

LOS SIGNIFICADOS DEL CUERPO EN *THE TRICK IS TO KEEP BREATHING*, DE JANICE GALLOWAY

Carla Rodríguez González
Universidad de Oviedo

ABSTRACT

In a decade when many Scottish writers were concerned with an exhaustive exploration of their identity, Janice Galloway's acclaimed first novel, *The Trick Is to Keep Breathing* (1989), offers an intimate portrayal of a particular experience that transcends the constraints of collective definition. This paper concentrates on the experimental narrative techniques used by Galloway in order to reveal the artificially woven codes that condition our identities. We will explore the strategies Galloway uses to utter the messages inscribed on the body of her female narrative voice, as well as her constant transgression of textual patterns.

KEY WORDS: Experimental novel, contemporary Scottish literature, Glasgow novel, the body, identity, gender.

RESUMEN

La exploración exhaustiva de la identidad nacional que gran parte de los autores escoceses emprende en la década de los ochenta contrasta con el intimismo de la primera novela de Janice Galloway, publicada en 1989. Este artículo estudia las técnicas experimentales empleadas en *The Trick Is to Keep Breathing* para poner de manifiesto las contradicciones inherentes a la red de códigos que determinan la identidad en nuestros días. Examinaremos cómo Galloway trasciende estos mensajes a través de la representación del cuerpo de su narradora, así como mediante las continuas transgresiones a las normas textuales.

PALABRAS CLAVE: novela experimental, literatura escocesa contemporánea, novela de Glasgow, el cuerpo, identidad, género.

La década de los ochenta del siglo XX ha pasado a la historia de la literatura escocesa como un período de transformación de la identidad nacional, que autores como Cairns Craig atribuyen al activismo político de los años setenta y al resultado negativo del referéndum de 1979 ("Constituting" 19). La fuerte crisis que afectaba a la que, en su día, fue "la segunda ciudad del Imperio" generó gran cantidad de textos literarios concentrados en dotar a Glasgow de un espacio legítimo a través de la imaginación artística. Tal y como propone McAlpin en *Lanark*, la novela de

Alasdair Gray que se ha convertido en el icono cultural del período: “think of Florence, Paris, London, New York. Nobody visiting them for the first time is a stranger because he’s already visited them in paintings, novels, history, books and films. But if a city hasn’t been used by an artist not even the inhabitants live there imaginatively” (249). Era necesario que desde las artes se recondujeran los patrones de descripción colectiva para rellenar el vacío dejado por la pérdida de la identidad proletaria de la ciudad. Asimismo, se abrieron nuevas sendas teóricas que favorecieron en la década siguiente la adopción de enfoques postcoloniales y postmodernos, así como la búsqueda de otras experiencias olvidadas en las grandes narraciones de la identidad nacional y local.¹ La extensa lista de propuestas hizo que Angus Calder afirmara: “While in Glasgow culture officially replaces shipbuilding as the city’s defining activity, the Scottish intelligentsia can find their Scotland and their own identity in their own activities and in the conceptions of Scotland which they themselves use and create” (223).

En este contexto de intensa exploración colectiva, Janice Galloway se aleja de la tendencia general con una primera novela que desvela las contradicciones de los distintos mensajes con los que se construyen las identidades a finales del siglo xx. *The Trick Is to Keep Breathing* pone de manifiesto las estrategias de selección, olvido y mudanza requeridas para “seguir respirando” dentro de los órdenes sociales; es decir, para crear lo que Stuart Hall denomina “punto de sutura” entre “on the one hand the discourses and practices which attempt to “interpelate,” speak to us or hail us into place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities, which construct us as subjects which can be “spoken”” (5-6). Estos procesos que, de manera más o menos inconsciente, llevamos a cabo en nuestras vidas suponen un motivo de angustia para Joy Stone, la protagonista y narradora de la novela, cuyo nombre muestra las contradicciones que afronta en una Escocia que todavía no ha encontrado una línea narrativa para su identidad: “That “black hole,” that “nothing at all” is the image not only of a woman negated by a patriarchal society but of a society aware of itself only as an absence, a society living, in the 1980s, in the aftermath of its failure to be reborn” (Craig, *Modern* 199). Joy no consigue encontrar un orden narrativo para su yo, y en su obsesión por clasificar los detalles de la vida cotidiana se acerca al abismo de la desconstrucción extrema. Así, una vez eliminadas las relaciones entre los fragmentos que la describen, el vacío de significado se hace patente de un modo angustioso para ella: “The fact of being alive has no substance. No awareness of skin and bone, the trap inside the skull” (*TKB* 138). Galloway comenta al respecto:

Joy’s largely emotionally wrecked during this book. Nothing is there for her —or what is she can’t grasp. That was part of the point —strip everything from her. I wanted to have somebody for whom the ordinary sustenances no longer existed.

¹ Para profundizar en este debate, léanse, entre otros: Crane & Mohanram; Carter; Schoene; y Whyte.

Then. What on earth would keep this woman getting out of bed? Because she *does* keep getting out of bed, even though she perceives the option not to. I was astonished by her keeping going, by the fact that people do. That something drives us. Towards the end there's a kind of glimmer of insight as to what it is. If all you're doing is getting out of bed to see if the stars are still there, it's something. You take what there is, no matter how small, and you build on that simply because you have to —the alternative is nothing. (Leigh & Galloway 96)

Los distintos fragmentos que han de ser suturados aparecen en el texto de manera visual a través de la voz sin autoridad de Joy. Su narración pierde la individualidad con la incorporación de textos incompletos que simulan pertenecer a revistas, horóscopos, carteles publicitarios o cartas. La narradora se distancia con frecuencia de sí misma utilizando la tercera persona o incluso diálogos, parodias del texto teatral, para reforzar su alineación en determinadas situaciones, como durante sus visitas a los psiquiatras, o en contextos en los que se esfuerza por actuar de acuerdo con las normas esperables. Es más, esta fragmentación queda reforzada con los espacios en blanco, las frases inconexas y las numerosas páginas sin numerar que plantean un desorden en ocasiones cercano a la “écriture feminine” de Hélène Cixous. La forma experimental de la novela refuerza, así, la fragmentación de la psique de esta anti-heroína, cuya gran hazaña consiste en buscar neuróticamente un sentido para su existencia.²

It's important to write things down, the written word is important. The forms of the letters: significances between the loops and dashes. You scour them looking for truth. I read *The Prophet*, Gide, Kafka, Ivor Cutler. *Gone with the Wind*, *Fat Is a Feminist Issue*, Norman MacCaig and Byron, *Lanark*, Muriel Spark, *How to Cope with Your Nerves/Loneliness/Anxiety*, Antonia Whyte and Adrian Mole. *The Frances Gay Friendship Book* and James Kelman. e.e. cummings. *Unexplained Mysteries and Life after Dark*. I read magazines, newspapers, billboards, government health warnings, advertising leaflets, saucebottles, cans of beans, Scottish Folk Tales and the Bible. They reveal glimpses of things just beyond the reach of understanding but never the whole truth. I fall into a recurring loop every morning after. (TKB 195-196)

Sin embargo, la fragmentación de la identidad de Joy se revela de manera más detallada a través de las representaciones de su cuerpo. La disociación cartesiana entre la mente y el cuerpo ha condicionado las identidades en occidente a lo largo de la historia, dado que ambos componentes del yo mantienen una relación jerárquica en nuestra tradición filosófica, donde la mente se ha construido como elemento controlador y superior a la faceta primitiva e irracional de lo humano que

² De hecho, en la adaptación que Michael Boyd hizo para la compañía Tron Theatre en 1996, la voz de Joy fue interpretada por tres actrices encargadas de trasladar esta fragmentación al escenario.



representa el cuerpo. Según Susan Bordo, el cuerpo ha recibido distintos significados negativos, como espacio extraño al yo verdadero, como elemento limitador y cárcel del alma, así como enemigo que amenaza todo intento de control (144-5). Del mismo modo, los distintos significados con los que se describe el espacio corporal han justificado, entre otras, las asimetrías étnicas y genéricas, y en el caso de las sociedades contemporáneas, donde el culto al cuerpo genera amplios beneficios económicos, estos mensajes han adoptado nuevas facetas que han favorecido el desarrollo de trastornos relacionados con los hábitos alimentarios. Esta dicotomía resulta fundamental para analizar la novela, puesto que Joy presenta una desvinculación extrema de su cuerpo, de manera que éste apenas aparece representado, salvo para referir las amenazas que supone lo sensorial para su obsesiva necesidad de autocontrol.

I watch myself from the corner of the room sitting in the armchair, at the foot of the stairwell. A small white moon shows over the fencing outside. No matter how dark the room gets I can always see. It looks emptier when I put the lights on so I don't do it if I can help it. Brightness disagrees with me: it hurts my eyes, wastes electricity and encourages moths, all sorts of things. I sit in the dark for a number of reasons. (*TKB* 7)

Todas estas razones que quedan sin explicar irán apareciendo poco a poco y de manera desordenada a lo largo de la novela, en “flashbacks” constantes, pensamientos incompletos que acompañan al texto desde los márgenes y en el propio relato de los traumas de la narradora. De hecho, la novela requiere un esfuerzo de recomposición en el lector, que irremediamente debe acompañar a Joy en la recuperación de su salud para encontrar coherencia en la historia. La línea temporal desaparece y “todo sucede al mismo tiempo” (*TKB* s.p.), de manera que Joy sólo consigue distanciar de su presente aquello que pertenece a un pasado lejano e irremediable; el resto pertenece a un ahora que refuerza la angustia intensa que siente desde que ha caído en su enfermedad. En su disociación, es su mente, hecha pedazos, la que tortura al cuerpo para intentar controlar algún aspecto de su vida, aunque sea a través del castigo. Joy intenta desesperadamente encontrar un orden para el caos que la rodea a costa de sacrificar aquel aspecto de su identidad que le resulta más vulnerable: su cuerpo inscrito con demasiados mensajes contradictorios que le exigen ser escocesa antes que británica, independiente al tiempo que sumisa o feliz a través del sufrimiento. Como única estrategia posible para frenar el torrente de significados irreconciliables que recibe, Joy desarrolla una anorexia que trasciende la obsesión por encajar dentro de unos modelos estéticos determinados para simbolizar un rechazo de las relaciones sociales en las que participa a través de su cuerpo. De hecho, Mary McGlynn considera que la novela en sí reacciona como las pacientes anoréxicas y bulímicas en distintos momentos: escondiendo información, evitando afrontar o nombrar los problemas directamente o, incluso, vomitando sin control algunos fragmentos de los textos que llegan hasta Joy. De este modo, Galloway se acerca a las teorías de Foucault al representar el cuerpo de su protagonista como el espacio donde distintas fuerzas pugnan por definir la presencia del yo en lo social. La neurosis de Joy es, pues, el resultado de una negociación infructuosa que de-

muestra la artificialidad del sistema a través del cuerpo, superficie última donde se desarrollan las micropolíticas de poder.

Su historia tiene una explicación sencilla en apariencia. En medio de una fuerte crisis con su pareja, Joy inicia una relación con un hombre casado que es descubierto en su adulterio y se traslada a vivir con ella. Al cabo de un par de semanas deciden irse de vacaciones a España, donde él sufre un accidente y muere ahogado. Como consecuencia, Joy cae en una espiral destructiva en la que se mezclan una fuerte depresión, ansiedad, anorexia, bulimia y alcoholismo. Todos los médicos que la atienden consideran que es cuestión de tiempo que se recupere de su enfermedad *mental*, así que sugieren su ingreso en un centro psiquiátrico no especializado en el que convive con personas que padecen enfermedades muy distintas, pero que son tratadas del mismo modo. No obstante, el conflicto es mucho más complejo y, tan sólo una vez recuperados los fragmentos de información que Joy reparte desordenadamente, comprendemos que la causa fundamental de su dolor está relacionada con la pérdida de identidad que ha sufrido en los últimos años de su vida.

A lo largo de este tiempo, Joy ha ido encontrando cada vez menos elementos con los que describirse, especialmente desde que siente que fracasa en su papel doméstico. Su angustia la impulsa a buscar respuestas en el medio que le resulta más inmediato: las revistas femeninas que, en vez de ayudarla, contribuyen a su desconcierto. Este tipo de publicaciones ha sido estudiado por la crítica feminista como un espacio complejo en el que se mezclan imágenes de poder e independencia con los roles más tradicionales, fundamentalmente asociados a modelos de belleza, de tal manera que, como propone Naomi Wolf, las mujeres asimilan estas contradicciones como un rasgo propio de su identidad (71). De hecho, una característica de estas páginas es la representación fragmentaria del cuerpo femenino, como suma de distintas partes independientes con las que no es posible más que una identificación incompleta. Debido a esta percepción contradictoria, las revistas juegan un papel fundamental en la vida de Joy, ya que sus modelos imposibles, unidos a los mensajes de disciplina impuesta al cuerpo y al consumo de determinados productos, ofrecen unas promesas de felicidad falsas que agravan su angustia.

En este momento de desconcierto, la protagonista intenta aferrarse desesperadamente a su papel doméstico a través de la preparación de la comida, pero topa con el rechazo rotundo de su pareja. Las emociones proyectadas en los alimentos empiezan a resultar clave para comprender su alineación y, simbólicamente, su ayuno muestra cómo ha dejado de considerarse digna de gozar del privilegio de lo social a través del cuerpo.³ Esta imagen de domesticidad asociada con la prepara-

³ Naomi Wolf distingue dos espacios en los que la alimentación resulta clave para comprender la presencia del yo sexuado en lo social. Por un lado estarían las relaciones afectivas que se demuestran en el suministro y la preparación de los alimentos, asociadas fundamentalmente al género femenino. Por otro, pero íntimamente ligado a éste, estaría el estatus masculino que otorga el disfrute público de la comida, muestra histórica de respeto y poder. Según Wolf, las pautas de comportamiento que



ción de la comida queda reforzada en la figura de Ellen, la madre de su amiga Marianne, que representa la referencia maternal de la que carece la narradora. Ellen encarna un modelo de mujer que Joy no puede reproducir, pero que le resulta reconfortante como vínculo fugaz con la realidad en la que viven los demás. En las visitas a la anciana, la ingesta descontrolada de alimentos y posterior vómito son el comienzo de una bulimia que deteriora aún más su cuerpo e inciden en la contradicción dañina entre el deseo y la repulsión de digerir unos códigos ajenos. Así, los rituales que rodean a la comida son el epítome de los esfuerzos de Joy ante lo social y un ejercicio en el que siente evaluada su anormalidad. En este sentido, resulta muy significativa la organización de los elementos que prepara para la visita de su asistente social, distribuidos de manera escalonada y obsesiva.

Tray
 jug
 sweeteners
 plates
 cups and saucers
 another spoon
 christ
 the biscuits
 the biscuits (*TKB* 20)

También hay otros motivos que empujan a Joy a dejar de comer y que, fundamentalmente, están relacionados con la represión del placer corporal. Joy no sólo ha de aprender a controlar su cuerpo según los códigos propios de su género, sino que debe comportarse según se espera dentro de las estrictas normas de la Escocia calvinista. Galloway siempre ha intentado distanciarse de lo que ella denomina “el nuevo canon escocés”, con enfoques diferentes a la exploración de la identidad colectiva que otros autores emprenden en este momento. No obstante, el contexto escocés aparece como trasfondo para la mayor parte de sus obras: “the Scottish people are just who I have —when you’ve lived in the same family for ages you’re allowed to take them for granted a little. The faults of my country are the faults of my country and they are many, but they’re what I’ve got to make sense of” (Leigh & Galloway 90). Como parte del tono sorprendentemente humorístico que predomina en algunas secciones de *The Trick*, Joy bromea con las exigencias religiosas de la nación y con el sentimiento de culpa omnipresente exigido al transgredirlas: “I can’t think how I fell into this unProtestant habit. I used to be so conscientious. I used to be so *good* all the time. [where “good = productive/hardworking/wouldn’t say boo”]” (*TKB* 81). Conocer las ecuaciones de un sistema facilita el éxito, o al menos evita que los demás adviertan la distancia del intruso. Sin embargo, el lector

exigen el control riguroso de la alimentación femenina son una muestra más de las estrategias que excluyen a las mujeres de lo social (189).



debe advertir las variaciones contextuales que determinan la inconsistencia de la norma: “[where “good = not putting anyone out by feeling too much, blank, unobtrusive”]”, “[where “good = neat, acting in a credit-worthy manner”]”, “[“patient, thoughtful, uncomplaining”]” (TKB 82). Asimismo, en la única nota al pie que aparece en el texto, Joy se recuerda a sí misma una fórmula básica para sobrevivir, desvelando el único vínculo entre las ecuaciones ficticias: “Love/Emotion = embarrassment: Scots equation. Exceptions are when roaring drunk or watching football. Men do rather better out of this loophole” (TKB 82). Galloway reduce al absurdo los códigos sociales al situarse como observadora ajena a la inercia de los demás, de modo que la obsesión de Joy por encontrar un significado “real” actúa de manera inversa, tal y como afirma Glenda Norquay: “The only way in which Joy can create meaning is to resist attempts at ordering her, to create chaos, as the novel itself does, by listing, cataloguing, quoting; the emptiness of such ‘order’ becomes evident” (132).

Dejar de comer es el único método de control y, a medida que su cuerpo encoge, consigue desprenderse de las obligaciones que hasta entonces amenazan su existencia. Joy busca recompensas en la represión de su deseo, en un intento por superar los sentimientos de culpa sin verbalizar que la asaltan desde los márgenes: “sometim/ presentim/ tell us to/ it’s too l/ ignore th/ sometim/ that feeli/ deja” (TKB 64). De hecho, lo único que ingiere son unas tazas de té, así como ginebra para calmar su ansiedad. De igual modo, sus relaciones con los hombres están marcadas por una actitud masoquista que refleja el desprecio que se profesa. El único método posible para evitar la pérdida absoluta del control consiste en seguir una rutina muy estricta, que conduce a un examen extremo de lo cotidiano y a las estrategias con las que damos sentido a nuestra vida: “I like routines. You can get cosy in a rut. You can pretend things are the same when they are not. Knowing I need to live with lies makes me more anxious, depressed and guilty. This way I need the routines more” (TKB 156). De manera involuntaria, Joy descubre la artificialidad de las relaciones sociales, en un intento desesperado por participar de ellas. La distancia que percibe se hace patente en el abandono de la narración y en la variedad de opciones indistintas que aparecen en sus entrevistas con los médicos:

HEALTH VISITOR So, how are you/ how’s life/ what’s been happening?/
anything interesting to tell me?/ what’s new?

PATIENT Oh, fine/ nothing to speak of. (TKB 21)

Sin embargo, el detonante de la pérdida de control de Joy está directamente relacionado con las secuelas de su historia secreta con Michael, el hombre casado. Si su primera relación le había asignado una definición ajena, su vínculo con Michael borra todo rasgo identitario desde el principio: Joy desempeña el papel de la amante, la culpa que debe ser ocultada de la luz social; su cuerpo representa el pecado, que según la moral colectiva debe recibir castigo. Incluso en el breve espacio de tiempo en el que conviven, después de que Michael deje a su mujer, su relación sigue la rutina de clandestinidad a la que están acostumbrados. Según la moralidad que ha aprendido desde niña, la trasgresión ha de ser penalizada: Michael muere



ahogado en una piscina y ella asume el peso de la culpa. En este momento, la anormalidad de la relación entre ambos queda patente no sólo en la ironía del nombre de la viuda oficial, Norma Fisher, sino también en las dificultades que ocasiona el hecho de que su unión no haya sido legalizada antes del accidente. Joy pierde todos sus derechos sobre el cuerpo de su amante, que pasa a manos de su esposa legal, del mismo modo que todas las posesiones, incluso la casa que ambos compartían tras la separación. El conflicto se hace obvio en el funeral, donde la incómoda presencia de Joy es borrada con hipocresía por la autoridad mayúscula del reverendo que oficia la ceremonia en una página sin numerar.

Half-way into the silence for Norma Fisher, my arms were weightless. The rest came piecemeal as the moral started to compute.

1. The Rev Dogsbody had chosen this service to perform a miracle.
 2. He'd run time backwards, cleansed, absolved and got rid of the ground-in stain.
 3. And the stain was me.
- I didn't exist. The miracle had wiped me out. (*TKB* s.p.)

Del mismo modo que en el ámbito de las relaciones sentimentales “ha desaparecido”, ha perdido su identidad, una vez que su problema pasa a manos de los médicos, Joy pierde el poco control que le resta sobre su cuerpo: “I was going to hospital to be made better. Somebody else's problem” (*TKB* 109). En el hospital psiquiátrico recibe un tratamiento frío e inapropiado y ni siquiera hay un psiquiatra que la atienda regularmente. La terapia consiste en recluir a los enfermos, que sólo comparten “sadness/ illness/ neurosis” (*TKB* 161). Su ingreso supone un alivio relativo para Joy, que adquiere más libertad para continuar con el ayuno y, así, la anorexia se acentúa en este espacio apartado, donde la desaparición de su cuerpo es doble al enflaquecer oculto de lo social.

El uso de los espacios para referir el estado anímico de Joy está presente en toda la novela, de modo que se establece una relación directa entre los lugares en los que la protagonista vive, su cuerpo y cómo comparten ese espacio quienes la rodean. Algunas teóricas, como Elizabeth Grosz o Linda McDowell, han insistido en la importancia del espacio sobre nuestro cuerpo: en su desarrollo, en el modo en el que podemos comunicarnos y relacionarnos con los demás, en el tipo de relaciones que nos permite mantener y en las diferencias que establece entre los géneros. Estas marcas identitarias se intensifican en el contexto del hogar, donde las relaciones afectivas determinan de manera más directa el uso del espacio. Tal y como afirman Janet Carsten y Stephen Hugh-Jones, los vínculos entre el espacio doméstico y el corporal son tan estrechos que la casa actúa como una prolongación ambigua del yo: “House, body and mind are in continuous interaction, the physical structure, furnishing, social conventions and mental images of the house at once enabling, moulding, informing and constraining the activities and ideas which unfold within its bounds” (2).

En este sentido, los cuatro espacios que Joy ocupa en el texto “modelan” su progresiva alineación. El piso que comparte con su primera pareja es un espacio claustrofóbico, que la atrapa dentro de un patrón de vida ajeno, y donde el exceso de control anuncia traumas posteriores: “I thought I was going crazy. [...] I became



afraid of leaving the flat in case [Paul] could tell things by feeling the walls when I was out" (*TKB* 42). Tras romper esta relación, Joy se muda a una casa pequeña, al "cottage", que será el único espacio de independencia que disfrute en toda la obra. Esta casa está bien comunicada, al lado de tiendas y de una parada de autobús con buenas conexiones que la vinculan con lo social y allí sus obsesiones se suavizan. Sin embargo, una vez que la mujer de Michael descubre su infidelidad y éste empieza a vivir con ella, la casa se llena de hongos que la carcomen poco a poco. Ambos luchan por eliminar la plaga, pero no pueden controlarla; la metáfora resulta evidente: la libertad de Joy se ve amenazada por una convivencia que le exige de manera contradictoria ajustarse a los roles tradicionales de género, al mismo tiempo que acusa la vergüenza pública de su trasgresión. Al deterioro de su tranquilidad sigue, entonces, el consumo de su cuerpo, e incluso la eliminación de los hongos deja marcas físicas en las paredes de la casa, como evidencia del daño que sufre Joy.

LOOK I said and we both looked again. This one was more securely attached. It didn't break first time so Michael got a knife and cut it away from the side of the window. It left a little pink trail like anaemic blood where it had been growing. After a month there were little shoots of walls and baby mushrooms appeared overnight. (*TKB* 64)

Joy es incapaz de encontrar un nuevo espacio identitario en la casa de protección oficial que Michael ha solicitado y, así, tras su muerte, lucha contra ella con la misma intensidad con la que lucha contra su propio cuerpo en busca de control. Esta vivienda proyecta el vacío de su vida y el daño que inflingen sobre ella aquellos referentes externos que la definen de manera negativa. Allí encuentra un espacio hostil, con numerosas habitaciones imposibles de llenar, dada la anormalidad de su existencia: "It's too big really. There are four rooms. One is decorated as a bedroom and the others randomly. There isn't enough furniture to go round. [...] It never looks as good as I'd like" (*TKB* 19). Añadido a esto, la casa está situada en las afueras de Glasgow, en un área mal comunicada y en un barrio peligroso, que acentúa la desvinculación social de Joy y su sentimiento de amenaza. De hecho, como apunta Mary McGlynn, la incomodidad de Joy se refleja en su obsesión por limpiar, aunque sólo superficialmente, cualquier rastro diferenciador tanto de la casa como de su propio cuerpo (90). Así, antes de una cita con el jefe que utiliza su posición de poder para mantener relaciones sexuales con ella, Joy sigue un meticuloso proceso de maquillaje que dramatiza su ansiedad.

Boxes and bottles on the bedroom floor: creams, fluids, cotton and paper. Moisturiser. To keep in the juice. [...] I pluck my eyebrows, the single hair on my upper lip. Nail-scissors to make my pubic hair neat. Perfume for my ears, my neck, my wrists and navel; the flat space between my breasts, tips of my spine, between the toes. I file my nails, hands and feet with emery and pumice, pushing back the cuticles, defining whiteness with chalk. (*TKB* 47)

Una vez en el hospital psiquiátrico, Joy pasa a manos de la autoridad médica, encargada de tratar a los márgenes vergonzosos de una sociedad para que el





orden establecido no se vea afectado. El paso por el hospital es necesario para Joy, no obstante, dado que este espacio desconectado de lo social le sirve para aprender a construir un nuevo texto identitario que no dependa de la definición que le otorgan sus relaciones sentimentales. Aquí aprende a “seguir respirando”, la técnica que el resto de las personas “normales” ya conocen o no han necesitado aprender porque nunca se han cuestionado la artificialidad del orden en el que viven: “I read somewhere the trick is to keep breathing, make out it’s not unnatural at all. They say it comes with practice” (TKB 235). Joy aprende que, aunque las narraciones de la identidad son constructos irreales, la única manera de seguir viviendo es poner en práctica el texto mutable con el que reconciliamos de manera individual y selectiva todos los mensajes que se inscriben en nuestro cuerpo social.

Así, al final de la novela observamos un cambio en la protagonista que, con la reparación de su voluntad, recupera el control sobre su cuerpo y sobre los espacios que habita. En este punto, Joy vuelve al “cottage”, donde afronta el desastre, pero también encuentra el calor de los espacios propios y la fuerza para comenzar su viaje de rehabilitación. Al mismo tiempo que se concienta para arreglar la casa, Joy modifica su cuerpo con placer por vez primera: “with a pair of dressmaking scissors I face the mirror and cut my hair short. Spiky. I colour it purple with permanent dye I bought ages ago and never used. [...] Tomorrow I will have my ears pierced, twice on one side” (TKB s.p.). Con la necesidad de transformar su cuerpo llega, pues, la reconciliación final de la narradora y las voces que han estado acusando los sentimientos de culpa desde los márgenes del texto se incorporan a su propio discurso para repetir: “I forgive you” (TKB 235). Joy parece haber aprendido a nadar en lo social y a interiorizar los movimientos rítmicos con los que sobrevivimos a la incertidumbre de nuestra existencia. Este equilibrio facilita la apropiación voluntaria de nuevas descripciones tras la purga emocional de su enfermedad y, de manera metafórica, su cuerpo queda expuesto a una posible grabación de códigos identitarios, al igual que la cinta magnetofónica con la que despidió la novela en otra página sin numerar: “The tape winds on into empty space. Inside the headphones I hear the rise and fall, the surf beating in my lungs. Reach for the bottle. Watch the lights” (TKB s.p.).

OBRAS CITADAS

- BORDO, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: U of California P, 1993.
- CALDER, Angus. “By the Water of Leith I Sat Down and Wept: Reflections on Scottish Identity.” *New Scottish Writing*. Ed. Harry Ritchie. London: Bloomsbury, 1996. 218-238.
- CARSTEN, Janet & Stephen HUGH-JONES, eds. *About the House: Lévi Strauss and Beyond*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- CARTER, Gillian. “Women, Postcolonialism, and Nationalism: A Scottish Example.” *SPAN*41 (1995): 65-79.
- CRAIG, Cairns. “Constituting Scotland.” *The Irish Review: Ireland and Scotland. Colonial Legacies and National Identities* 28 (Winter 2001): 1-27.

- *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999.
- CRANE, Ralph & Radhika MOHANRAM. "Celtic Nationalism and Postcoloniality." *SPAN*41 (October 1995): 1-5.
- GALLOWAY, Janice. *The Trick Is to Keep Breathing*. London: Minerva, 1991.
- GIFFORD, Douglas. "Contemporary Fiction II: Seven Writers in Scotland." *A History of Scottish Women's Writing*. Ed. Douglas Gifford & Dorothy McMillan. Edinburgh: Edinburgh UP, 1997. 605-629.
- GRAY, Alasdair. *Lanark*. Edinburgh: Canongate, 1981.
- GROSZ, Elizabeth. "Bodies-Cities." *Sexuality and Space*. Ed. Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural, 1992. 241-253.
- HALL, Stuart. "Who Needs Identity?" *Questions of Cultural Identity*. Ed. Stuart Hall & Paul du Gay. London: Sage, 1996. 1-17.
- LEIGH MARCH, Christie & Janice GALLOWAY. "Interview with Janice Galloway." *Edinburgh Review* 101 (1999): 85-98.
- MCDOWELL, Linda. *Gender, Identity, and Place: Understanding Feminist Geographies*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.
- MCGLYNN, Mary. "Janice Galloway's Alienated Spaces." *Scottish Studies Review* 4.2 (2003): 82-97.
- NORQUAY, Glenda. "Janice Galloway's Novels: Fraudulent Mooching." *Contemporary Scottish Women Writers*. Ed. Aileen Christianson & Alison Lumsden. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000. 131-143.
- SCHOENE, Bertold. "A Passage to Scotland: Scottish Literature and the British Postcolonial Condition." *Scotlands* 2.1 (1995): 107-121.
- SCHOENE-HARWOOD, Bertold. "'Emerging as the Others of Ourselves': Scottish Multiculturalism and the Challenge of the Body in Postcolonial Representation." *Scottish Literary Journal* 25.1 (May 1998): 54-72.
- WHYTE, Christophere ed. *Gendering the Nation: Studies in Modern Scottish Literature*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1995.
- "Postmodernism, Gender and Belief in Recent Scottish Fiction." *Scottish Literary Journal* 23.1 (May 1996): 50-64.
- WOLF, Naomi. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. London: Vintage, 1990.

