas a su alrededor, ya sea Mrs Baxter, la vecina, o Debbie, la madrastra.

3.4.2 Conclusiones parciales.

Según lo expuesto en esta sección la construcción de una identidad femenina en el discurso literario viene determinada por dos factores: el uso subversivo de modelos de ficción genérica y la representación de lo materno. En este sentido, los nuevos modelos literarios que detallan la relación madre-hija no oscurecen el hecho de que estas relaciones pueden no ser todo lo positivas que el patriarcado propone sino que, más bien, demuestran mediante el retrato de las mismas que la relación intergeneracional depende de los logros y la concienciación de ambas partes.

Para Ruby, la búsqueda de su identidad se refiere a la solución de los diferentes enigmas de la historia de sus antepasadas y, por supuesto, su propia madre. Por otro lado, para Isobel, la búsqueda de su propia identidad está ligada a la búsqueda de la identidad de su madre. En *Emotionally Weird*, en cambio, la búsqueda de la identidad de Effie, aún cuando se realiza mediante la búsqueda de sus orígenes, se refiere más que a la búsqueda de una figura materna a la resolución del misterio sobre su nacimiento.

Si la genealogía femenina sirve para dotar de una historia propia a las protagonistas de las novelas, también sirve para conformar la identidad social de las mismas, asimismo también refuerza tanto los límites como las posibles variables de dicha identidad. Por otro lado, la genealogía destruye el orden simbólico al destruir el orden familiar, en este sentido, la

genealogía femenina sirve el propósito de crear un orden nuevo dentro de la familia que demuestre la multiplicidad femenina ya que como mantiene Lacan 'There is no such thing as Woman' sino más bien multitud de ellas.

En las tres novelas hay muchas y muy diversas imágenes de mujer. Pero son siempre aquellas que luchan contra la sociedad las que aparecen en positivo: Lillian y Patricia en la primera novela, y Nora en la última, además de las protagonistas. Este hecho descubre un nuevo concepto de feminidad en el que los roles tradicionales dan paso a la elección, por parte de las protagonistas de lo que quieren ser: Ruby, poetisa; Isobel y Effie, escritoras. La maternidad ocupa un lugar relevante en la vida de las dos primeras ya que, como muestran las últimas páginas de las dos primeras novelas, Ruby e Isobel se encuentran cómodas en su papel de madres. Este hecho lleva a pensar que esta aceptación de la maternidad viene pareja con la aceptación de la creatividad literaria en cada una de ellas, aunando así ambos conceptos de manera positiva.

Conclusiones finales.

4. Conclusiones finales.

Si tenemos en cuenta que el historiador construye el discurso histórico desde el punto de partida que suponen los documentos encontrados, Atkinson recurre a los objetos familiares y a la memoria para recuperar la genealogía familiar en sus tres novelas. Por lo tanto, en la obra de Atkinson se observa una (de)construcción de los métodos de análisis generalmente asociados a la reconstrucción de un período histórico determinado que abogan por una lectura de la Historia mucho más real en cuanto menos objetiva.

Tal y como se ha analizado, las disquisiciones teóricas sobre los nuevos tipos de narrativas que revisan discursos como la Literatura o la Historia aparecidas durante los últimos años se engloban dentro de lo que Hutcheon definió como “metaficción historiográfica” y que aúnan la revisión de dichos discursos desde una perspectiva “marginal” o “a-céntrica”. Este nuevo modelo literario no sólo aparece dentro de la corriente postmodernista sino, como ha sido demostrado a lo largo del análisis, también participa de otro movimiento literario como puede ser el feminismo (y el postcolonialismo). Estas tres vertientes teóricas analizan de manera pormenorizada las implicaciones que la ruptura de los discursos hegemónicos, suponen desde la perspectiva de “lo marginal”.

Quizás, como mantiene Susan Stanford Friedman en su artículo “Making History”: “the contradictory desires of feminists ‘making history’ reflect the epistemological issues embedded in the double reference of the term *history* itself: first, to history as the past; and second, to history as the story of the past” (Elam & Wiegman 12). Desde esta perspectiva, la revisión es la vía que todavía se puede utilizar para re-escribir el pasado que se considera, en algunos casos, ajeno. Pero, como bien defiende Friedman, haciéndose eco de la voz de otras teóricas, la Historia desde el punto de vista feminista tiene que entenderse dentro de la pluralidad (41); un factor que Atkinson ya expone en sus novelas al recurrir a la perspectiva de una genealogía femenina. Es decir, no hay una versión definitiva, las narrativas de Effie, Isobel y Ruby perciben los mismos hechos históricos desde ópticas muy personales y, sólo a veces, similares.

Para Atkinson, la Historia representa todo aquello que nunca fue analizado desde la óptica marginal de las mujeres. Como se ha expuesto a lo largo de este estudio, la posición que adoptan las escritoras feministas frente a las metanarrativas cuestiona tanto la disciplina en su forma ortodoxa como la expresa marginalización que se abogaba en la segunda ola. De hecho, en estas tres novelas, se podría afirmar, Atkinson juega con la Historia como trasfondo, como simple marco contextual. Sin embargo, la importancia que adquiere para las tres protagonistas de las novelas saber que pertenecen a una genealogía que ha vivido los “grandes” acontecimientos del siglo XX, es una herramienta clave para la construcción de su identidad

en dos aspectos: como individuos pertenecientes a una sociedad y como mujeres que pueden reclamar ese pasado histórico como propio.

Desde este punto de vista, el uso de una ficción narrativa autobiográfica responde claramente al interés demostrado por esta autora de apropiarse de ese pasado histórico y enunciarlo desde una perspectiva personal—la de Ruby, Isobel, Effie o Nora—que construye así la genealogía en los términos en los que los definió Foucault, al mismo tiempo que deconstruye el discurso histórico ortodoxo desde la subjetividad femenina mediante la ironía y el humor que estudia Díaz Bild. Aun cuando, este estudio no investiga el uso de la ironía en Atkinson, la revisión y la re-escritura, como manifiesta Nancy Walker, se construyen siempre desde este punto de vista. Y es que no se pueden revisar los “metarrelatos” sin este posicionamiento. En este respecto, el uso de la revisión de las dos disciplinas que engloban este trabajo desde la perspectiva femenina siempre se propone desde la ironía, construyendo así lo que Walker define como “escritora desobediente”.

La aceptación de la escritura feminista desde esta perspectiva de desobediencia, de irreverencia hacia los grandes constructos de la ideología permiten que Atkinson convierta la tradicional novela de desarrollo en la abogada “novela de concienciación”. Para lograr este objetivo, desde esta investigación se han analizado las divergencias que estos dos modos de presentar lo que tradicionalmente se viene considerando como *Bildungsroman*, ofrecen en las tres novelas a estudio.

Este hecho es prueba irrefutable de que Atkinson también participa del gusto por la revisión y, mediante ésta, la deconstrucción de los géneros literarios. En sus novelas, esta autora utiliza de manera subversiva los modos de estos géneros y moldea un tipo de novela difícil de clasificar dentro de una tipología, en la mayoría de los casos, cerrada. Este hecho la convierte, aunque sea renuientemente, en una escritora feminista consciente de la tradición literaria—al establecer diálogos intertextuales con otras obras de relevancia que van “más allá del final” estipulado (como demuestra su acotación a *King Lear*)—y de la capacidad de la práctica literaria para revisar no sólo dicha tradición sino todas las herramientas teóricas que se han creado a partir de su análisis.

La recuperación del romance o de la novela de detectives dentro de un género como es la novela de concienciación es representativa de la capacidad de esta autora para establecer multiplicidad de enfoques creativos a su obra. Como ya se ha manifestado, el uso del humor y la ironía a la hora de presentar los estereotipos que permean dentro de los dos subgéneros mencionados, es un factor determinante a la hora de situar a Atkinson dentro de una trayectoria revisionista en la que ninguna convención está a salvo de su mirada crítica. Los prototipos de héroe romántico, por poner un ejemplo, que hay en las tres novelas tienen como objetivo, más que despertar la admiración, representar un paradigma masculino poco consonante con las expectativas que este tipo de personajes erige.

En este sentido, su mayor logro—al igual que muchas de sus contemporáneas—es la hibridación genérica que si bien, como manifiesta Ralph Cohen, no es una práctica exclusiva de la literatura contemporánea, sí representa una remodelación de los constructos ideológicos dominantes desde la práctica feminista. A este respecto, las narrativas de Atkinson no sólo juegan con los diferentes géneros literarios sino que, a través de éstos, revisan concepto claves como la novela de desarrollo o la práctica del discurso autobiográfico.

Al analizar las implicaciones que la intertextualidad tiene en la obra, también se ha comprobado que ésta se establece como una práctica de la lectura consciente de la tradición. Al subvertir argumentos tomados de la obra dramática de Shakespeare, Atkinson logra lo para DuPlessis representa la revisión feminista, es decir, llegar más allá del final estipulado por la tradición y responder, así, a los planteamientos patriarcales. Este elemento subversivo también se observa en el uso intertextual de los cuentos de hadas que, desde las dos prácticas, la teórica y la creativa, del feminismo representan un *coup de force* a la tradición que se trasmite a través de los cuentos.

De esta forma, Atkinson recupera, al igual que autoras de la talla de Carter o Winterson, la tradición infantil y demuestra que, junto con el romance, la internalización de sus postulados no convierte a las mujeres en seres más autónomos. Este factor es concurrente en la revisión de las otras dos obras que se mencionaban en dicho apartado, *The Wizard of Oz* y *Alice*

in Wonderland, que, al pertenecer a lo que comúnmente se denomina como literatura juvenil, es también una vía de “aculturación” en el sentido en el que la define Zipes.

Esta aculturación es también patente en los dos modos presentados en este análisis como novela de desarrollo y de concienciación. A lo largo de dicha exposición se han planteado cuestiones de identidad que afectan a los modelos genéricos que las sustentan. Atkinson al mostrar el movimiento en la novela del *Bildungsroman* tradicional a la novela de concienciación, desoye las afirmaciones postuladas en contra de este tipo de novela y reafirma la importancia que la construcción de una identidad tiene para las tres protagonistas. Al mismo tiempo, al presentar en sus novelas el difícil compromiso que denotan las relaciones madre-hija para la auto-expresión de las protagonistas, Atkinson coloca las relaciones intergeneracionales entre mujeres en un lugar prominente de su politización de lo privado.

Como se ha intentado demostrar en este estudio, este es uno de los ejes de la crítica feminista contemporánea intenta desmitificar y llevar a la cotidianeidad de la vida de las mujeres, con sus dificultades y sus desencuentros que, en cualquier caso, las protagonistas de las novelas son capaces de comprender al final y aceptar, así, las limitaciones humanas que sus madres tuvieron. No obstante, la maternidad obligada, dentro y fuera del matrimonio, es una crítica fundamental a las políticas sexuales de mediados de siglo. Los distintos tipos maternos que aparecen en las tres novelas también ayudan a componer una imagen real de esta frente a la

idealización social. Así, Ruby termina aceptando a Bunty, con todos sus fallos, como su verdadera madre y, desde la perspectiva de su recién adquirida concienciación es capaz de comprender la infelicidad que ésta supuso para su madre.

Todas estas cuestiones que construyen esta investigación hacen recapacitar sobre la “reacción” antifeminista—“backlash”—de los ochenta, y que se mencionaba al comienzo de este trabajo, y sobre la necesidad de seguir (de)construyendo las ideologías dominantes desde el feminismo porque, los postulados de la segunda ola feminista todavía no se han completado en su totalidad. Además, la panorámica plural que promueve el feminismo de la tercera ola insta a acometer proyectos que realmente sean de utilidad para las mujeres y acaben con la violencia doméstica, la maternidad obligada o la posición marginal de las mujeres en los círculos de poder como estas tres novelas proponen.

Sin embargo, pese a la complejidad del análisis que se ha llevado a cabo en este trabajo de investigación, soy consciente del gran número de tópicos que se han dejado a un lado. Las tres primeras novelas que Atkinson ha publicado hasta el momento contienen muchos más rasgos a analizar y que, quizás por dar una cierta unidad a la investigación, en la mayoría de los casos sólo se han apuntado. De entre todos los aspectos que el presente análisis dejaba al margen, el que podría recibir más atención en un futuro sería el uso de la intertextualidad en las novelas con la obra de Shakespeare.

Entre todos los posibles tópicos, uno de los aspectos recurrentes en la obra dramática de Shakespeare y que no ha tenido cabida en este trabajo es la temática del incesto. Las dos últimas novelas de esta autora giran especialmente en torno a este tabú en las sociedades occidentales. Atkinson traslada el incesto shakesperiano a la esfera de la familia haciendo, así, de éste un ejemplo más de la politización de lo privado en su obra. Como se apuntaba en la sección previa, los abusos de género que se retratan en esta novela junto con el especial interés que adquiere “el bardo”, como lo denomina Isobel, apuntan hacia una posible investigación sobre las re-escrituras contemporáneas de la obra de este inigualable autor de la literatura en lengua inglesa. El hecho de que tanto *Human Croquet* como *Emotionally Weird* puedan ser identificadas como revisiones de dos piezas dramáticas tan conocidas como *A Midsummer Night's Dream* y *The Tempest* (respectivamente) no hace más que apoyar los frutos que este tipo de investigación darían y que en el presente trabajo sólo han podido ser apuntados.

En esta misma línea de re-escrituras y revisiones, el uso de los cuentos de hadas de la tradición oral, con sus horrendas muertes y crueles villanos es también un buen punto de partida para un futuro estudio ya que, como manifestó Angela Carter, los cuentos de hadas son el repositorio de toda la cultura occidental. Así, las comparaciones que las tres protagonistas se hacen a lo largo de sus respectivas ficciones autobiográficas no deja lugar a dudas sobre la importancia que estas simples historias infantiles tienen para la disciplina feminista. Al mismo tiempo, el uso intertextual de los

diferentes motivos que se apuntaron en la segunda sección de este trabajo ayudan a colocar la obra de Atkinson junto con otras de Carter y Winterson donde contar cuentos es una parte esencial de las narrativas insertas en sus novelas. En esta línea, el uso de elementos de la ciencia-ficción/fantasia podría ser otra posibilidad de análisis futuro ya que, como mantiene DuPlessis, utilizar este tipo de convenciones en novelas que no se tipifican dentro de estos subgéneros literarios manifiesta una honda preocupación por el “extrañamiento” (DuPlessis 179).

No obstante, el aspecto intertextual de las tres novelas no es el único factor que no permite un análisis posterior de la producción de esta autora. Otra temática que no han tenido cabida en el presente trabajo es la particular visión que Atkinson tiene del mundo académico concretamente desde la perspectiva discente. De acuerdo con Duncker, la “novela académica”—“campus novel”—escrita por mujeres siempre tiene como objetivo desmitificar dicho entorno. Por lo tanto, la postura de Effie ante el estructuralismo o las políticas de género presentan un material extraordinario para entender la relación que la segunda ola feminista tuvo como la crítica literaria ortodoxa.

Otra cualidad de la narrativa de Atkinson mencionada a lo largo de esa investigación y que no se ha estudiado de manera pormenorizada es el diálogo que se establece dentro de las mismas voces narrativas autodieéticas. La dicotomía que contienen las voces narrativas en las novelas entre la experiencia y la inocencia a la hora de transcribir sus relatos

crea un puente con la concepción bajtiniana de heteroglosia y, por lo tanto, de la capacidad de estas voces para asumir la cualidad de “locos”—en el sentido en el que se expresó Bakhtin—que tienen los personajes que se posicionan al margen de los discursos dominantes. El simple hecho de que Atkinson dote a sus voces narrativas de caracterización como personajes principales en sus novelas—de ahí su categorización como voces autodieéticas—abre un puente para entender la filosofía bajtiniana que Dale Bauer intenta traspasar a la teoría feminista. Con ello también se podría analizar la particularidad de la “doble voz” que las protagonistas y narradoras poseen a lo largo de las novelas.¹

Por otro lado, el encuadre de las novelas en un entorno doméstico, puede conducir hacia otro tipo de investigación. La deconstrucción del romance y de lo que Freud definió como “romance familiar” es uno de los aspectos que la crítica literaria intenta subvertir. El hecho de que Atkinson posicione sus novelas en este entorno especial hace pensar que aunque el romance hay sido teorizado tanto por feministas como por “no-feministas”, como asevera Dana Heller, las verdaderas implicaciones que el uso subversivo de este subgénero tienen para la deconstrucción feminista de ambos, el romance y la domesticidad no hayan sido explorados en exceso. En general, la mayoría de las novelas escritas por mujeres en las tres últimas

¹ En el capítulo dedicado a la obra de Bakhtin en su ensayo *Feminst Dialogics*, Bauer justifica la necesidad que tiene el feminismo de aceptar los conceptos bajtinianos tan debatidos de “heteroglosia”, “discurso dialógico” y “canavalización”. Su aportación a la teoría feminista es bastante acertada a la hora de comparar los discursos femeninos a la teoría de dicho autor logrando un interesante estudio de las posibilidades que esta visión de la literatura y el discurso proponen, un tópico candente en el feminismo actual (Bauer 1-15).

décadas se localizan en el entorno familiar magnificado por la sociedad occidental. La exposición de los peligros que supone este entorno para algunas mujeres de las que pueblan esas novelas ejemplifican de manera superlativa todo lo que la domesticidad y el romance tienen de peligroso. La razón no está ya simplemente en cuestionarse si este subgénero y su especial localización es una herramienta patriarcal para doblegar a las mujeres, la cuestión actual es cómo se vive el entorno doméstico y el romance desde el feminismo de la tercera ola.

Obras citadas.

5. Obras Citadas.

5.1. Fuentes Primarias.

ATKINSON, Kate. *Emotionally Weird*. London: DoubleDay, 2000.

---. (1995) *Behind the Scenes at the Museum*. London: BlackSwan, 1996.

---. (1997) *Human Croquet*. London: BlackSwan, 1998.

5.2. Fuentes críticas.

AARON, Daniel. "The Truths of Historical Fiction." *Dialogue* 100 (1993): 66-71.

ABEL, Elizabeth, HIRSCH, Marianne, & LANGLAND, Elizabeth, eds. *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover: UP of New England for Dartmouth Coll., 1983.

ACHESON, James, ed. *The British and Irish Novel since 1960*. New York: St. Martin's, 1991.

ADAM, Ian, & TIFFIN, Ellen, eds. *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Calgary: U of Calgary P, 1990.

ALCOFF, Linda. "Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory." *Signs* 13.3 (1988): 405-37.

ALEXANDER, Flora. *Contemporary Women Novelists*. London: Edward Arnold, 1989.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London : Routledge, 1999.

AMSTRONG, Isobel, ed. *New Feminist Discourses: Essays in Literature, Criticism, and Theory*. London: Routledge, 1992.

ANDERSON, Linda. *Women and Autobiography in the Twentieth Century*.

Hemel Hempstead: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1997.

---, ed. *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*. London: Edward
Arnold, 1990.

ASHLEY, Kathleen, GILMORE, Leigh, & PETERS, Gerald, Eds.
Autobiography and Postmodernism. Boston: U Of Massachussetts P,
1994.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*.
Madrid: Cátedra, 1995.

---, CREWE, Jonathan, SPITZER, Leo, eds. *Acts of Memory*. Hannover:
UP of New England, 1999.

BARKER, Francis, Peter Hulme & Margaret Iversen, eds. *Postmodernism
and the Re-Reading of Modernity*. Manchester: Manchester UP,
1992.

BARTHES, Roland. *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI, 1974.

BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. London : Fontana, 1990

BARTHES, Roland. *S/Z*. London : Fontana, 1990

BEER, Gillian. *The Romance*. London: Methuen, 1970.

- BELSEY, Catherine. *Critical Practice*. London: Methuen, 1980. ---, & MOORE, Jane, eds. *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. New York: Blackwell, 1989.
- BERNARD, Catherine. "Coming to Terms with the Present: the Paradoxical Truth Claims of British Postmodernism." *European Journal of English Studies* 1.2 (1997): 135-38.
- BRANNIGAM, John. *New Historicism and Cultural Materialism*. Houndmills: McMillan, 1998.
- CALHOUN, Craig. "Social Theory and the Politics of Identity." In *Social Theory and the Politics of Identity*. Calhoun 9-36.
- , ed. *Social Theory and the Politics of Identity*. Oxford: Blackwell, 1994.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton: Princeton UP, 1973.
- . *Los mitos: su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Kairós, 1993.
- CARTER, Angela. "Notes from the Front Line." Wandor 69-77.
- CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: U of Chicago P, 1976.
- CHODOROW, Nancy. "Gender as a Personal and Cultural Construction." *Signs* 20.3 (1995): 516-44.

- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- CIXOUS, Hélène. "The Laugh of the Medusa." In *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn Warhol & Diane P. Herndl. New Brunswick: Rutgers UP, 1991.
- . "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways, Out/Forays." In *The Feminist Reader: Essays in Gender & the Politics of Literary Criticism*. Eds. Catherine Belsey & Jane Moore. New York: Blackwell, 1993 (1989).
- CLAYTON, Jay, & ROTHSTEIN, Eric, eds. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: U of Wisconsin P, 1991.
- COHEN, Ralph, ed. *Studies in Historical Change*. Charlottesville: UP of Virginia, 1992.
- COHEN, Ralph. "Do Postmodern Genres Exist?" Perloff 11-27.
- COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP, c1999.
- . *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP; 1977.

- COLEBROOK, Claire. *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism*. Manchester: Manchester UP, 1997.
- CONBOY, Katie, MEDINA, Nadia, & STANBURY, Sarah, eds. *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia UP, c1997.
- CONCHA, Angeles de la. "Mitos culturales y violencia sexual: estaciones de la pasión de la mujer según Angela Carter." *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 15.1-2 (1995): 91-116.
- CORCUERA de MANCERA, Sonia. *Voces y silencios en la Historia: siglos XIX y XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CORNUT-Gentile D'Arcy, Chantal, & GARCÍA LANDA, José Ángel, eds. *Gender, Ideology: Essays on Theory, Fiction and Film*. Amsterdam: Rodopi, 1996.
- COSLETT, Tess, et al., eds. *Feminism & Autobiography*. London: Routledge, 2000.
- COWARD, Rosalind. "This Novel Changes Women's Lives: Are Women's Novels Feminist Novels." Showalter 225-40.
- CRANNY-FRANCIS, Anne. *Feminist Fiction*. Oxford: Blackwell, 1990.

- CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar. "Romance Forms in A. S. Byatt's *Possession*. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 8 (1995): 79-89.
- . "The Power of Division." Meese & Parker 149-63.
- CURRIE, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. New York : St. Martin's Press, 1998.
- , ed. *Metafiction*. Harlow: Longman, 1995.
- CURTI, Lidia. *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*. Basingstoke: McMillan, 1998.
- D'HAEN, Theo & BERTENS, Hans, eds. *British Postmodern Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- DALESKI, H M. "Imagining Revolution: the Eye of History and of Fiction." *The Journal of Narrative Technique* 18.1 (1988): 61-72.
- DAVIES, Alistair & SINFIELD, Alan, eds. *British Culture of the Postwar: An Introduction to Literature and Society, 1945-1999*. London: Routledge, 2000.
- DERRIDA, Jacques. "The Law of Genre." *Critical Inquiry* 7 (1980): 55-81.
- DERRIDA, Jaques. *Writing and Difference*. Routledge. En español.

DÍAZ BILD, Aida. *Humor y literatura: entre la liberación y la subversión*.

La Laguna: U de la Laguna, 2000.

DIENGOTT, Nilli. "Narratology and Feminism." *Style* 22 (1987): 42-51.

DOCHERTY, Thomas, ed. *Postmodernism: a Reader*. New York:

Harvester / Wheatsheaf, 1993.

DONOVAN, Josephine, ed. *Feminist Literary Criticism: Explorations in*

Theory. Lexington: U P of Kentucky, 1989.

DOWSON, Jane, & EARNSHAW, Steven, eds. *Postmodern*

Subjects/Postmodern Texts. Amsterdam: Rodopi, 1995.

DUNCKER, Patricia. *Sisters and Strangers: an Introduction to*

Contemporary Feminist Fiction. Oxford: Blackwell, 1992. .

DUPERRAY, Max, ed. *Historicité et Métafiction dans le Roman*

Contemporain des Îles Britanniques. Aix-en-Provence: U de

Provence, 1994.

DUPLESSIS, Rachel B. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies*

of Twentieth Century Women Writers. Bloomington: Indiana UP,

1985.

EAGLETON, Terri. *The Idea of Culture*. London: Blackwell, 2000.

ELAM, Diane, & WIEGMAN, Robyn, eds. *Feminism Beside Itself*.

London: Routledge, 1995.

- EVANS, Mary. *Missing Persons: The Impossibility of Auto/Biography*. London: Routledge, 1999.
- EZELL, Margaret J M, O'KEEFFE, Catherine O'BRIEN, eds. *Cultural Artefacts and the Production of Meaning: the Page, the Image, and the Body*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
- FARMHAM, Christie, ed. *The Impact of Feminist Research in the Academy*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- FELSKI, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- FLAX, Jane. "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory." In *Revising the Word and the World: Essays in Feminist Literary Criticism*. Eds. Vève Clark, Ruth-Ellen Boetcher Jores, & Madelon Sprengether. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 67-90.
- FLUDERNIK, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge, 1996.
- FOKKEMA, Aleid. "The Author: Postmodernism's Stock Character." In *The Author as a Character: Representing Historical Writers in Western Literature*. Eds. Paul Franssen & Ton Hoenselaars. Madison: Fairleigh Dickinson UP. 39-51. ---. *Postmodern Characters*. Amsterdam: Rodopi, 1991.

FORSÅS-SCOTT, Helena, ed. *Textual Liberation: European Feminist Writing in the Twentieth-Century*. London ; New York : Routledge, 1991.

FOUCAULT, Michel. "What Is an Author?" HARARI 141-60.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad, vol 1: la voluntad de saber*. Madrid: siglo XXI, 1998 (1977).

FRAIMAN, Susan. *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*. New York: Columbia UP, 1993.

FRIEDMAN, Susan Stanford. "Making History: Reflections on Feminism, Narrative and Desire." Elam & Wiegman 11-53.

FROW, John. "What Was Post-Modernism?" Adams & Tiffin 139-52.

FRYE, Joanne S. *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1986.

GALLOP, Jane. "History is Like Mother." Veeder 311-41.

GALVÁN, Fernando, ed. *Márgenes y centros en la literatura británica actual*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2000.

---, et al., eds. *El realismo mágico en la lengua inglesa: tres ensayos*. Alcalá: U de Alcalá, 2001.

- GASIOREK, Andrzej. *Postwar British Fiction*. London: Edward Arnold, 1995.
- GENETTE, Gerard. (1993) *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra: 1998.
- . *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- GERRARD, Nicci. *Into the Mainstream: How Feminism Has Changed Women's Writing*. London: Pandora, 1989. Pilar.
- GILMORE, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- GOODMAN, Lizbeth. *Literature and Gender*. Routledge.
- GREENE, Gayle. *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- . "Feminist Fiction and the Uses of Memory." *Signs* 16.2 (1991): 290-321.
- and Kahn, Coppelia, eds. *Changing Subjects : the Making of Feminist Literary Criticism*. London: Routledge, 1993.
- Haen, Theo d', & Bertens, Hans, eds. *Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism*. Amsterdam: Rodopi, 1995.

- , eds. *British Postmodern Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- , eds. *History and Postwar Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 1990.
- HARARI, Josué V., ed. *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1979.
- HELLER, Dana. "Housebreaking History: Feminism's Troubled Romance with the Domestic Sphere." *Elam & Wiegman* 217-33.
- HELLER, Dana. *The Feminization of the Quest-Romances: Radical Departures*. Austin: U of Texas P, 1990.
- HENNESSY, Rosemary, & INGRAHAM, Chris, eds. *Materialist Feminism: a Reader in Class, Difference, and Women's Lives*. New York: Routledge, 1993.
- HEYWOOD, Leslie, & DRAKE, Jennifer, eds. *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.
- HIDALGO, Pilar. *Tiempo de mujeres*. Madrid: Horas y HORAS, 1995.
- HIGONNET, Margaret. *The Representation of Women in Fiction*. Baltimore: John Hopkins UP, 1983.
- , & Higonnet, Patrice L.-R. "The Double Helix." In *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*. Eds. Margaret Higonnet et al. New Haven: Yale UP, 1987. 31-47.

- HIRSCH, Marianne. *The Mother / Daughter Plot: Narratives, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- HOGELAND, Lisa M. *Feminism and its Fictions: the Consciousness-Raising Novel and the Women's Liberation Movement*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1998.
- HOUGH, Graham. "The Novel and History." In *An Essay on Criticism*. Graham Hough. London: Duckworth, 1966. 111-20.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narratives*. London: Routledge, 1991.
- . *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- . *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1996 [1988].
- IRIGARAY, Luce. "This Sex Which Is Not One." In *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn Warhol & Diane P. Herndl. New Brunswick: Rutgers UP, 1991.
- JACOBUS, Mary. *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. London: Methuen, 1986.
- JANIK, Del Ivan. "No End of History: Evidence from the Contemporary Novel." *Twentieth-Century Literature* 41.2 (1995): 160-89.
- JOANNOU, Maroula. *Contemporary Women's Writing: From The Golden Notebook to The Color Purple*. Manchester: Manchester UP, 2000.

JOLLY, Margaretta. "After Feminism: Pat Barker, Penelope Lively and the Contemporary Novel." Davies & Sinfield 58-82.

Davies. Alistair, & Sinfield, Alan, eds., *British Culture of the Postwar: an Introduction to Literature and Society, 1945-1999*. London: Routledge, 2000.

JONES, Ann Rosalind. "Writing the Body: Toward an Understanding of *L'écriture Féminine*." Warhol & Herndl 357-70.

JORDAN, Elaine. "Down the Road: or, History Rehearsed." In *Postmodernism and the Re-Reading of Modernity*. Eds. Francis Barker, Peter Hulme & Margaret Iversen. Manchester: Manchester UP, 1992. 159-79.

KANDIYOTI, Deniz. "Identity and Its Discontents: Women and the Nation." Williams & Chrisman 376-91.

KATSAVOS, Anna. "An Interview with Angela Carter." *The Review of Contemporary Fiction* 14.3 (1994): 11-17.

KRIEGER, Murray. "Fiction, History, and Empirical Reality." *Critical Inquiry* 1 (1975): 335-60.

KRISTEVA, Julia. "Women's Time." In *The Feminist Reader: Essays in Gender & the Politics of Literary Criticism*. Eds. Catherine Belsey & Jane Moore. New York: Blackwell, 1993 (1989).

- LANDRY, Donna, & MACLEAN, Gerald. *Materialist Feminisms*.
Cambridge: Blackwell, 1993.
- LANGBAUER, Laurie. *Women and Romance: The Consolations of Gender
in the English Novel*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- LANSER, Susan S. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative
Voice*. Ithaca : Cornell UP, 1992.
- . *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton
UP, 1981.
- . "Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology." *Style* 22.1 (1988):
52-60.
- . "Toward a Feminist Narratology." *Style* 20.3 (1986): 341-63.
- Lauretis, Teresa de. "Feminist Studies/Critical: Issues, Terms and
Contents." de Lauretis 1-19.
- , ed. *Feminist Studies/Critical Studies*. London: MacMillan, 1988.
- LEE, Alison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. London:
Routledge, 1990.
- . "Bending the Arrow of Time: the Continuing Postmodern Present."
Duperray 217-29.
- LERNER, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. Oxford: OUP, 1986. Sonia.

LIESKE, Pam. "Feminist Discourse and the Resistance of Metanarratives."

College Literature 28.3 (2001): 163-70.

LÓPEZ LÓPEZ, Aurora & PASTOR, M^a. Ángeles, eds. *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*. Granada : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

MARTÍN JIMENEZ, Alfonso. *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*.

Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, c1993.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José E. *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, 2001.

McGUIRK, Carol. "Drabble to Carter: Fiction by Women, 1962-1992." In *The Columbia History of the British Novel*. Ed. John Richetti et al. New York: Columbia UP, 1994. 939-60.

MCKEON, Michael, ed. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore: John Hopkins UP, 2000.

MEANEY, Geraldine. *(Un)Like Subjects: Women, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1993.

MEESE, Elizabeth A., & PARKER, Alice, eds. *Feminist Critical Negotiations*. Amsterdam: J. Benjamins, 1992.

- MEZEI, Kathy, ed. *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.
- Michael, Magali C. *Feminism and the Postmodern Impulse: Post-World War II Fiction*. Albany: S U of New York P, 1996.
- MOI, Toril. *Sexual/textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- MOI, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell, 1986.
- MONTILLA, Claudia. "La novela histórica: ¿mito y archivo?" *Texto y contexto* 28 (1995): 47-66.
- MORGAN, Janice, & HALL, Colette T, eds. *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction: an Essay Collection*. New York: Garland, 1991.
- MORRIS, Pam. *Literature and Feminism : An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- MURPHY, et al. "The Politics of Historiography." *Rhetoric Review* 7.1 (1988): 5-49.
- NELLES, William. *Frameworks : Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York : P. Lang, c1997.

NEWTON, Judith L. "History as Usual? Feminism and the 'New Historicism'." Veeder 152-67.

NÜNNING, Ansgar. "Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s." *European Journal of English Studies* 1.2 (1997): 217-38.

ONEGA, Susana. "British Historiographic Metafiction in the 1980s." In *British Postmodern Fiction*. Ed. Theo D'Haen & Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1993. 47-61.

---. "The Mythical Impulse of British Historiographic Metafiction." *European Journal of English Studies* 1.2 (1997): 184-204.

---, & Garcia Landa, Jose Angel, eds. *Narratology : an Introduction*. London: Longman, 1996.

---, ed. *Telling Histories: Narrativizing History, Historizing Narrative*. Amsterdam: Rodopi, 1995.

ORR, Elaine. *Subject to Negotiation: Reading Feminist Criticism and American Women's Fiction*. Charlottesville: UP of Virginia, 1997.

ORR, Linda. "The Revenge of Literature: A History of History." In *Studies in Historical Change*. Cohen 84-108.

PALMER, Paulina. *Contemporary Women's Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1989.

PARKER, Emma. *Kate Atkinson's Behind the Scenes at the Museum*. London: Continuum, 2002.

PERLOFF, Marjorie, ed. *Postmodern Genres*. Norman: U of Oklahoma P, 1989.

Pfister, Manfred. "How Postmodern is Intertextuality?" In *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett. Berlin ; New York : W. de Gruyter, 1991. 207-24.

PHELAN, James. *Narrative as Rhetoric : Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, c1996. Phelan, James *et al.*, eds. *Understanding Narrative*. Columbus: Ohio S UP, 1994. ---, ed. *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1989.

Plett, Heinrich F. "Intertextualities." . In *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett. Berlin ; New York : W. de Gruyter, 1991. 3-29.

PLETT, Heinrich F., ed. *Intertextuality*. Berlín: Walter de Gruyter, 1991.

PRATT, Annis, et al. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1981.

- PRIETO PABLOS, Juan Antonio. "Suspense y comunicación literaria: los placeres del texto." *Discurso* 9/10 (1996): 79-105.
- PRIETO PABLOS, Juan Antonio. "The Paradox of Suspense." *Poetics* 26 (1998): 99-113.
- PUNTER, David. "Essential Imaginings: the Novels of Angela Carter and Russell Hoban." *Acheson* 142-59
- RADHAKRISHNAN, R. "Feminist Historiography and Post-Structuralist Thought: Intersection and Departures". *The Differences Within : Feminism and Critical Theory*. Eds. Elizabeth A. Meese & Alice Parker. Philadelphia: J. Benjamins, 1989. 189-205.
- RICH, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Revision." *Rich* 33-49.
- RICH, Adrienne. *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: Norton, 1979.
- RICHETTI, John *et al.*, eds. *The Columbia History of the British Novel*. New York: Columbia UP; 1994.
- RICOEUR, Paul. "The Interweaving of History and Fiction." In *Time and Narrative vol. 3*. Ed. Paul Ricoeur. Chicago: U of Chicago P, 1988. 180-92.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *A Glance Beyond Doubt : Narration, Representation, Subjectivity*. Columbus : Ohio S UP, 1996.

---. *Narrative Fictions: Contemporary Poetics*. New York: Routledge, 1999.

ROBINSON, Sally. *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. Albany: S U of New York P, 1991.

ROESSNER, Jeffrey. "Writing a History of Difference: Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* and Angela Carter's *Wise Children*." *College Literature* 29.1 (2002): 102-22.

ROSE, Margaret. *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*. Cambridge: CUP, 1993.

RUPRECHT, Hans-George. "The Reconstruction of Intertextuality." In *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett. Berlin ; New York : W. de Gruyter, 1991. 60-77.

SAGUARO, Shelley, ed. *Psychoanalysis and Woman: A Reader*. London: MacMillan, 2000.

SAXTON, Ruth O., ed. *The Girl: Constructions of the Girl in Contemporary Fiction by Women*. New York: St. Martin's, 1998.

London: Longman, 1996. 117-27.

SCHOLES, Robert. "Metafiction." Currie 21-38.

SCHWEICKART, Patrocinio P. "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading." Warhol & Herndl 609-34.

SCOTT, Joan W. "Rewriting History." In *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*. Eds. Margaret Higonnet *et al.* New Haven: Yale UP, 1987. 19-30.

SCOTT, Joan W. "Women's History and the Rewriting of History." In *The Impact of Feminist Research in the Academy*. Ed. Christie Farnham. Bloomington: Indiana UP, 1987. 34-50.

SCOTT, Joan W. "Women's History and the Rewriting of History." Farnham 34-50.

SEGARRA, Marta, & CARABÍ, Ángels, eds. *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, 2000.

SHOWALTER, Elaine, ed. *The New Feminist Criticism*. London: Virago, 1986.

SIEGEL, Deborah L. "Reading Between the Waves: Feminist Historiography in a 'Postfeminist' Moment." Heywood & Drake 55-82.

HEYWOOD, Leslie, & DRAKE, Jennifer, eds. *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.

SINGER, Alan. *The Subject as Action : Transformation and Totality in Narrative Aesthetics*. Ann Arbor : University of Michigan Press, c1993.

---. "The Voice of History / The Subject of the Novel." Singer 79-106.

SINGLEY, Carol J. "Female Language, Body and Self." Singley & Sweeney 3-15.

SINGLEY, Carol J. & SWEENEY, Susan E., eds. *Anxious Power: Reading, Writing, and Ambivalence in Narrative by Women*. Albany: State University of New York Press, 1993.

SKEGGS, Beverly, ed. *Feminist Cultural Theory*. Manchester UP, ISBN 0-7190-4470-7.

SOMERS, Margaret R., & GIBSON, Gloria D. "Reclaiming the Epistemological 'Other': Narrative and the Social Constitution of Identity." In *Social Theory and the Politics of Identity*. Ed. Craig Calhoun. Oxford: Blackwell, 1994. 37-99.

STERN, Laurent. "Narrative versus Description in Historiography." *New Literary History* 21.3 (1990): 555-577.

STILL, Judith, & WORTON, Michael, eds. *Textuality and Sexuality: Reading Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press, c1993.

- STURGESS, Philip John Moore. *Narrativity : Theory and Practice*.
Oxford: Clarendon Press ; New York: Oxford University Press,
1992.
- SUKENICK, Lynn. "On Women and Fiction." In *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism*. Ed. Arlyn Diamond & Lee K. Edwards. Amherst: U of Massachusetts P, 1977. 28-44.
- SWINDELLS, Julia, ed. *The Uses of Autobiography*. London : Taylor & Francis, 1995.
- THREADGOLD, Terry. *Feminist Poetics : Poiesis, Performance, Histories*. London ; New York : Routledge, 1997.
- USANDIZAGA, Aranzazu. "The Female Bildungsroman at the Fin de Siècle: the 'Utopian Imperative' in Anita Brookner's *A Closed Eye and Fraud*." *Critique* 39.4 (1998): 325-40.
- VESSER, H Aram. *The New Historicism Reader*. London: Routledge, 1989.
- , ed. *The New Historicism: a Reader*. New York: Routledge, 1994.
- VILLANUEVA, Dario. *Teoría del realismo literario*. Espasa Calpe, 1992.
- VILLEGAS LÓPEZ, Sonia, et al., eds. *Introducción a los estudios de la mujer: una mirada desde las ciencias sociales*. Huelva: Diputación de Huelva, 2002.

WALKER, Nancy. *The Disobedient Writer: Women and the Narrative Tradition*. Austin: U of Texas P, 1995.

---. *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*. Jackson: U. P. of Mississippi, 1990.

WALLACE, Diana. “‘Writing as Re-Vision’: Women’s Writing in Britain, 1945 to the Present Day.” Shaw 235-63.

WALTER, Natasha. *The New Feminism*. London: Virago, 1999.

WANDOR, Michelene, ed. *On Gender and Writing*. London: Pandora, 1983.

WANG, David. “Fictional History / Historical Fiction.” In Wong, ed. *East-West Comparative Literature: Cross-Cultural Discourse*. Hong Kong: U of Hong Kong, 1993. 31-48.

WARHOL, Robyn R. and HERNDL, Diane Price, eds. *Feminisms : an Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, c1991.

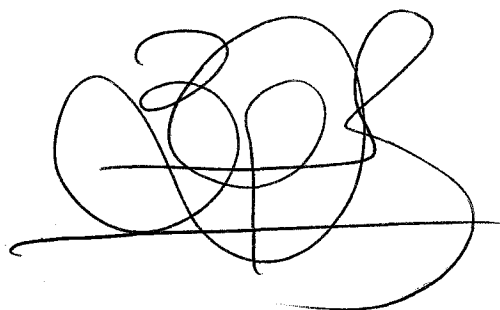
WAUGH, Patricia.. *Practising Postmodernism / Reading Modernism*. London: Routledge, 1992.

---. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. London: Routledge, 1989.

- . (1985) *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*.
London: Routledge, 1993.
- WERLOCK, Abby H. P. *British Women Writing Fiction*. Tuscaloosa: U of
Alabama P, 2000.
- WESSELING, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist
Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam: John Benjamins,
1991.
- WHELEHAN, Imelda. *Overloaded: Popular Culture and the Future of
Feminism*. London: The Women's Press, 2000.
- . *Modern Feminist Thought: From the Second Wave to Post-Feminism*.
Edinburgh UP, 1995.
- WHITE, Hayden. "'Figuring the Nature of the Times Deceased': Literary
Theory and Historical Writing." Cohen 19-43.
- WINTERSON, Jeannette.
- WOOD, Michael. "The Contemporary Novel." Richetti 966-87.
- WORTON, Michael, & STILL, Judith, eds. *Intertextuality: Theories and
Practices*. Manchester: Manchester UP, 1990.
- ZIPES, Jack. *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their
Tradition*. New York: Routledge, 1999.

---, ed. *Beauty and the Beast and Other Classic French Fairy Tales*. New York: Signet, 1997.

---, ed. *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*. New York: Bantan, 1992.





Universidad
de Huelva

Reunido el Tribunal integrado por los abajo firmantes
en el día de la fecha, para Juzgar la Tesis Doctoral de
D. / D^a. _____

Titulada _____

acordó otorgarle la calificación de _____

Huelva, _____ de 19 _____

El Vocal

El Vocal

El Vocal

El Presidente

El Secretario

El Doctorando