

ASPECTOS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MATERNIDAD EN LA NOVELA FEMENINA

Pilar Hidalgo
Universidad de Málaga

ABSTRACT

This paper analyses the fictional presentation of childbirth in the British female novel from the 1960s onwards. Starting with the pioneer work of Doris Lessing and Margaret Drabble and the shift from childbirth as seen by a spectator to childbirth as experienced by the female subject, we move on to discuss the role of female biology in Fay Weldon and her creation of new maternal archetypes; the quasi-mythic pregnancy of a man turned woman in Angela Carter's *The Passion of New Eve*; and Eva Figes's recording of English history in *The Seven Ages* through the ways women have given birth.

I'm a riddle in nine syllables,
An elephant, a ponderous house,
A melon strolling on two tendrils.
O red fruit, ivory, fine timbers!
This loaf's big with its yeasty rising.
Money's new-minted in this fat purse.
I'm a means, a stage, a cow in half.
I've eaten a bag of green apples,
Boarded the train there's no getting off.

Sylvia Plath: *Metaphors*

La representación de la maternidad en la novela femenina está siendo objeto últimamente de un especial interés crítico¹. Aun a riesgo de

simplificar un tema complejo, resumiremos así las principales líneas de investigación:

1. representación del acto mismo del parto;
2. relaciones madre-hija desde el punto de vista de la hija adolescente o joven;
3. relaciones madre-hija desde el punto de vista de la madre;
4. la maternidad como punto de partida en visiones utópicas/distópicas de la historia;
5. nuevos arquetipos maternos;
6. papel de la maternidad en el desarrollo de la personalidad femenina desde una perspectiva de "object-relations theory".

Aunque la tradición de la novela femenina en Inglaterra se inicia en el siglo XVIII y está ya plenamente establecida en el XIX, es un lugar común el que en las obras de las primeras grandes novelistas las madres, si fueron buenas, murieron pronto, y si viven son en alguna medida deficientes. Esto es una regla casi general en Jane Austen, Charlotte Brontë y George Eliot, y en un polémico artículo Nina Auerbach discierne una opción consciente por la creatividad artística frente a la biológica en Austen y Eliot: "It is tempting but misleading to yoke artistic and biological creativity... Austen and Eliot both turned away from motherhood and embraced a creativity they defined as more spacious, more inclusive".² La experiencia del parto está también ausente de la novela femenina del XIX; los escritores decimonónicos presentan a mujeres que mueren a consecuencia de haber dado a luz un hijo (la señora Dombey en *Dombey and Son*, y la esposa del príncipe Andrés en *Guerra y paz*, por ejemplo), pero hay que esperar a que, dentro de la mayor franqueza del naturalismo, Zola inicie en *La Terre* toda una tradición literaria de representación del parto como un acto primitivo y bárbaro, descrito desde el punto de vista del observador más que del sujeto femenino.³

El proceso contra Penguin Books a comienzos de la década de los sesenta por la publicación íntegra de *Lady Chatterley's Lover* marcó el inicio de una etapa en la que la vida sexual se representa con mayor libertad en la literatura inglesa, y en la que se produce un fenómeno semejante dentro de la novela femenina en lo que se refiere a los aspectos biológicos de la maternidad. Doris Lessing, pionera en tantos puntos claves de la tradición femenina contemporánea, ofrece en *A Proper Marriage* (1954) una de las primeras representaciones de un parto desde el punto de vista de la mujer. El parto de Martha Quest (ahora Martha Knowell) reúne las características de otros partos literarios posteriores; la protagonista es una mujer joven de clase media, la escena tiene lugar en

un hospital, la tecnología médica es mínima (estamos en una colonia inglesa en África en los años cuarenta).⁴ Con la excepción de los momentos finales, el parto de Martha va a ser una experiencia solitaria y consciente durante la cual intentará por todos los medios mantener su individualidad frente a la fuerza aniquiladora del sufrimiento:

... The pain had changed. She could mark the point at which, just as it had abruptly changed its quality a couple of hours before in the bath, so now it ground into a new gear, as it were. It gripped first her back, then her stomach, then it was as if she and the baby were being wrung out together by a pair of enormous steel hands. But still she kept that small place in her brain alive and watchful. She would *not* give in...⁵

Lessing recoge en *A Proper Marriage* dos aspectos tan comunes del parto que es significativo que hayan estado ausentes de la representación literaria: el carácter rítmico de las contracciones y la sensación de incredulidad que experimentan muchas mujeres que dan a luz por primera: “The watch that lay six inches from her nose on her crooked arm said the pains were punctual at two minutes. But from the moment that the warning hot wave of pain swept up her back, she entered a place where there was no time at all. An agony so unbelievable gripped her that her astounded and protesting mind cried out it was impossible such pain should be...” (APM, pág. 163).

El parto de Rosamund Stacey en *The Millstone* (1965) tiene curiosas concomitancias con el de Martha Quest. El hecho de que Rosamund sea soltera, intelectual, y viva en Londres no afecta demasiado su experiencia de dar a luz. Como en el caso de Martha, Rosamund sufre las quejas de las enfermeras (el suyo es el único parto en una noche que parecía iba a ser tranquila, mientras que el de Martha era uno más que añadir a un turno sobrecargado) y las insuficiencias de la sanidad pública: si Martha no había encontrado habitación libre, Rosamund tiene que cambiar de cama y habitación en medio del parto. Las dos mujeres comentan la incómoda altura de la cama. Si acaso, la protagonista de Drabble se muestra más reticente (aunque en ninguna de las dos novelas hay todavía detalles *explicitos* sobre el proceso físico de dar a luz): “... Then they did various other unpleasant and compulsory things, found me my book when I asked for it, and left me to it, telling me to ring if I wanted anything. I lay there on this high hard bed for half an hour, trying to read, and then I rang the bell and asked if they couldn't do something about it. Not yet, they said, and off they went”.⁶

Una interesante diferencia entre la experiencia de Martha en *A Proper Marriage* y la de Rosamund en *The Millstone* se deja sentir en el momento de ver a sus hijas por primera vez. Martha “...caught a glimpse

of Dr. Stern holding up a naked pallid infant, its dark hair plastered wet in streaks to its head, mouthing frustratedly at the air" (*APM*, pág. 166). Desde el empleo del impersonal "its", hasta el uso de "pallid", "plastered" y "frustratedly", el episodio prefigura lo que será la experiencia maternal de Martha (quien abandonará a su hija al separarse de su marido). Rosamund, por el contrario, a pesar de que su hija es producto de un casual encuentro amoroso, reacciona de la siguiente manera: "... I sat there looking at her, and her great wide blue eyes looked at me with seeming recognition, and what I felt it is pointless to try to describe. Love, I suppose one might call it, and the first of my life" (*Millstone*, pág. 102). No hay que olvidar que Margaret Drabble es probablemente la novelista contemporánea que mayor atención ha dedicado en sus obras a la maternidad, resaltando los aspectos más gratificantes. Como señala Showalter, "For a Drabble heroine, a room of one's own is usually a place to have a baby, but it is at the same time a testing-ground for resilience and charity and wisdom... in *The Waterfall* James is literally seduced by watching Jane convalesce from childbirth in a warm room at the top of an empty house".⁷

La referencia a *The Waterfall* (1969) es interesante, porque las primeras páginas de esta novela contienen una presentación muy original de la experiencia de dar a luz. Como ya he observado en relación con *The Millstone*, Drabble se caracterizó por su reticencia y por el tono de cotidianidad. Jane espera el nacimiento de su segundo hijo sola en casa; su marido la ha abandonado (algo que ella no lamenta) y una especie de torpor la ha ido invadiendo. Cuando llega el momento de dar a luz, Jane recuerda la historia de una mujer que había tenido a su hijo en solitario. Jane está a punto de repetir la experiencia en pleno Londres, pero en el último momento "... common sense prevailed, as she had always known it would, and after a while she got up and rang the midwife and then her cousin Lucy".⁸ La niña nace inmediatamente sin que la novelista dé ningún tipo de detalles, y en las páginas siguientes Drabble va creando un extraordinario ambiente de calor, silencio, aislamiento y humedad (en una novela en la que predominan las imágenes de agua) en el que Jane y el marido de su prima Lucy, James, van a iniciar una apasionada relación amorosa.

Las heroínas de Drabble suelen dar a luz de forma rápida y eficiente; en *The Waterfall* Jane expresa su asombro ante el hecho de que "... babies were so easy to bear" (*W*, pág. 14), y en *The Millstone* Rosamund siente una gran satisfacción cuando el ginecólogo llama la atención de sus estudiantes sobre la firmeza y elasticidad de los músculos de Rosamund tras el parto. Todo ello está en consonancia con la valoración de la maternidad en Drabble, cuyas novelas ofrecen un amplio catálogo de las diferentes etapas de la crianza de los hijos, desde los partos de *The*

Millstone y The Waterfall hasta el gozo de Kate Armstrong en *The Middle Ground* (1980) al contemplar a su hijo de diecinueve años:

... what an adventure this was, how astonishing, how impossible to have a son so old, so clever, so capable, so large! With what passion for so many years she had loved him, and he had survived her love, he was a proper whole person, who went away and led his own life, and came back with skills and possessions, to take her to the florist! It seemed extraordinarily unreal, an event in a dream.⁹

La presentación de la maternidad es mucho menos positiva en Lessing, aunque en éste, como en otros aspectos, la autora ha ido evolucionando a lo largo de su extensa obra. No es difícil detectar la presencia de un elemento personal en el tratamiento problemático de la maternidad en Lessing. Curiosamente, la novelista proyecta sus contradicciones en una obra dedicada a los gatos, *Particularly Cats* (1967) donde, como señala Judith Kegan Gardiner, " ... the whole cat book reveals Lessing's difficult and contradictory attitudes to the daughter she left behind in Africa when she moved to England with her young son. In this light, the book's many incidents in which Lessing faithfully feeds and nurses sick cats appear as covert proofs that she is really a good mother after all..."¹⁰ Me parece evidente que la aportación de Lessing a la cuestión de "maternal politics" en la novela femenina está ante todo en el tratamiento de las relaciones madre-hija, vista desde la perspectiva de la hija en *Children of Violence*, y con mayor atención a la madre en obras recientes (especialmente en *The Good Terrorist*). La matrofobia implícita en Austen y Eliot se manifiesta de forma espectacular con la creación de la madre de Martha Quest. Es significativo que una representación no ambigua de la maternidad en Lessing aparezca en un contexto utópico (*The Marriages Between Zones Three, Four, and Five*, 1980), o que la respuesta más positiva ante un hijo recién nacido en sus obras proceda de un padre, y no de una madre. La experiencia de Charlie in *If the Old Could...* (1984) viene dada en términos muy parecidos a los que Drabble utiliza en *The Millstone*:

... There she was, this little scrap, still a bit bloody from her ordeal, and she looked straight up at me. She has wonderful dark blue eyes. Deep deep blue eyes... It was a moment of *recognition*. I swear it. I was so *moved*, I couldn't speak... And I sat there, crying my eyes out, holding the little thing, and I swear I fell in love with her at that moment.¹¹

The Marriages Between Zones Three, Four, and Five, segunda obra en la secuencia *Canopus in Argos: Archives*, ofrece una visión alternativa

de la maternidad en un contexto semi-utópico. La Zona Tres de la que Al'Ith es reina posee una economía agraria avanzada y su organización social se caracteriza por el sentido del equilibrio y la ausencia de tensiones y violencia. La maternidad es una elección enteramente libre; las mujeres controlan su fertilidad y tanto ellas como los hombres saben inmediatamente que se ha producido un embarazo. La mujer embarazada selecciona a varios "padres mentales" (Mind-Fathers), los cuales ejercen una influencia positiva en la futura madre y más tarde en el niño, y comparten la responsabilidad con el padre biológico (Gene-Father).¹² En el momento del parto, Al'Ith se retira a una habitación con su hermana, mientras los padres, que le han estado prestando apoyo con su presencia, aguardan en la casa. El niño nace con toda facilidad y es presentado a los hombres y mujeres que compartirán con Al'Ith su crianza. Cuando la reina de la Zona Tres tiene un hijo de Ben Ata en la Zona Cuatro, la experiencia es muy distinta. Ni el padre ni ningún otro hombre se encuentra cerca y Al'Ith se siente aturdida e irritada ante la agitación y la emotividad de las mujeres de la Zona Cuatro que la atienden.

En la década de los sesenta, Doris Lessing y Margaret Drabble introdujeron una nota de mayor realismo en la presentación novelística de la maternidad. Aunque con las diferencias que he mencionado ya, ambas escritoras sitúan el interés narrativo en las condiciones materiales del parto, y más tarde en los factores psicológicos, culturales y sociales que inciden en la relación entre una madre y su hijo. Drabble en especial fue en esta época la cronista de la crisis de la joven moderna, universitaria o no, que se enfrenta con un cambio radical de estilo de vida una vez que tiene hijos. En los setenta, el resurgir del movimiento feminista se dejó pronto sentir en literatura, y en la obra de Fay Weldon (quien publicó su primera novela, *The Fat Woman's Joke*, en 1967) tenemos un ejemplo significativo de la radicalización de la novela femenina. La representación de la maternidad en todos sus aspectos desempeña un papel importante en Weldon, y tiene dos rasgos llamativos: la creación de nuevos arquetipos maternos, y la innovación que supone la incorporación al texto narrativo del ciclo completo de la biología femenina en *Puffball*.

En las primeras novelas de Weldon, el esfuerzo consciente por despojar de todo sentimentalismo la vida de las mujeres se traduce en una presentación casi grotesca de la experiencia de dar a luz. En *Down Among the Women* (1971) la casualidad hace que el parto de Scarlet, joven rebelde que ha quedado embarazada tras su primer encuentro sexual en una fiesta, se produzca en la casa que su padre comparte con Susan, su segunda y joven esposa, la cual también espera un hijo. Todos los preparativos que Susan había hecho para la llegada de su hijo revierten en Scarlet. Cuando le llega el turno a Susan, ésta tiene que ir al hospital y su experiencia allí no es muy distinta de las de Martha Quest y Rosamund

Stacey, aunque el tono del narrador sea más directo, rápido e impersonal. Nos encontramos de nuevo con el aislamiento, la cama alta, dura, e incómoda, la falta de atención del personal médico, etc.; e, igual que Martha, Susan tiene la sensación de que es otra persona, y no ella, la que grita de dolor.

Los peligros de dar a luz en determinadas épocas (Navidades, fines de semana) ocupan un lugar peculiar en las novelas de Weldon. En *Female Friends* (1975) Esther Songford, una mujer de mediana edad, tiene un hijo en los últimos días de la segunda guerra mundial:

... there is a shortage of medical supplies— anaesthetics and blood for transfusions, not to mention doctors and nurses, are hard to come by. Midwifery, as always, comes low on the list of national priorities. Poor Esther, after a long labour unrelieved by anaesthetics, is delivered of a baby boy by sharp steel forceps. Esther haemorrhages after the baby has been put into the nursery, and everyone has been off to tea, and dies unattended.¹³

Los numerosos detalles sobre el ciclo reproductor de la mujer que aparecen en *Female Friends* (parto, aborto, menstruaciones anormales, cáncer de útero, enfermedades venéreas) son un anticipo del extraordinario carácter de manual de ginecología que Weldon imprime a *Puffball* (1980). La autora ha hecho un curioso comentario acerca de esta obra: “*Puffball* is devoted to a proposition I don’t necessarily believe in, you see: it’s an examination of the degree to which women are victims of their biology, good and bad. The proposition, that is to say, is that a woman has something in her that she has to contend with. And having come to the end of that novel I was rather glad to realize how much I could disagree with what I began with. The book also required that the father should in some sense be a threat to the foetus, but at the end the father comes home”.¹⁴

La impregnación, embarazo y parto de Liffey en *Puffball* son probablemente los más detallados en la historia de la literatura, y están rodeados de una serie de circunstancias que les dan un carácter casi mítico. La novela actualiza por un lado un tema clásico que ha sido especialmente fecundo en la literatura inglesa, la oposición ciudad/campo, y por otro ofrece una versión narrativa de ciertos conceptos teóricos del feminismo actual. Al comienzo de la novela, el momento en que Richard y Liffey, joven matrimonio londinense, deciden simultáneamente tener un hijo e irse a vivir al campo, posee una gran potencialidad irónica:

Liffey looked at Honeycomb Cottage. Generations of happy, healthy children, she thought, had skipped in and out of the door,

along the path, under roses and between hollyhocks. There, loving couples had grown old in peace and tranquillity, at one with the rhythms of nature. Here she and Richard would be safe, out of the city... where there was a rapist round every corner, and rudeness at every turn, and an artificiality of life and manners which sickened her.¹⁵

Naturalmente, el modo de vida que Liffey se ve obligada a llevar en el campo (Richard trabaja en Londres y va al “cottage” los fines de semana) dista mucho de ser bucólico. La visión de niños saludables y felices que acabo de citar contrasta con el trato que reciben los hijos de sus vecinos, auténticas gentes de campo. Lejos de ofrecer una alimentación natural, Mabs Pierce utiliza abundantemente los productos congelados, las bolsas de patatas fritas, y las judías en lata. Aunque la vida doméstica de Mabs Pierce y su marido Tucker no responde a las ingenuas expectativas de Richard y Liffey, existe un elemento diferenciador respecto a la vida urbana del que ninguno de los dos es consciente: Mabs es una bruja, es decir, parece estar en relación psíquica con los poderes ocultos tradicionalmente asociados con el “West Country” inglés, y posee conocimientos extensos acerca de los usos, medicinales o no, de las hierbas. Mabs concibe una antipatía instantánea hacia Liffey y va a utilizar sus saberes en una auténtica campaña a base de tónicos, vinos caseros, y otros preparados con el fin de que Liffey pierda el hijo que espera.

Margaret Drabble ha señalado la tendencia actual de varias escritoras feministas a recrear la figura de la bruja como un arquetipo positivo.¹⁶ Drabble ponía como ejemplos un poema de Elaine Feinstein y la figura de Mabs en *Puffball*. Es indudable que la narrativa de Weldon trata de romper los moldes convencionales de la representación realista de las mujeres, especialmente en obras como *The President's Child* (1982) y *The Life and Loves of a She-Devil* (1983). En *Puffball*, Mabs es un personaje muy contradictorio: apenas presta atención a los hijos que ya tiene, y vive obsesionada por el que no consigue tener. Igual que las mujeres que Eva Figs presenta en *The Seven Ages*, Mabs y su madre son las herederas de una medicina alternativa que los hombres desconocen: “On moonlit nights, even now, she would switch off the television and go gathering herbs-mugwort and comfrey, cowslip and henbane, or any of the hundred or more plants she knew by sight and names” (*Puffball*, pág. 25). Sin embargo, Mabs usa sus conocimientos con fines malignos: provocar un exacerbado apetito sexual en Richard, ocasionar diversas molestias a Liffey durante el embarazo, o hacer que los invitados de Liffey pierdan sus inhibiciones y confiesen secretos largamente guardados.

Los hechizos y pócimas que Mabs utiliza para hacer que el embarazo

de Liffey no llegue a buen puerto, y que tienen su origen en la noche de los tiempos, contrastan con la descripción científica que *Puffball* ofrece de todo el proceso. En secciones tituladas “Inside Liffey”, Weldon nos hace seguir paso a paso los cambios fisiológicos que comienzan con la ovulación y que culminan en el momento en que el cirujano extrae al hijo de Liffey en una operación cesárea a vida o muerte. Además de este seguimiento detallado de la gestación del niño de Liffey y Richard, la novela ofrece una crítica sardónica de ciertas actitudes del feminismo radical en torno al embarazo y parto. Entre los amigos a quienes Richard y Liffey dejan su apartamento de Londres está Lally, una joven embarazada, y su hermana Helen. Las dos mujeres, que repiten todos los lugares comunes contraculturales al uso, deciden que Lally tendrá a su hijo sin atención médica: “They had given up doctors, who were an essential part of the male conspiracy against women and were seeing Lally through her pregnancy themselves. At the very last moment, the plan was, they would dial 999 for an ambulance for Lally, who would then be taken to the nearest hospital too late for enemas, shaving, epidurals, and all the other ritual humiliations women in childbirth were subjected to, and simply give birth to the baby” (*Puffball*, págs. 91-2). Las hermanas se niegan a creer que los dolores de Lally anuncien el parto (“All that stuff about pain is part of the myth”, *Puffball*, pág. 92), o que el niño venga retrasado (“How can a baby be overdue?... When a baby’s due it comes out...”, *Puffball*, pág. 127). Es preciso que Lally tenga una hemorragia para que finalmente la lleven al hospital, donde el niño nacerá muerto por haber pasado seis semanas más de lo debido en el claustro materno.

La experimentación dentro de la novela femenina de los años setenta produjo también uno de los embarazos más originales de la historia de la literatura: el que Angela Carter presenta en *The Passion of New Eve* (1977). En primer lugar, la futura madre (Eve) es un hombre (Evelyn) que ha sido castrado y reconstruido biológicamente como hembra por una comunidad feminista que habita un reino subterráneo en el desierto norteamericano. Curiosamente, Evelyn había definido el desierto donde iba a producirse su transformación en hembra y su fecundación como “... the abode of enforced sterility, the dehydrated sea of infertility, the post-menopausal part of the earth”.¹⁷ *The Passion of New Eve* ficcionaliza de manera radical la construcción sexual; de ahí que el acto amoroso central tenga como participantes a Eve (un hombre convertido contra su voluntad en mujer) y Tristessa (un hombre que voluntariamente ha pasado su vida como famosa estrella de cine encarnando una visión estereotipada de la femineidad). Los posibles significados de la situación son múltiples; como señala Suleiman, “... Eve has fallen in love with Tristessa, as a woman loves a man, as a woman loves another woman, as a

man loves a woman and —although this possibility is not exploited by the text— as a man loves a mán”.¹⁸

Eve/Evelyn había logrado eludir la fecundación a la que le había destinado la figura mitológica de “Mother”, una gigantesca mujer de color que adopta los títulos de “Great Parricide” y “Grand Emasculator”, y cuya habilidad como cirujano ha transformado a Evelyn en hembra. Antes de castrarle, “Mother” había forzado un encuentro sexual con Evelyn a fin de utilizar su propio semen para la futura fecundación una vez se hubiera convertido en mujer. Pero Evelyn (ahora Eve) logra escapar del reino femenino irónicamente llamado Beulah, y su fecundación se producirá cuando el proceso de feminización esté más avanzado. Tras huir de Beulah Eve es biológicamente una hembra fértil, aunque todavía no es una mujer: “I know nothing. I am a tabula erasa, a blank sheet of paper, an unhatched egg. I have not yet become a woman, although I possess a woman’s shape. Not a woman, no; both more and less than a real woman” (*PNE*, pág. 83).

El proceso mediante el cual Eve va a encontrar una identidad femenina implica en primer lugar la pérdida de la libertad en poder de Zero, más tarde la breve relación amorosa con Tristessa, y finalmente la aceptación de la culpa por actos cometidos contra una mujer cuando todavía era hombre. La estancia de Eve en el rancho de Zero es un compendio de la explotación a la que los hombres han sometido históricamente a las mujeres. Zero mantiene un harén de siete “esposas” a quienes, significativamente, no permite el uso del lenguaje y somete a todo tipo de vejaciones: “In whispers, they told me how Zero believed women were fashioned of a different soul substance from men, a more primitive, animal stuff, and so did not need the paraphernalia of civilised society such as cutlery, meat, soap, shoes, etc., though, of course, he did” (*PNE*, pág. 87). A pesar de los violentos símbolos fálicos de los que se rodea, Zero es estéril y culpa de su esterilidad a Tristessa; la fertilidad en el rancho es propiedad exclusiva de los cerdos, con los que Zero hace representar a sus mujeres una grotesca parodia de la maternidad:

When one of the sows littered, Marijane told me, the girls had to steal away a piglet from the udder, dress it up in baby-clothes... dandle it on their knees, lullaby it and feed it with warmed goats’ milk from a rubber-nippled bottle. In this way, the girls learned the disciplines of motherhood (*PNE*, pág. 94).

El que la “educación” de Eve como mujer sea un proceso de brutalidad, regresión, y forzado silencio es uno más entre los muchos comentarios que el texto de Carter hace explícitamente acerca de la condición de las mujeres en una sociedad patriarcal. No menos

interesante, aunque no tan obvia, es la presentación de Tristessa, la imagen que Hollywood ha proyectado por todo el mundo de una femineidad enfermiza, narcisista, y sufriente.¹⁹ La unión de Eve, el hombre convertido en mujer, y Tristessa, el hombre que ha elegido ser espiritualmente mujer, ofrece numerosos matices desmitificadores y simbólicos, aunque el aspecto que aquí nos interesa es el hecho de que resulte en la fecundación de Eve (algo que ella había evitado hasta ahora, primero al huir de Beulah, y más tarde a causa de la esterilidad de Zero). El hecho biológico del embarazo se sitúa de nuevo en el primer plano de la novela, y digo de nuevo porque Eve no es la única mujer embarazada que aparece en el texto. Durante su estancia en Nueva York, Evelyn había tenido una aventura con Leilah, joven negra a quien había convencido para que tuviera un aborto que estuvo a punto de costarle la vida. En una novela notable por los paralelismos, contrastes, y estructuras simétricas, no es demasiado sorprendente que Leilah resulte ser hija de “Mother”, y que durante la adaptación de su nueva vida femenina en Beulah, Evelyn reciba una docena de rosas rojas, flores que él también había enviado cuando todavía era varón a Leilah para tranquilizar su conciencia tras el aborto.

La reaparición de Leilah (llamada ahora Lilith) casi al final de la novela, cuando Tristessa ha muerto y Eve está embarazada, completa la estructuración significativa del relato. A los viajes simbólicos que encierra el texto (de Europa a América, del Este de los Estados Unidos al Oeste, de la metrópolis al desierto, de la superficie de la tierra a su interior, de la masculinidad a la femineidad) se añade el regreso de Eve a sus orígenes, un viaje a través de cuevas rocosas en el que abundan las imágenes relacionadas con la biología femenina y específicamente con el parto:

Every movement necessitated the most extreme exertion; I was soon drenched with sweat... But however hard I push against the rock, I seem to get no closer to Mother... a familiar, dim red light... this red cave... the walls dripped with a moisture more viscid, more clinging than water... their pulsations exert greater and greater pressure on me... Walls of meat and slimy velvet... The walls of meat expelled me (*PNE*, págs. 179, 180, 182, 183, 184, 186).

Paulina Palmer observa una importante diferencia entre las primeras obras de Carter (incluida *The Passion of New Eve*) y sus novelas más recientes.²⁰ En los textos publicados antes de 1978, el impulso central sería “analítico y desmitificador”, mientras que *The Bloody Chamber* (1979) y *Nights at the Circus* (1984) introducirían elementos “utópicos y celebratorios” que incluyen la aparición de una contracultura femenina y de posibilidades de cambio en la vida personal y en la organización social.

Al menos por lo que se refiere a *The Passion of New Eve*, me parece evidente que el énfasis es todavía “analítico y desmitificador”, y que la imagen final de Eve en un pequeño bote en medio del océano, si bien refuerza la estructura contrastiva de la novela (en tanto que el bote era el ataúd de una anciana mientras que Eve lleva en su interior una vida nueva, y en tanto que Evelyn llegó a América por el aire como varón y abandona el Nuevo Continente por el mar como hembra), está todavía lejos de ofrecer la realidad alternativa de las obras posteriores.

Las novelas que he examinado hasta ahora representan una ampliación temática de la novela femenina, acompañada de un uso no problemático del lenguaje. *The Seven Ages* (1986), de Eva Figes, es un ejemplo de esa actividad ambigua de algunas novelistas actuales respecto a la posibilidad de autorrepresentación a través del lenguaje que Margaret Homans ha analizado brillantemente.²¹ Homans comienza resumiendo las actitudes hacia el lenguaje de la crítica feminista francesa, por un lado, y de la norteamericana por otro. A pesar de las diferencias teóricas existentes entre ellas, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Monique Wittig y Julia Kristeva entienden que el lenguaje es un constructo masculino cuyo funcionamiento depende del silencio y la ausencia de las mujeres, de manera que cuando las mujeres escriben no se representan a sí mismas en tanto que mujeres. Por el contrario, la mayoría de la crítica feminista norteamericana ve a las mujeres como productoras de representación aunque sus voces no se dejen oír dentro de la cultura dominante. Llevada a su lógica conclusión, la creencia de que el lenguaje excluye radicalmente a las mujeres lleva, en palabras de Homans, “...to abandoning any attempt to represent women or to settling for a textual femininity that may bear no relation to actual women”.²²

Homans analiza a continuación tres novelas (*Sula*, de Toni Morrison, *Meridian*, de Alice Walker, y *Surfacing*, de Margaret Atwood) que, en su opinión, reflejan la ambivalencia de las autoras respecto a la apropiación del discurso dominante y respecto a las posibles alternativas a ese discurso. Homans es consciente de que el hecho de que dos de las novelistas sean negras, y la tercera canadiense, introduce un factor añadido de ambigüedad: “The fact that the clearest illustrations I could find in English are works by women who have, besides gender, another reason—either race or nationality—for linguistic alienation raises the possibility that this alienation arises from sources other than gender difference”.²³

El paso siguiente en la argumentación de Homans es el rastreo de una ambigüedad semejante respecto a la apropiación del discurso dominante en dos novelistas para las que no existen relaciones problemáticas de raza o nacionalidad, Marilyn French (*The Bleeding Heart*) y Margaret Drabble (*The Realms of Gold*), si bien la ambigüedad aparece de forma

mucho más indirecta. La conclusión a la que llega Homans (“...these novels have accepted the necessity for representation, while undercutting the premises of representation in the act of depicting various anxieties about its implications for women...”²⁴) puede servir de punto de partida en un análisis de *The Seven Ages*, puesto que Figes se apropia del lenguaje para representar áreas de la experiencia femenina que el discurso dominante margina o distorsiona (el parto), y al mismo tiempo cuestiona la adecuación plena de ese mismo lenguaje para la autorrepresentación de las mujeres.

The Seven Ages cuenta la historia de Inglaterra a través de las circunstancias en que las mujeres han ido dando a luz desde la época anglosajona hasta nuestros días. Las siete edades a que hace referencia el título comienzan con los siglos oscuros y violentos tras las invasiones germánicas y siguen con la época feudal de las Cruzadas y la guerra con Francia, la Reforma, la guerra civil, el desarrollo capitalista del XVIII, el periodo victoriano, y el siglo XX. El nexo de unión en la narrativa es una comadrona ya jubilada que se ha retirado al campo y “oye” las voces de mujeres que cuentan su experiencia inmemorial. Al mismo tiempo que se sirve del discurso dominante para situar en primer plano la función reproductora específica de las mujeres, *The Seven Ages* problematiza la relación entre mujer y lenguaje del poder: la épica guerrera de los anglosajones, el latín de la Iglesia medieval, o el lenguaje de la “Ciencia Nueva” renacentista. Así, mientras los guerreros beben y cantan las hazañas de los héroes, “The women had no part in it, the singing songs of the heroes, for they might have told another story, if they had been heard in the great hall”.²⁵

El episodio de la novela que presenta de forma más problemática la exclusión de las mujeres del discurso dominante es la argumentación entre Henry Dinsdale y Roger Pendlebury sobre el mejor método para curar a Lady Elizabeth. En una novela en la que cientos de años quedan resumidos en unas pocas páginas, el combate dialéctico entre Dinsdale y Pendlebury resulta bastante largo y detallado, y es evidente que no contribuye para nada al desarrollo de la narración. Sin embargo, el discurso árido y pedante de los dos hombres, situados a cada lado del lecho de Lady Elizabeth, ejemplifica el uso del lenguaje como instrumento de poder y de incomunicabilidad, en tanto que la jerga medievalizante de Dinsdale y la más moderna de Pendlebury sirven para excluir y marginar del discurso dominante. Que la argumentación “científica” de los dos hombres tenga como pretexto a una mujer que ha caído enferma después de un parto difícil hace más visible el contraste subyacente en el texto entre lenguaje masculino y experiencia femenina.

Figes no propone (como hace Monique Wittig en *Les Guérillères*) la creación de un lenguaje femenino; no obstante, *The Seven Ages* incluye

un amplio vocabulario de nombres de hierbas medicinales que las mujeres se transmiten de generación en generación: *mugwort*, *stitchwort*, *milfoil*, *calamint*, *bugle*, *marche*, *periwinkle*, *vervain*, *lupin*, etc. La visión de la Historia a través de las condiciones en que las mujeres dan a luz aparece en una doble vertiente: la experiencia de las mujeres del pueblo y de las mujeres de clase alta. Son las mujeres del pueblo quienes conservan y transmiten los conocimientos acumulados durante generaciones, y las que actúan de comadronas en los partos de las mujeres de la nobleza. El concepto de “female bonding” es central en *The Seven Ages*. El castillo medieval deja paso a la mansión “Tudor”, y ésta a su vez se transforma con los “improvements” característicos del siglo XVIII; la choza del poblado medieval es substituida por el “cottage”, pero el nexo entre las damas y las mujeres del pueblo se mantiene.

La relación entre hermanas es también un factor fundamental dentro del “female bonding”. Desde Judith y Medhuil en la época medieval hasta Kate y Sally, hijas de la narradora, pasando por Lady Lucy y Lady Sarah en los años de la guerra civil, el sentimiento de que existe una comunidad esencial entre las mujeres informa toda la estructura narrativa de *The Seven Ages*. La historia se transmite de madres a hijas, abuelas a nietas, tías a sobrinas; padres, maridos y hermanos están casi siempre ausentes, participando en guerras: Lord Robert en Las Cruzadas, Colonel Francis en la guerra civil, los hermanos de Granny Martin en la Gran Guerra, el padre de la narradora en la segunda guerra mundial. La guerra es tan inseparable de los hombres como el parto lo es de las mujeres; de hecho, Nancy Huston ha analizado la persistencia de la analogía entre las dos actividades, que se remonta a una adivinanza gnóstica: “How long will men make war? - As long as women have children”.²⁶ La mayoría de las mujeres en *The Seven Ages* pierden a algún hijo en la guerra, y en la última sección de la novela (situada en la época actual), las mujeres que protestan ante una base de misiles nucleares hacen público un sentimiento ancestral:

... No world to bring kids into: I had heard my mother saying much the same thing to aunt Doris, and when she bundled me into an air raid shelter night after night. I had said it myself when I saw the first mushroom clouds burst on the television screen in the living room and began to store canned milk for Kate in case the Strontium 90 reached danger level. No doubt mothers had been saying it down the ages, right through to the dark ages (SA, pág. 184).

De una forma quizás un tanto esquemática (sobre todo en las últimas secciones), *The Seven Ages* ficcionaliza algunos de los temas más actuales dentro de la teoría feminista y los estudios históricos sobre las mujeres,

desde los terribles ayunos de las místicas medievales²⁷ hasta la relación entre las mujeres y la medicina masculina. Pero sin duda el rasgo definitivo de la novela es el haber situado en el centro de la representación literaria un acto tan específicamente femenino como el parto, y tan indispensable para la existencia humana. Sin olvidar que no se trata de un hecho aislado, sino que forma parte de la reevaluación que de todos los aspectos de la maternidad está llevando a cabo la novela femenina inglesa.

Notas

1. Como dato significativo está el número de trabajos dedicados al tema en el Congreso de la MLA de 1987, especialmente los agrupados en la sección "The Politics of the Maternal in Poststructuralist Feminist Theory" presidida por Laurie Langbauer.
2. Nina Auerbach, "Artists and Mothers: A False Alliance", *Women and Literature*, 9 (Spring 1978), pág. 14.
3. Véase Carol H. Poston, "Childbirth in Literature", *Feminist Studies*, 4 (June 1978), págs. 18-31.
4. Años después, en *The Bell Jar* (1963), Sylvia Plath presentará la imagen de un parto tecnológico en el que una mujer inconsciente da a luz rodeada de instrumental médico. Aquí, como en las novelas que comenta Poston, el parto es descrito por un espectador. Para un enfoque feminista de la incidencia de la tecnología en la reproducción humana, véase Robyn Rowland, "Technology and Motherhood: Reproductive Choice Reconsidered", *Signs*, 12 (Spring 1987), págs. 512-528.
5. Doris Lessing, *A Proper Marriage*, Londres: Panther, 1977 (1954), págs. 162-3. La cursiva es de Lessing. Todas las citas son a esta edición y van en el texto entre paréntesis.
6. Margaret Drabble, *The Millstone*, Harmondsworth: Penguin Books, 1968 (1965), pág. 98. Todas las citas son a esta edición y van en el texto entre paréntesis.
7. Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (New Revised Edition), Londres: Virago, 1984 (1982), pág. 306.
8. Margaret Drabble, *The Waterfall*, Harmondsworth: Penguin Books, 1984 (1969), pág. 9. Todas las notas son a esta edición y van en el texto entre paréntesis.
9. Margaret Drabble, *The Middle Ground*, Harmondsworth: Penguin Books, 1984 (1980), pág. 262.
10. Judith Kegan Gardiner, "Gender, Values, and Lessing's Cats", en Shari Benstock (ed.), *Feminist Issues in Literary Scholarship*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1987, pág. 120.
11. Doris Lessing, *If the Old Could...* (en *The Diaries of Jane Somers*), Londres: Michael Joseph, 1984, pág. 361. La cursiva es de Lessing.
12. La responsabilidad compartida del cuidado de los niños aparece también en la Utopía feminista de Marge Piercy, *Woman on the Edge of Time* (1976).
13. Fay Weldon, *Female Friends*, Londres: Pan Books, 1977 (1975), pág. 92.
14. John Haffenden, *Novelists in Interview*, Londres: Methuen, 1985, pág. 307.
15. Fay Weldon, *Puffball*, Londres: Coronet Books, 1985 (1980), pág. 11. Todas las notas son a esta edición y van en el texto entre paréntesis.
16. En la conferencia pronunciada en el XI Congreso de AEDEAN, Universidad de León, diciembre de 1987.
17. Angela Carter, *The Passion of New Eve*, Londres: Virago, 1982 (1977), pág. 40. Todas las notas son a esta edición y van en el texto entre paréntesis.
18. Susan Rubin Suleiman, "(Re) Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism", *Poetics Today*, 6: 1-2 (1985), pág. 63.
19. Es interesante observar que Margaret Atwood también concede importancia al papel que las películas centradas en el sufrimiento femenino desempeñan en la construcción social de la femineidad. Véase Margaret Atwood, *Lady Oracle*, Londres: Virago, 1986 (1976), págs. 81-82.
20. Véase Paulina Palmer, "From 'Coded Mannequin' to Bird Woman: Angela Carter's Magi Flight", en Sue Roe (ed.), *Women Reading Women's Writing*, Brighton: Harvester Press, 1987, págs. 179-205.

21. Margaret Homans, "'Her Very Own Howl': The Ambiguities of Representation in Recent Women's Fiction", *Signs*, 9 (Winter 1983), págs. 186-205.
22. *Ibid.*, pág. 190.
23. *Ibid.*, pág. 198.
24. *Ibid.*, pág. 205.
25. Eva Fíges, *The Seven Ages*, Londres: Fontana, 1987 (1986), pág. 6. Todas las notas son a esta edición y van en el texto entre paréntesis.
26. Cf. Nancy Huston, "The Matrix of War: Mothers and Heroes", *Poetics Today*, 6: 1-2 (1985), págs. 153-170.
27. Para un estudio exhaustivo del tema, véase Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley: University of California Press, 1987.