



## LA SOMBRA DE LA MADRE: UN MITO MATERNO EN LA NOVELA DE MUJERES

M<sup>a</sup> Ángeles de la Concha  
(UNED-Madrid)

### *Abstract*

In this paper I attempt to explore the discursive construction of feminine subjectivity in literature and myth. The authority of myth, hardly questioned until fairly recent times, and the interpretive theories that reinforce the ideology from which it arises and which in turn it contributes to uphold, are particularly evident in the Oedipus myth.

Through a brief review of the role played by the mother in fiction by female authors in the 18th and 19th centuries and a more detailed analysis of significant contemporary novels I try to explore women's absorption and internalization of a fixed gendered identity that has ascribed them for a long time to the realm of the private and the family, and has been the cause of no small anxiety and frustration.

Being myth embedded in language, I try to show how any attempt to uncover and expose its meaning necessarily implies the exposure of the discursive practices that have largely signified and reinscribed those social gendered practices.

La cultura y las artes de la civilización occidental en la que estamos inmersos revelan, en cuanto nos aventuramos mínimamente hacia estratos más profundos, la presencia invisible pero no por ello menos viva, de una mitología activamente configuradora de sentido.

La fuerza y el poder del mito residen en su universalidad incuestionada. En su carácter intemporal. En la naturaleza fundamentalmente estable de su historia que varía únicamente en términos del discurso. De modo que interpretaciones antropológicas y reelaboraciones artísticas o incluso psicoanalíticas no hacen sino proporcionar una variante más, un nuevo caso que enriquece esa historia universal. Un mito, como sostiene Lévi Strauss,<sup>1</sup> consiste en todas sus versiones, lo que al ampliar su ámbito de referencia evidentemente refuerza su validez.

Universalidad e historia, entendido el término historia, tanto en el sentido de argumento como de continuidad temporal, van implícitamente unidas. Cuanto más antigua es la historia que nos relata el mito, éste se nos aparece como más verdadero y su ámbito de aplicación va ensanchándose. Muy en resumen, porque el tema es complejo en extremo, y aún a riesgo de simplificar, podría decirse que el mito funciona como un marco de referencia auto-objetiva, esto es como garantía de significado que confiere estatus de universalidad a proyecciones subjetivas. De este modo, el mito adquiere un poder prescriptivo sumamente valioso para revalidar patrones culturales y pautas de conducta, dado que se da por hecho que de un modo, puede que intuitivo pero elocuente, expresa el inconsciente colectivo.

Mieke Bal lleva a cabo un estudio interesante de las reelaboraciones del mito del joven inocente tentado por la mujer madura, a partir de la historia del Génesis, en obras de Thomas Mann, Rembrandt y Freud. Significativamente titulado "Mito a la carta", Bal cuestiona radicalmente esta veracidad inconscientemente indiscutida del mito desmontando punto por punto el proceso mítico de transferencia. Su argumentación concluye exponiendo el señuelo de simplificación a que el mito incita: "The basic message of myths in this thought is "What I think (fantasies wishfully distorted) is the truth because it has always been so. The authority of age becomes the historical projection of the unwillingness to assume the historicity of the I's wishes".<sup>2</sup> Lévi-Strauss ya indicaba la finalidad de la mitología en las sociedades agrarias de "asegurar con un alto grado de certeza, que el futuro permanecerá fiel al presente y al pasado"<sup>3</sup>, o dicho más crudamente por Barthes, "el objetivo del mito es inmovilizar el mundo"<sup>4</sup>.

El mito guarda una estrecha relación con la literatura, siendo como es tanto una forma de literatura como una subcategoría de ella. Los mitos infiltran e impregnan la literatura, y ésta los reelabora, los recrea, los difunde y populariza. Juntos constituyen uno de los más potentes creadores y transmisores de ideología.

Foucault, Barthes, Althusser, y desde la perspectiva feminista, Marianne Hirsch, Catherine Belsey, Nancy K. Miller, Nancy Frazer, Rachel Blau DuPlessis y otras han explorado la complicidad de la literatura en la expresión, y en consecuencia, en la perpetuación de la ideología dominante, en el caso que nos ocupa de las estructuras del pensamiento y del comportamiento patriarcales.

Con qué sibilina y perspicaz penetración remitía Freud, en este sentido, a quien quisiera saber más sobre "ese oscuro continente de la feminidad" a sus propias experiencias de la vida o a los poetas,<sup>5</sup> como si entre aquellas y estos no existiera una dinámica de identificación y reinscripción que hace pasar de generación en generación una misma historia. Porque si es cierto que el arte imita a la vida, no lo es menos que también la vida imita al arte, al crear éste unos modelos y al inventar unos lenguajes lo suficientemente sugestivos y poderosos para imponerse a la imaginación y dictar aspiraciones y comportamientos.

Hemos mencionado a Freud, recreador de uno de los mitos más fructíferos de nuestra cultura. Desde luego el más productivo en cuanto se refiere al arte de persuadir al varón occidental, si es que no estaba suficientemente convencido, de su superioridad masculina sobre la mujer, y correlativamente a ella de su irremediable



inferioridad. Con ánimo de estricta justicia, sin embargo, hay que reconocer que no fue Freud quien inventó la inferioridad de la mujer, pero sí hay que decir que hizo todo lo posible por explicarla, por dotarla de una lógica de apariencia irrefutable que la convirtió por largo tiempo en doctrina inamovible. A partir de Freud, la inferioridad de la mujer, que era evidente en la organización social, pero que estaba fundamentada con argumentos racionalmente insostenibles, pasa a adquirir apariencia científica y, en consecuencia, solidez, indiscutida.

Al explicar a partir de un mito el comportamiento humano, lo que Freud hizo fue contribuir a dar carta de naturaleza a un sistema de poder. No es irrelevante la pregunta que se hace Lévi-Strauss a propósito de la similitud en el modo de operar entre mitología e historia. “Cuando intentamos hacer historia científica —se interroga el antropólogo— ¿acaso hacemos algo científico o también adaptamos a nuestra propia mitología esa tentativa de hacer historia pura?” Cuestión muy pertinente tras la afirmación de que cada relato mítico “pertenece a un grupo dado, a una familia dada, a un lenguaje dado o a un clan dado e intenta explicar su destino, que puede ser desgraciado o triunfal, o justificar los derechos o privilegios tal como existen en el momento presente o incluso intenta validar reivindicaciones de derechos que desaparecieron hace ya mucho tiempo”<sup>6</sup>.

El mito de Edipo reúne todos los ingredientes de operatividad posibles: la antigüedad, con el prestigio y la eficacia añadidos de la sobrecogedora articulación lingüística y plástica en la escena, del *pathos* y la extrema belleza que constituyen la quintaesencia de la literariedad y el arte, todo ello apostillado por el marchamo de científicidad que le imprimió Freud.

Tanto el mito original como su interpretación e inscripción en el discurso psíquico es obra de creación masculina, por lo que no es extraño su carácter homocéntrico. Sólo mucho más tarde, y tras confesar las dificultades de la empresa y lo incompleto y fragmentario del análisis, se enfrentaría Freud con la exploración de la femineidad y sometería a escrutinio la díada madre-hija.

En cualquier caso, la madre Freudiana, como la Jocasta de Esquilo, no es sino un referente de los acontecimientos; un ser en los márgenes de la historia, de quien se habla —porque a ella apenas se le concede voz— y contra quien tienen lugar los acontecimientos, porque ella apenas actúa. Esta presencia en la sombra —apenas sale a escena— y sombría —tanto en el oscuro origen de la historia y en su trágico desenlace, es extraordinariamente recurrente, en la novela de mujeres.

Decíamos que Freud no inventó la situación de manifiesta inferioridad social de la mujer. No tuvo más que mirar en su entorno y describir lo que veía. Su discurso dignificó la histeria. En un sentido, podríamos decir que la literaturizó, desplazándola del útero a la reminiscencia, a la fantasía, al mito. Su error, no obstante, fue unir el destino a la anatomía o, lo que es distinto pero durante mucho tiempo vino a ser igual, a las consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica de los sexos, minusvalorando la acción de la cultura en el origen de la configuración de la identidad en favor de las más inmutables leyes de la naturaleza. En principio, para Freud, la mujer —como el hombre— no nace, se hace, como certeramente precisara, acuñando el término, Simone de Beauvoir. En origen, en el momento de nacer, desde el

punto de vista de la identidad, el niño y la niña son para Freud sexualmente indiferenciados, bisexuales. Es a través del complejo de Edipo como cada uno emprende el camino de la diferenciación sexual. Caminos divergentes que, arrancando de la madre, desembocarán en el caso del niño en la esfera pública, en el mundo exterior donde su actividad se orientará hacia la creación en sentido de producción. Y en el de la niña, hacia la esfera de lo privado, el mundo interior de la domesticidad en el que su actividad se orientará hacia la creación en el sentido de reproducción. Es un proceso histórico que se repite en cada generación.

La madre en este proceso está llamada en ambos casos a desaparecer. Definitivamente en el caso del niño, que tendrá que suprimir y vencer su deseo hacia ella por temor a la castración de un padre vengativo, y, renunciando a su fusión con ella, se integrará en el mundo masculino de la ley del padre con quien se identificará. De forma más indefinida y claramente más conflictiva en el caso de la niña, que, siempre según Freud, tendrá que llevar a cabo un doble y más doloroso proceso de ruptura e identificación. De ruptura con la madre, como objeto de deseo, para pasar a identificarse con el padre. Pero una vez que comprueba que tal identificación es imposible y que el padre jamás podrá reconstituir su mutilada integridad física ni restituirle su ansiado pene, será el hijo el que “pasará a ser en adelante el fin optativo femenino más intenso”. “Sólo la relación con el hijo procura a la madre satisfacción ilimitada”, afirma taxativamente Freud en *La feminidad* como corolario a la observación de las distintas reacciones de la madre ante el nacimiento de un hijo o de una hija <sup>7</sup>. Y ello porque el hijo es portador de ese pene, objeto de su envidia y largamente ansiado. La decepción ante el nacimiento de una hija es fácilmente constatable. No es necesario acudir a interpretaciones feministas para descubrir que cuando la decepción existe su causa es simple y llanamente una cuestión económica, lo que constituye un ejemplo claro de la “naturalización” de motivaciones culturales. En Inglaterra hasta bien entrado este siglo la mujer no podía heredar determinados bienes como la propiedad familiar, que pasaba en caso de no existir descendencia masculina al pariente varón más próximo. Encontramos el caso en *Pride and Prejudice* de Jane Austen. Otras razones, todas relacionadas, son dinásticas, o de pura fuerza de trabajo.

En el mejor de los casos, según el paradigma freudiano, la niña será querida en cuanto hija, pero no deseada como objeto que satisfaga el anhelo más profundo de su madre. Como tal, de alguna manera subliminal percibirá que no es satisfactoria, esto es, que es incapaz de satisfacer por sí misma, con las secuelas que ello conlleva de menor autoestima, menor seguridad en sí misma que el hijo, mayor sentimiento de culpabilidad, con la consiguiente necesidad de verse confirmada por los otros, de verificar que gusta, de cultivar, en definitiva, actitudes relacionales de seducción.

Afirmaba Freud en su obra “La disección de la personalidad psíquica” <sup>8</sup> que el sentimiento de inferioridad tiene raíces intensamente eróticas. “El niño se siente inferior cuando advierte que no es amado, y lo mismo el adulto. El único órgano que realmente es considerado inferior es el pene atrofiado de las niñas, o sea el clítoris”. La ecuación es simplemente perfecta. Y continúa: “el sentimiento de inferioridad”

ridad y el sentimiento de culpabilidad son, en general, difícilmente separables". La conjunción de ambos se va dibujando, así, como "natural" en el proceso de separación de la hija respecto de la madre y justifica, además, toda una serie de rasgos típicamente femeninos como la envidia, los celos y la resignación a un papel secundario, a la sumisión y a la subordinación, que arrancan de esta primera e insatisfactoria relación oral.

El descubrimiento de la inferioridad física de la madre —su carencia de pene— entrafía tanto en el niño como en la niña su desvalorización irremediable, desencadenando el proceso de liberación. Pero la separación de la niña con la madre está revestida, además, de intensa hostilidad. De ira al constatar su inferioridad física, su carencia del símbolo del poder masculino, de la que responsabiliza a la madre convirtiéndola en blanco de su agresividad.

Este es el núcleo de la historia de Freud, quien no hizo más que transferir al discurso científico una historia inscrita en la cultura. No es difícil descubrir en el falicismo la institución del símbolo privilegiado por la cultura para designar el poder. Lo auténticamente original de Freud y lo que hombres y mujeres, particularmente las mujeres, tenemos que agradecerle es su descubrimiento de los impulsos inconscientes, de todo el potencial subterráneo que empuja ciega y tortuosamente nuestro rumbo en tanto permanezca sumergido. Su descubrimiento de los mecanismos de internalización que nos han llevado a interiorizar tantas presiones, y que convertidos en poderoso superego operan por libre auto-infligiéndonos duro castigo, privándonos de auto-estima, dictándonos sumisión, etc., etc.

El ser humano dispone afortunadamente de una compleja serie de mecanismos de defensa contra una realidad adversa. Los más comunes, probablemente, son los de la introyección y la transferencia. Los impulsos que no pueden ser satisfechos son reprimidos y la agresión se desplaza de un objeto peligroso a otro que lo es menos. Así, la agresión y la hostilidad que despierta la figura materna puede ser absorbida, y reconducirse en formas de auto-castigo, de complejo de culpa, de baja auto-estima —esto es, se introyecta— o bien puede transferirse a otro objeto externo más inofensivo. La proyección no es menos frecuente, por constituir un recurso que nos permite atribuir a los demás o al mundo exterior los propios impulsos y deseos, cuando estos son inaceptables.

Esta "fantasmática colectiva"<sup>9</sup>, esto es, 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. Transmitirá el prototipo de rol femenino que la sociedad sanciona como pertinente al género —es decir, como características positivas— que se traduce en una serie de conductas: dependencia, domesticidad, cierto grado de pasividad y sumisión, que, al mismo tiempo, poseen una baja estimación social.

Esta ambivalencia se traduce en el ámbito de la novela en una serie de estrategias narrativas y la novela de mujeres procura toda suerte de ejemplos. Ya desde sus orígenes, en el siglo XVIII, percibimos un dato que será recurrente. Y es que prácti-

camente toda heroína independiente y activa es huérfana de madre. Que se equivoque, que triunfe o fracase, que ve colmadas o frustradas sus aspiraciones, es otra cuestión, pero simplemente para iniciar la empresa, está claro que se necesita romper de una forma socialmente aceptable, esto es no transgresora, con lo que aparece como el primer obstáculo en la maduración personal de la protagonista. Arabella, en *The Female Quixote* de Charlotte Lennox, Emma y Jane Eyre en las novelas del mismo nombre de Jane Austen y Charlotte Bronte respectivamente, Dorothea Brooks en *Middlemarch* de George Eliot, y otras muchas, son todas huérfanas de madre. En algún caso también de padre, pero la orfandad materna es más decisiva.

Significativamente, 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. La hostilidad que despierta la madre se reprime y se desplaza o transfiere a un objeto menos peligroso. La clásica madrastra permite dar salida a sentimientos inconscientes de agresividad de una forma socialmente aceptable. Encontramos, así, sombrías figuras maternas que acumulan unilateralmente todos los sentimientos negativos de una relación filial impregnada de ansiedad y de resistencia, lo que permite, mediante un mecanismo de disociación, proyectar los positivos en forma de fantasías nostálgicas en un ser idealizado por la ausencia.

Mrs. Bertram y Mrs. Norris, las tías que acogen “caritativamente” a Fanny Price en *Mansfield Park*, por ejemplo, o Mrs. Reed, la tía de Jane Eyre, son casos evidentes. Jane Austen, poco dada a fantasías nostálgicas de ningún tipo, ni siquiera idealiza a la madre ausente. La de Fanny constituye un modelo tan negativo como el de sus tías, justificado, lo que no ocurre en el caso de éstas, por un ambiente económico opresivo. Pero el que ello sea fruto de un matrimonio “imprudente” no hará sino reforzar el paradigma freudiano de la necesidad de ruptura con la madre, para reforzar el modelo patriarcal —que es su causa— al presentar como único final feliz posible el matrimonio “prudente” de la hija como recompensa.

En *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Frances Sheridan, es la madre la que presiona a la hija, empujándola a un matrimonio “conveniente”, sin amor, que termina en desastre. Adrienne Rich, en su obra *On Lies, Secrets and Silences* recoge el hecho evidente de que, en general, las mujeres no tienen ni dinero ni poder que transmitir a sus hijas por lo cual “the most they can do is teach their daughters the tricks of surviving in the patriarchy by pleasing, and attaching themselves to, powerful and economically viable men”<sup>10</sup>.

En Jane Austen encontramos los personajes maternos más peligrosos, disfrazada la hostilidad potencial bajo la máscara de la caricatura. En *Pride and Prejudice* Mrs. Bennett, la madre de la heroína, es el mayor obstáculo en el camino de la felicidad de sus hijas Elizabeth y Jane. Y en la misma línea de obstáculo a las aspiraciones de la hija, agravado en su caso por la marcada preferencia hacia el hijo que señalaba Freud, encontramos a Mrs. Tulliver, la madre de Maggie en *The Mill on the Floss*. No es extraño que si la mujer escritora pretende crear imaginativamente

un proyecto vital diferente para su heroína deba relegar a la madre a la sombra del silencio o de la muerte, como Jocasta.

Veámos más arriba que la ruptura de la hija con la madre se produce de forma más indefinida y es más ardua que en el caso del hijo, por lo que genera una conflictividad mayor. Y ello ocurre no sólo con la madre biológica sino con la figura que ejerce en cualquier sentido, y también en el literario, la función materna. Virginia Woolf escribía en *A Room of One's Own*: "We think through our mothers if we are women" y, sin embargo, sentía la profunda necesidad de exorcizar de alguna manera esta atadura materna literaria como necesitaba liberarse de la obsesión de su madre biológica. En el primer caso, revisa y critica desde el punto de vista feminista la ira, a su juicio, mal disimulada de Charlotte Bronte, una de las madres de la novela, que asoma de modo excesivamente conspicuo en *Jane Eyre*, perjudicando, en su opinión, el arte de la obra y, con ello y simultáneamente, la causa de la mujer. En el segundo caso, es a través de su propia obra *To the Lighthouse* como se libera de la obsesión por su madre ya muerta, que personificada en Mrs. Ramsay, muere asimismo en la novela. "I wrote the book very quickly—escribe Woolf en su obra autobiográfica *Moments of Being*—and when it was written, I ceased to be obsessed by my mother. I no longer hear her voice; I do not see her. I suppose that I did for myself what psychoanalysts do for their patients. I expressed some very long and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest."<sup>11</sup>

Bronte y su obra han sido figuras maternas clave en el universo de la ficción femenina por lo que han generado conflictivos procesos de identificación y de ruptura. De entre los últimos, uno de los más interesantes sin duda es el de *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys, publicada en 1967<sup>12</sup>. El propósito de Rhys era reivindicar la figura de la loca del ático, la misteriosa y escalofriante Bertha Mason, la esposa criolla de Rochester que se interpone en el camino de Jane Eyre y obstaculiza el matrimonio de ambos.

Bertha Mason es la matriz de un texto: *The Mad Woman in the Attic*<sup>13</sup>, en el que sus autoras Sandra Gilbert y Susan Gubar analizan, entre otros temas, el fenómeno psíquico de represión del sentimiento negativo que nuestra conciencia se niega a admitir. Lo hace mediante el proceso de disociación y proyección expuesto más arriba. Bertha constituiría en este caso la proyección de los sentimientos de impotencia, de enclaustramiento, de ira y agresividad de la propia Jane—recordemos el análisis de Woolf— así como su sexualidad reprimida, todos ellos derivados de su condición de sumisión forzosa y de carencia determinadas por su sexo y por su situación económica. Convenientemente encarnados en la fantasía de una figura execrable, y por tanto socialmente condenable, le permiten sentirse exculpada.

La figura de Bertha Mason es asimismo origen de la novela antes mencionada *Wide Sargasso Sea*, concebida con el objeto de contestar el texto de Bronte y de exponer a la luz y denunciar un sistema patriarcal y colonial de explotación sexual y económica en el que tanto Jane como su autora Charlotte Bronte estaban inscritas y, a su vez, de algún modo contribuían a reinscribir. El blanco de Rhys era la figura de Rochester que encarnando el arquetipo patriarcal del *yo* como sujeto universal masculino, reducía a su esposa criolla a la condición del *otro* como objeto, en un gra-

dual proceso de despersonalización. Antoinette Coseby comienza por convertirse en objeto de transacción comercial entre su padrastro y su futuro marido; objeto de transferencia y pacto que garantiza al último la libre disposición de unos bienes de los que ella queda enajenada. Rochester le priva a continuación de su autoestima, al mostrar repulsión por su sexualidad y elegir abiertamente a su criada. La desposee, después, de su nombre —Antoinette; posteriormente de su capacidad de decisión, obligándola a marchar a Inglaterra donde la retiene contra su voluntad; y finalmente, del razonamiento puesto que a raíz de su matrimonio se precipita en la locura. El proceso culmina con la desapropiación del lenguaje: Antoinette enmudece o su expresión se reduce a la incoherencia del gruñido irracional y del grito. Por último desaparece del propio texto en el incendio que ella misma provoca.

Y, sin embargo, en la pre-historia de este proceso de expropiación y destrucción vamos a encontrar una inquietante figura materna. Recordemos que Freud comparaba la historia “desconocida” de la relación madre-hija anterior al Edipo con la civilización micénica, anterior y origen de la griega. Annette, la madre, también muere loca. Es un personaje narcisista, prendido en su belleza física —la llave de la seducción y herramienta, por tanto, femenina por excelencia— que le procurará a través del matrimonio, la única posibilidad de salir de la indigencia en la que le han sumido la viudedad y la crisis económica derivada de la independencia de las colonias. Antoinette, la niña, sufre a lo largo de su infancia la indiferencia y el rechazo de su madre cuya atención se vuelca obsesivamente en el hijo. La carencia de seguridad y afecto en un entorno en crisis, preñado de amenaza, va generando en la pequeña un oscuro caos emocional que le hace retraerse paulatinamente a un mundo interior solitario poblado sólo por terrores, por sentimientos de ansiedad y pesadillas. El rechazo de su madre empuja a la niña a buscar refugio en Christophine, antigua esclava negra, la mujer arquetípica, ligada a la naturaleza, al misterio, a la magia de los ritos del Vudú, lo que contribuirá a enredar aún más los oscuros y movidos fondos del subconsciente de la pequeña. La carencia de afecto materno imprime en ella todas sus secuelas: ansiedad, falta de autoestima y de seguridad, pasividad, parálisis y dependencia emocional. La acción de su madre adoptiva la introduce en el peligroso mundo de la naturaleza como arquetipo de la Gran Madre Tierra, una fuerza ambivalente, potencialmente nutritiva y destructora, en la que dominan las fuerzas irracionales. Entre los dos polos maternos se va fraguando la locura que Rochester precipita.

Con la separación final de la madre, Annette, primero recluida a causa de la locura y luego muerta, Antoinette pasa a la custodia de Mason, esto es a la ley del padre, quien le deja una sustancial fortuna y la entrega al marido, Rochester. Pero el destructivo vínculo existente entre madre e hija no termina de romperse. Pervive en símbolos significativos que lo señalan, como el cambio de nombre que Rochester lleva a cabo de Antoinette por Bertha, el auténtico nombre de su madre, o el más trágico de la locura.

El texto de Rhys resulta por tanto extraordinariamente ambiguo. Porque si por un lado cuestiona el texto de Bronte, y realmente consigue dotar de historia y, así, reivindicar la humanidad de Bertha Mason, por otro, desde el punto de vista femi-

nista, lo que hace es trasladar la problematización de la figura de la hija a la de la madre. Porque Rochester resulta una pieza más en la estructura de victimización que propicia el sistema patriarcal en el que la madre desempeña un papel importante como primer agente cultural y como vehículo de transmisión, y su responsabilidad en el desenlace, compartida con Rochester, apunta a una de las cuestiones clave de los estudios psicoanalíticos feministas más recientes. Nancy Chodorow, Dorothy Dinnerstein, Jessica Bond, Adrienne Rich, y otras, han explorado la raíz de la matrofobia, que consiste no tanto en el odio a la madre cuanto en el terror a llegar a ser como ella. De hecho, Antoinette reproduce, en un sentido, la historia de su madre.

Adrienne Rich, precisamente revisando *A Room of One's Own*, cuestionaba la afirmación de Virginia Woolf de que las mujeres escritoras pensaban a través de sus madres. Si Woolf reprochaba a Charlotte Brontë que expresara demasiado abiertamente su ira, Rich le reprocha a Woolf que no la exprese lo suficiente, y se pronuncia por la necesidad de un proceso de reconsideración de los textos del pasado desde perspectivas nuevas, con una mirada crítica que permita descubrir lo que ha obstaculizado el progreso, para poder diseñar imaginativamente alternativas de cambio <sup>14</sup>.

Una parte de la crítica literaria feminista se ocupa con empeño en estos momentos en exponer el modo en que la escritura de mujeres ha ido rompiendo esta cadena generacional de reproducción de estructuras narrativas paralelas a las limitadas posibilidades de expresión y realización femeninas; y lo hace mostrando las estrategias que permiten ensanchar el repertorio de alternativas viables. La obra de Marianne Hirsch *The Mother-Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, y la de Rachel Blau DuPlessis, *Writing Beyond the Ending* <sup>15</sup>, constituyen un estudio muy sugerente de la necesaria revisión del paradigma freudiano y del modo en que la narrativa, mediante la transgresión de las convenciones formales, por ejemplo de la ecuación en los desenlaces de premio o castigo con matrimonio o muerte, la disociación de las pautas de progreso moral y social, o el desplazamiento del tema amoroso, abren posibilidades de cambio. Nancy Frazer <sup>16</sup>, por ejemplo, explica cómo la identidad personal se constituye a partir de una red de posibilidades de interpretación. Ser una mujer o un hombre, afirma, es, en definitiva, vivir y actuar de acuerdo con una serie de descripciones que se extraen del fondo de posibilidades interpretativas del que dispone cada grupo social específico. Por lo cual es muy importante explorar y exponer las prácticas sociales concretas que a lo largo de la historia han ido produciendo y haciendo circular descripciones culturales del género femenino o masculino. La identidad social es obvio que varía con el tiempo, en el sentido del cambio de las prácticas sociales. Y uno de los objetivos de la práctica feminista, en este sentido, tiene que ser el de tratar de analizar las identidades sociales en toda su complejidad socio-cultural, desvelando las concepciones esencialistas, estáticas, que no admiten variables; y, paralelamente, el de propiciar una escritura que no se limite a reproducir, sino que cree imaginativamente pautas culturales.

En este sentido resultan en extremo interesantes dos novelas postmodernistas en las que contra un fondo de violenta matrofobia se explora en profundidad el

modo en que las representaciones literarias transmiten las fantasías tradicionales femeninas como estrategias de evasión que no hacen sino perpetuar la estructura patriarcal en el origen del conflicto.

En *Lady Oracle* de Margaret Atwood, publicada en 1976 <sup>17</sup>, se explora la naturaleza devastadora del vínculo que anuda la diáda madre-hija. Un vínculo que, como en el caso de *Wide Sargasso Sea*, perdura incluso más allá de la muerte de la madre y que, naturalmente, ha ido condicionando toda la vida de la hija al configurar de forma decisiva sus actitudes emotivas y relacionales. La necesidad que Joan, la protagonista, siente de romper con su madre, después de haber buscado tan ardiente como infructuosamente su afecto, se hace tan frenética que desde el momento en que se va de casa se inventa una vida diferente con un pasado distinto del que borra tanto a su madre como a sí misma en cuanto hija. Cambia su físico, deformado por la gordura como forma autoagresiva de enfrentamiento y oposición a la madre; cambia su nombre; cambia de ciudad y de vida y va improvisando historias y representando papeles, convirtiéndose a sí misma en sujeto de ficción, persiguiendo la supresión de un pasado que aborrece. Joan se hace una experta en estrategias de evasión, lo que unido a su conocimiento de las fantasías escapistas que pueblan el universo imaginativo de las mujeres aquejadas de dolencias afectivas que comprende demasiado bien por experiencia propia, —“I knew all about escape —dice— I was brought up on it” (p.34) le permite traducirlas con clamoroso éxito a las convenciones literarias morbosamente románticas del género gótico. Un género muy cultivado por mujeres y especializado en la expresión oblicua, surrealista de fantasías femeninas de proyección de sumisión y poder.

*Lady Oracle* explora paródicamente la relación entre fantasía y realidad, entre arte y vida. La protagonista es una novelista de éxito que escribe novelas de pasión y terror, ambientadas en la Inglaterra del siglo XVIII. En la novela de Atwood, en forma autobiográfica, coexisten la narrativa en primera persona —en la que Joan nos cuenta su vida, particularmente su traumática relación con su madre que condicionará absolutamente su relación amorosa posterior— con el relato en tercera persona de la novela gótica que está escribiendo.

Los acontecimientos del argumento *ficticio* —el de la novela gótica— los sabemos irreales y como lectores adoptamos inconscientemente un tono de complaciente superioridad ante los horrores convencionales del género que van en progresión ascendente: la atmósfera cada vez más enrarecida y los peligros que acechan a la bella y virtuosa heroína para culminar en el clímax de terror, de amenaza de violación o muerte violenta a las que le exponen su belleza y orfandad. Pero, simultáneamente, los hechos *reales* que acontecen en el relato *verídico*, el autobiográfico, van superando imperceptiblemente aunque con creces el horror de los consensuados como ficticios por pertenecer al género vergonzante y sin prestigio de la novela de mujeres que compra el ama de casa para evadirse de lo cotidiano.

Lo que ocurre es que la parodia que rige ambos relatos opera en cada uno en sentido opuesto. En la narrativa más digna, por más realista, esto es en la autobiográfica, la gradación de la tensión se produce en sentido decreciente para terminar invariablemente en anticlímax. La heroína de la vida real es escasamente atractiva.



Es gorda y torpe y, como tal, disipa la aureola emocional con que la podrían envolver sus desventuras, impidiendo al lector todo riesgo de identificación. Sin esta aureola, los terrores infantiles resultan menos terribles, las experiencias sexuales en vez de excitantes resultan patéticas y el amor no correspondido o la explotación, encaja en la inquietante lógica de lo cotidiano precisamente por su realidad.

La ironía de los paralelismos que vamos descubriendo entre ambos relatos subrayan las relaciones entre los modelos femeninos transmitidos por la ficción y la vida real. Pero Joan los explicita aún más: "I knew my readers well, I went to school with them. The heroines of my books were mere "stand-ins": their features were never very clearly defined, their faces were putty which each reader could re-shape into her own" (pp.34, 35).

No deja de ser expresivo el hecho de que aun cuando Joan, de nuevo siguiendo la pauta del relato fantástico, se transforma de patito feo en cisne resplandeciente, no resuelve sus problemas relacionales que arrastran la lesión indeleble de la madre. Tania Modlesky explora en su obra *Loving with a Vengeance*<sup>18</sup> las causas de la persistencia del género gótico y su arraigo en un público popular femenino y llega a la conclusión de que constituyen el *locus* ideal de proyección de toda suerte de fantasías reprimidas de deseo y temor: "Gothics can present us with the frighteningly familiar, precisely because they make the familiar strange" (p.20). En cierto sentido, los romances góticos constituyen una especie de justificación de la paranoia que parecen sufrir sus protagonistas, dominadas por el terror de sentirse acosadas por sus más próximos: su marido, su prometido o su amante. Modlesky lo compara con el sustrato familiar típico en pacientes paranoicas: mujeres que se sentían abandonadas por su padre "and thrown on the mercies of a maternal figure toward whom her feelings were highly ambivalent" (p.67). Este es justamente el núcleo del sustrato familiar de Joan que crece con un padre ausente, al parecer en la guerra, totalmente desconocido, y en manos de una madre para quien la niña encarna de algún modo una madeja de frustración personal y en quien descarga su ira y animadversión conyugal mal reprimidas.

Es significativo el hecho de que Joan, consciente del influjo amenazador de las fantasías que va creando que van confluyendo peligrosamente con las suyas propias, opte por abandonar el género al tiempo que concluye su narrativa. El desenlace está marcado, siempre dentro de la parodia, por la racionalidad, por el desbaratamiento de todas las ficciones que Joan ha ido tejiendo. Pero sobre todo, por la decisión de abandonar totalmente un género peligroso porque ha nutrido el mundo imaginativo de generaciones de mujeres que identificándose con representaciones de sumisión y poder, permanecían atrapadas en actitudes y roles sexistas indefinidamente perpetuados: "degrading stereotypes of women helpless and persecuted" (p.34). La alternativa, no obstante, no deja de ser irónica. Yo diría que inquietantemente irónica, porque el género al que Joan se propone cambiar, es al de la ciencia-ficción.

Concluiré esta galería de heroínas marcadas por una mítica figura materna con la novela de Margaret Drabble *The Waterfall*<sup>19</sup>, publicada en 1969, porque en ella coinciden de nuevo de forma muy interesante la revisión crítica de modelos de

identificación típicamente femeninos transmitidos a través de la literatura, con un subtexto de matrofobia bajo el tema amoroso central. La novela se abre con el acto biológicamente culminante de la maternidad: con el alumbramiento. La protagonista, Jane Gray da a luz a una hija, en su casa, con la sola compañía y ayuda de una matrona. El primer capítulo, un relato en tercera persona, narra la historia de amor entre Jane, a la que su marido ha abandonado en estado de gestación avanzada, y el marido de su prima Lucy, cuando ambos la cuidan y acompañan en los días de recuperación del postparto. La narrativa es deliberadamente realista en cuanto a la técnica, con una descripción detallada y minuciosa del entorno y de los sentimientos y pensamientos, a menudo totalmente prosaicos, de la protagonista, desde cuya perspectiva se nos ofrecen los acontecimientos. Sin embargo hay que señalar dos aspectos importantes que coexisten y que son muy típicos de las llamadas novelas femeninas. El primero es el aura romántica que envuelve al héroe masculino, un corredor de coches, amante de la velocidad, del que se subrayan su innata elegancia informal y cierta peligrosidad que emana de su persona, una mezcla de Rochester y Shelley, con quienes implícitamente en el caso del primero y explícitamente, en el del segundo, se le relaciona. El segundo aspecto es el énfasis en la situación emocional de la protagonista, de la que se subrayan con insistencia su pasividad y dependencia emocional hasta el punto de llevarla al borde de la anorexia, y a sufrir un síndrome de agorafobia.

Todos estos elementos los encontramos en mayor o menor grado en el género realista y no constituyen particular sorpresa para el lector asiduo de Margaret Drabble, quien repetidamente se ha declarado partidaria de la tradición del género realista, y ha manifestado escasas simpatías por las veleidades modernistas y postmodernistas. Y sin embargo, la segunda sección de la novela se abre con un giro radical en la narrativa. El relato es ahora en primera persona, la de la misma Jane, que expresa con exasperación la insuficiencia del medio elegido —la convención del realismo tradicional— para representar con veracidad una experiencia emocional tan intrincada y compleja. Jane admite la mentira del primer relato, las omisiones que ha llevado a cabo en el esfuerzo de lograr un arte que explicara e impusiera un orden en el caos de la existencia, ese sueño del género realista, desbaratado, esto es, deconstruido en la postmodernidad. Y se embarca, en este relato en primera persona, en un viaje interior hacia la infancia y las relaciones familiares en un esfuerzo de esclarecimiento.

A partir de aquí la narrativa se fragmenta, alterna entre la tercera y la primera persona, adquiriendo un carácter dialogal. En la siguiente sección, en tercera persona, se nos ofrece lo que de nuevo parece un relato objetivo, en el presente. Se nos describe a Jane en su nueva situación de madre y amante, y tratando de adaptarse a ella —“perhaps learning to behave as a proper woman”(75), comenta— lo que parece consistir en una dependencia prácticamente absoluta de James, su amante, en el que delega toda iniciativa, toda responsabilidad y esfuerzo. De nuevo percibimos el énfasis con que se subraya el papel tradicionalmente pasivo, aceptado y a la vez contestado, por las heroínas tradicionales del género.

El siguiente cambio de voz, a la primera persona, supone, sin embargo un giro aún más radical que en la ocasión anterior. Esta vez es un grito casi histérico “Lies,

lies, it's all lies. A pack of lies" (84). Y de nuevo la voz nos arrastra al viaje interior en un esfuerzo por integrar o, al menos, buscar la conexión que se advierte entre dos realidades al parecer irreconciliables.

La narrativa en tercera persona nos devuelve otra vez a la situación actual, y otra vez se acentúan la pasividad y la dependencia emocional de Jane. Es un relato el que ahora se nos ofrece de la espera de las visitas del amante, del pánico ante la posibilidad del desamor, de los intentos, a menudo fallidos, de ser una "buena madre" y finalmente, de su primera experiencia de plenitud sexual con el primer orgasmo. *The Waterfall* ha suscitado una acogida en general hostil por la crítica feminista, que interpreta al pie de la letra la curación psicológica de Jane en términos de curación, esto es, de satisfacción sexual. De acuerdo con esta interpretación, la plenitud sexual tendría que constituir el clímax de la novela, si no su desenlace. Pero nada más lejos de ello. Con el cambio de voz retornan la ansiedad y el sentido de culpa. Jane se siente tan culpable como las heroínas de las novelas con las que inconscientemente se identifica y en las que busca pautas de moral y comportamiento. Teme el castigo de Maggie Tulliver por haber arrebatado, como ella, el amor de la pareja de su prima —ambas se llaman Lucy, en un paralelismo explícito— y como ella se inflige a sí misma obsesivamente severa mortificación psíquica.

Podríamos proseguir, pero estos ejemplos bastan para demostrar cómo 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. La auténtica verdad se encuentra en el relato en primera persona y se consigue a través de un penoso proceso de auto-análisis explorando el oscuro origen de los sentimientos neuróticos. El diálogo entre 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.

Los pasos de esta reflexión siguen el proceso que la psicoanalista Karen Horney describe en su obra *Self-Analysis*<sup>20</sup>. A Margaret Drabble está claro que le interesa y preocupa el mundo oscuro del subconsciente y su afloramiento en perturbaciones conflictivas, particularmente las relativas a la díada madre-hija que, de un modo u otro, aparece en la mayoría de sus novelas. En *The Radiant Way*, por ejemplo, la protagonista es ella misma psiquiatra, y también es parte del subtexto de la novela la relación sombría con una madre perturbada.

En cualquier caso, el auto-análisis, para seguir con el término de Horney, que Jane emprende, es decir el viaje interior hacia la infancia, le permite descubrir las causas de las manifestaciones neuróticas que arrastra: la extrema pasividad y dependencia emocional, la ansiedad y el complejo de culpa, la anorexia y agorafobia. Allí se encuentra con su madre y al reconsiderar "that destructive attachment" todo un tumulto de reminiscencias se abre camino en su mente: su sentimiento de rechazo ante el nacimiento de su hermana menor y de no haberse sentido querida desde

entonces, el anhelo insatisfecho de su madre por un niño varón, objeto de deseo, “as an outlet for all her flirtations, coy and pointless charm”(57), el sentirse continuamente recriminada “with the impending sense of disaster in the form of screams, abuse, recriminations, madness, collapse” (40).

Jane muestra, como las protagonistas de *Wide Sargasso Sea* y de *Lady Oracle*, los rasgos típicos de las hijas que han carecido de afecto materno: falta de confianza en sí misma, el convencimiento de la falta de atractivo físico o la supresión, acompañada de complejo de culpabilidad, de cualquier intuición al respecto; carencia de autoestima y terror de parecerse a su madre. Significativamente, en *The Waterfall* a pesar de comenzar con el alumbramiento de una hija, la maternidad que se explora no se centra en la relación madre-hija sino en los sentimientos de la hija respecto de la madre. Jane reconoce que no encuentra sitio en su narrativa para su hija y los únicos sentimientos hacia sus dos hijos que recoge el relato son de ansiedad compulsiva y de no saber cómo romper con esa fatal cadena hereditaria.

Pero lo que quizá es más relevante para nuestro análisis es comprobar cómo, de acuerdo con observaciones psicoanalíticas, una relación maternal insatisfactoria puede desencadenar en una mujer insegura la necesidad de obtener de su pareja lo que no obtuvo de su madre. Intentará, por tanto, encontrar un hombre que satisfaga esta necesidad afectiva de sentirse cuidada, acompañada, protegida con el peligro de una dependencia emocional neurótica que impida cualquier autonomía o capacidad de iniciativa. Christian Olivier en su obra *Jocasta's Children* dice explícitamente que la plenitud del amor sexual está estrechamente vinculada con “the way she came out of the unsatisfactory oral relationship with the mother, and her capacity for orgasm will be inescapably dependent on whether she finds in her partner a good or bad mother”<sup>21</sup>. Jane muestra todos estos rasgos y, además, subraya esta calidad maternal del amor que James, su amante, le muestra. Repetidamente acentúa su solicitud; “solicitude, care, carefulness, gentleness, kindness” son los términos que expresan su relación, y cuando al final de la novela, después de múltiples vicisitudes emocionales, se siente curada y es capaz de reemprender una vida autónoma, de tomar las riendas de su casa, de ejercer una actividad creativa fructífera —publica un libro de poemas que obtiene gran éxito— y de reconsiderar su relación con James desde una perspectiva más objetiva, reconoce la situación de carencias afectivas mutuas que les había unido. Drabble es bastante explícita en cuanto al origen de la carencia afectiva de James, que se remonta a su propia madre. Pero la suya es otra historia.

Volviendo a Jane, la curación de su neurosis pasa por el afloramiento a la conciencia, es decir por la racionalización de los conflictos suprimidos en su primera infancia en la relación con su madre. También requiere el afloramiento de la revolución que le inspira el ser social de su madre, en vana búsqueda de un prestigio imposible. Pero paralelamente, pasa por la “revisión” en el sentido del término que utilizaba Rich, de reconsideración crítica del legado de las madres literarias, que en tantos casos actúan como figuras maternas sustitutorias, transmitiendo y perpetuando modelos opresivos de identificación y pautas de conducta. No deja de ser curioso que el desenlace de la obra pase por la tentación de reproducir el paradigma de

retribuciones de la convención realista tradicional. En su última reflexión metanovelística sobre el arte de la novela, en la narración en primera persona, Jane contrapone de nuevo la realidad con las convenciones narrativas. Por un momento considera la posibilidad de concluir su historia de adulterio de acuerdo con las pautas de las grandes novelas del pasado: “Perhaps I should have killed James in the car, and that would have made a neat, a possible ending. A feminine ending? Or I could have maimed James so badly, in this narrative, that I would have been allowed to have him, as Jane Eyre had her blind Rochester” (230, 231), dice. Pero, a pesar de sus sentimientos, reforzados por los modelos literarios —“those fictitious heroines, how they haunt me”, escribe— opta por la ruptura del paradigma de recompensa en forma de matrimonio, o de castigo en forma de muerte cuando la heroína transgredía, en su intento de autorrealización, las convenciones sociales. Y, a pesar también del comienzo de la novela, en la más pura tradición del romance femenino, el amor romántico se desmitifica, y en cambio se exponen a la luz las auténticas causas de la dependencia emocional, de la pasividad y la frigididad consideradas como consustancialmente femeninas.

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 devela su papel en el conflictivo proceso socializador de la hija, su poderosa y destructiva ambivalencia como temprano ideal primario y primer agente cultural.

Frente al estático esencialismo de un mito de la feminidad que ha asegurado durante largo tiempo la inmovilidad de la estructura familiar patriarcal, perpetuada en un discurso narrativo que la reinscribía, estos textos desestabilizan simultáneamente esas convenciones formales narrativas y las socio-culturales que las sustentan. Incitan a una tarea reflexiva, a la articulación de una teoría emancipadora, que desvele, descubra y exponga lo que los mitos y las tradiciones literarias que los expresan tienen de construcción cultural. Urgen a que aflore a la conciencia y, así, se racionalice y se encauce lo que por estar sumergido y a oscuras en la inconsciencia nos domina.

En este sentido, como dice Barbara Johnson, la literatura nos puede revelar las consecuencias de lo que no sabemos que no sabemos: “It is not in the final analysis what you don’t know that can or cannot hurt you —nos previene. It is what you don’t *know* you don’t know that spins out and entangles that perpetual error we call life”<sup>22</sup>.

Estas novelas confirman que desentrañar mitos y modelos literarios, cuestionar la ideología al uso y el modo en que los textos operan como un proceso de significación que reinscribe esa ideología y, finalmente, transformar las propias estructuras narrativas de modo que aceleren el cambio real, es el desafío, hoy, de la escritura de mujeres.

## Notas

- <sup>1</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mito y Significado*, Madrid: Alianza, 1987, pp. 57 y ss.
- <sup>2</sup> Mieke Bal, "Myth a la lettre: Freud, Mann, Genesis and Rembrandt, and the story of the Son", en *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, ed. Shlomith Rimmon-Kenan, London & New York: Methuen, 1987, p. 66.
- <sup>3</sup> Lévi-Strauss, op. cit., p. 65.
- <sup>4</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, London: Jonathan Cape, 1972, p. 155.
- <sup>5</sup> Sigmund Freud, "La feminidad" (1933), en *Los Textos Fundamentales del Psicoanálisis*, Selección e Introducción de Anna Freud, Madrid, Alianza, 1986, p. 540.
- <sup>6</sup> Lévi-Strauss, op. cit., pp. 63, 64.
- <sup>7</sup> Sigmund Freud, op. cit., p.533, 538, 539.
- <sup>8</sup> Sigmund Freud, "La disección de la personalidad psíquica", en *Los Textos Fundamentales del Psicoanálisis*, op. cit., p. 559.
- <sup>9</sup> Término empleado por Emilce Dio Bleichmar en *El feminismo espontáneo de la histeria*. Estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad, Madrid: Adotraf, 1985, p. 33.
- <sup>10</sup> Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silences: Selected Prose 1966-1978*, New York: Norton, 1979, p. 91.
- <sup>11</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, Ed. Jeanne Schulkind, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985, p. 81.
- <sup>12</sup> Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, New York: Popular Library, 1966.
- <sup>13</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, "The Female Uncanny: Gothic Novels for Women", en *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Conn.:Yale U. Press, 1979.
- <sup>14</sup> Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-vision", cit. en Marianne Hirsch: *The Mother-Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana U.Press, 1989, p. 126.
- <sup>15</sup> Rachel Blau DuPlessis, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana U. Press, 1985.
- <sup>16</sup> Nancy Frazer, "The Uses and Abuses of French Discourse Theories for Feminist Politics", ponencia leída en el II Encuentro Internacional de Feminismo Filosófico, Buenos Aires, noviembre de 1989.
- <sup>17</sup> Margaret Atwood, *Lady Oracle*, London: Virago, 1991 (1976).
- <sup>18</sup> Tania Modleski, *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*. London: Methuen, 1982, pp. 59-84.
- <sup>19</sup> Margaret Drabble, *The Waterfall*, Harmondsworth: Penguin Books, 1984 (1969).
- <sup>20</sup> Karen Horney, *Self-Analysis*. New York: Norton, 1968 (1942).
- <sup>21</sup> Christian Olivier, *Jocasta's Children. The Imprint of the Mother*, New York: Methuen, 1988, p.101.
- <sup>22</sup> Barbara Johnson, "Gender and the Yale School" en *Speaking of Gender* Ed. Elaine Showalter, New York & London: Routledge, 1989, p. 54.