

MOLLY KEANE Y KATE O'BRIEN: NACIÓN, CLASE Y GÉNERO

**Tesis Doctoral realizada por
Yolanda González Molano**

Directora: Dra. Aránzazu Usandizaga

**Departament de Filologia Anglesa i Germanística
Universitat Autònoma de Barcelona
Junio 2004**

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a la Dra. Aránzazu Usandizaga por su amistad y enorme ayuda a lo largo de todos estos años, así como por su estimulante crítica y paciencia en la tarea de corrección de esta tesis. Deseo además darle unas gracias muy especiales por haber confiado en mí y haberme aceptado como una estudiante más de la Autònoma de Barcelona.

Gracias también a todos los amigos y amigas que me han ayudado.

Y, por último, un agradecimiento muy especial para mi familia. Para mis padres, José y Mikaela. A ellos va dedicada esta tesis.

MOLLY KEANE Y KATE O'BRIEN: NACIÓN, CLASE Y GÉNERO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
NOTAS	17
CAPÍTULO 1: MARCO SOCIOHISTÓRICO Y LITERARIO	
1.1. INTRODUCCIÓN	19
1.2. LA INDEPENDENCIA Y LA CRISIS ECONÓMICA	25
1.3. LA CONSTITUCIÓN DE 1937 (<i>BUNREACT NA hÉIREANN</i>) Y LA POLÍTICA DE GÉNERO	29
1.4. SOCIEDAD Y LITERATURA	45
1.5. MUJERES Y LITERATURA	51
NOTAS	58
CAPÍTULO 2: LA REPRESENTACIÓN DE LA NACIÓN EN LAS NOVELAS MOLLY KEANE Y KATE O'BRIEN. ¿UNA PERSPECTIVA PROPIA?	
2.1. INTRODUCCIÓN	73
2.2. EL CRONOTOPO EN LA NOVELA	76
2.2.1. Cronotopo como motivo literario	77
2.2.2. Cronotopo y género literario	79
2.2.3. Cronotopo y el punto de vista	81
2.3. LA CASA FAMILIAR EN LA TRADICIÓN IRLANDESA	87
2.4. REVISIÓN DE LOS CONCEPTOS DE “CASA” EN LAS NOVELAS DE MOLLY KEANE Y KATE O'BRIEN	91
2.4.1. La casa en la obra de Kate O'Brien	92
2.4.2. La casa en la obra de Molly Keane	105
2.5. CRONOTOPO DE LA CASA FAMILIAR EN LAS NOVELAS DE MOLLY KEANE Y KATE O'BRIEN	111
2.5.1. El cronotopo de la casa familiar como motivo literario	112
2.5.1.1. El cronotopo del castillo en la obra de Molly Keane	117
2.5.2. El cronotopo de la casa familiar y el género novelístico	120
2.5.2.1. El protagonismo del asunto amoroso	122
2.5.2.2. Romances fallidos: Familias disfuncionales y finales forzados	124
2.5.2.3. El Otro: el intruso y el rival	133
2.5.3. El cronotopo de la casa familiar y el punto de vista	139
2.5.3.1. El rechazo al nacionalismo: el acercamiento a Europa y la vuelta a la infancia	142
2.5.3.2. El discurso del <i>us and them</i> : alteridad y nación	152
2.5.3.3. El discurso del <i>us and them</i> : alteridad y clase	165
2.6. CONCLUSIONES	175
NOTAS	177

CAPÍTULO 3: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SEXUAL	
3.1. INTRODUCCIÓN	185
3.2. GÉNERO Y RELACIONES DE PODER	188
3.2.1 Feminidad acentuada: maternidad y matrimonio	189
3.2.2. Masculinidad hegemónica	193
3.3. REVISIÓN DEL IDEAL FEMENINO EN LAS NOVELAS DE MOLLY KEANE Y KATE O'BRIEN: LOS DISCURSOS DEL <i>GOOD BEHAVIOUR</i> Y <i>LA PUDEUR ET LA POLITESSE</i>	196
3.3.1. <i>La pudeur et la politesse</i> de Kate O'Brien	196
3.3.2. El <i>Good Behaviour</i> de Molly Keane	200
3.4. LA FEMINIDAD ACENTUADA EN LAS NOVELAS DE KATE O'BRIEN MOLLY Y KEANE	202
3.4.1. La ficción romántica	205
3.4.2. El ideal de belleza	223
3.4.3. La maternidad	229
3.5. LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN LAS NOVELAS DE MOLLY KEANE Y KATE O'BRIEN	237
3.5.1. La importancia del ámbito público en la construcción de la identidad masculina	239
3.5.2. El uso de la sexualidad como estrategia de poder. La hipermasculinidad	243
3.5.3. La reafirmación de la heterosexualidad	246
3.5.4. La paternidad como elemento de reafirmación	247
3.6. CONCLUSIONES	249
NOTAS	251
CAPÍTULO 4. ALTERNATIVAS A LA CONSTRUCCIÓN GÉNERICA NORMATIVA: <i>PROTESTING CONSCIENCE</i> Y <i>SEX AND SNOBBERY</i> COMO RESISTENCIA AL DISCURSO DE GÉNERO	
4.1 INTRODUCCIÓN	255
4.2. GÉNERO, PODER Y RESISTENCIA	256
4.2.1. El carnaval y la risa	257
4.2.2. Mascarada y fetichismo	262
4.2.3. <i>Lesbian continuum</i>	266
4.2.4. La masculinidad no hegemónica	267
4.3. REVISIÓN DE LOS TÉRMINOS <i>SEX AND SNOBBERY</i> Y <i>PROTESTING CONSCIENCE</i>	272
4.3.1. La <i>Protesting Conscience</i> de Kate O'Brien	272
4.3.2. El <i>Sex and Snobbery</i> Molly Keane	277
4.4. <i>SEX AND SNOBBERY</i> Y <i>PROTESTING CONSCIENCE</i> ¿ALTERNATIVAS?	285
4.4.1. La educación y la soltería	285
4.4.2. La representación de la sexualidad: de la mascarada al fetichismo	289
4.4.3. El cuerpo grotesco y lo cómico en las novelas de Molly Keane	301
4.4.4. <i>Communities of women</i> y <i>lesbian continuum</i>	309

4.5. LA MASCULINIDAD NO HEGEMÓNICA EN LAS NOVELAS DE KATE O'BRIEN Y MOLLY KEANE	312
4.6. CONCLUSIONES	325
NOTAS	327
CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES	331
BIBLIOGRAFÍA	339

INTRODUCCIÓN

...in the future feminist critics, as I have indicated, could write much more about neglected Irish women authors than about Joyce We need books on such topics as Irish women novelists, novelists in Irish, Irish Victorian novelists, the Irish bildungsroman, the Big House novel, the Irish Gothic novel, and the fantasy. (James Cahalan, 1988: 305)

We are now in a position to reckon with Irish Literature of the first half of the twentieth century. The men have had their say. [...] But from the 1930s, forties, fifties and early sixties it is the women who now, mainly, seem to have the ascendant voice. That era in Irish history which John McGahern named "the dark". (Desmond Hogan, 1984: xix)

La cuestión nacional irlandesa, el establecimiento de la paz y la vuelta a la normalidad constituye un hito en la historia europea contemporánea. Las consecuencias y la dificultad de implementar los acuerdos de paz firmados el 10 de diciembre de 1998 por John Hume y David Trimble fomentan el revisionismo de la época que trajo la partición de la isla, de las políticas y gobiernos de entonces que dieron forma y contenido a la Irlanda de ahora. El debate ha desvelado el predominio de una ideología sobre otras, el silenciamiento de unas voces en favor de otras, y especialmente el silencio de las mujeres. Esta tesis se une a este debate en los foros académicos españoles que en los últimos años se han incorporado con fuerza al estudio de la cultura irlandesa¹.

Esta tesis estudia el tratamiento de la identidad en las obras de dos escritoras irlandesas: Molly Keane (1904-1996) y Kate O'Brien (1897-1974). Ambas autoras publicaron sus obras durante los años posteriores a la independencia irlandesa y la proclamación del *Irish Free State* (Estado Libre Irlandés) en 1922. Trataremos de demostrar que estas dos escritoras coinciden en la presentación de una identidad femenina similar, a pesar de pertenecer a comunidades irlandesas distintas, cuando no contrapuestas, y a tradiciones religiosas diferentes. Estudiaremos su intento de desarrollar una conciencia

femenina que, a través de la novela, cuestiona las normas de construcción de género de cada tradición, bien sea protestante bien sea católica. Se intenta establecer la relación de su obra con la época histórica que vivieron, las características comunes entre ellas, así como sus diferencias. Nuestro trabajo aportará un enfoque que ponga de relevancia la influencia de clase social en la construcción de la identidad, aspecto éste que suele quedar olvidado en los estudios irlandeses. Nuestra primera hipótesis establece que ambas autoras coinciden en plantear un conflicto de identidad al intentar compaginar la posición privilegiada de la pertenencia a un sector heterogéneo de clases medias con la posición de subalternidad como mujeres.

Su conflicto se refleja en un registro temático que parte de la omnipresencia y opresión de la institución familiar para detenerse en el mundo individual femenino. Así, a través de las historias familiares, analizaremos cómo reflejan estas autoras la nación irlandesa, cómo reproducen las relaciones de poder entre las diferentes comunidades irlandesas y las diferentes clases sociales.

Las contradicciones que se plantean al expresar y desarrollar la identidad genérica se manifiestan también en la elección de estrategias literarias comunes: preferencia por narradores omniscientes y narrativas realistas donde destacan un singular uso de la ironía, la parodia o de la nostalgia. De esta forma, ambas autoras muestran la propia necesidad contradictoria de resistir y al mismo tiempo unirse a lo que representan y narran: desde la ironía como vehículo de protesta y desde la nostalgia como vehículo de afirmación de su identidad irlandesa particular. No solamente el uso de la ironía y la nostalgia evidencia el conflicto de querer pertenecer y distanciarse de su comunidad. También se evidencia en la tensión que se produce entre lo que los narradores dicen o callan y lo que hacen o evitan hacer algunos personajes, dejando así constancia de diferentes puntos de vista y formas de entender la identidad femenina en particular y la irlandesa en general. Entendemos que las narraciones de Keane y O'Brien se caracterizan por un dialogismo débil o incompleto (*weak dialogism*) que permite la inclusión de las diferentes voces del contexto irlandés, si bien todas quedan acalladas por la visión del narrador. En otras palabras, la protesta que hacen como mujeres queda, a

nuestro parecer, un tanto neutralizada, por su consentimiento como miembros de la clase media católica y de la *Ascendancy* angloirlandesa.

Para explorar la perspectiva femenina que desarrollan nuestras dos autoras nos basaremos en un marco feminista y postcolonial (Eagleton, 1995, Lloyd, 1994) que nos permita explorar no solamente la dependencia del colonizado hacia el colonizador, sino también las consecuencias que tiene este marco colonial en los colonizadores, especialmente en lo que atañe a la construcción de género. La doble perspectiva, feminista y postcolonial que adoptaremos nos permitirá analizar las relaciones de poder entre colonizados y colonizadores, entre las diferentes clases sociales y construcciones genéricas. Para este análisis, será necesario adentrarnos en los aspectos de la esfera privada que se manifiestan en las novelas y en los aspectos públicos que, aparentemente, quedan en un segundo plano, así como los vínculos que se establecen entre ellos. Por esta razón hemos partido de la aplicación del pensamiento de Mijail Bajtín (1989, 1995) sobre la novela. Sus ideas sobre el cronotopo novelístico nos permiten compaginar los elementos “públicos” y “privados” de las mismas. Asimismo su concepto del dialogismo y sus aportaciones sobre la cultura del carnaval y la risa nos permitirán valorar el alcance de las propuestas de las autoras.

La elección de un marco feminista, postcolonial y bajtiniano que resalta el carácter social de la literatura nos conduce irremediablemente a utilizar un método dialógico que nos permita relacionar y confrontar las novelas de ambas autoras. Utilizando la terminología de Bajtín, intentamos poner las obras en diálogo para observar la elección o el rechazo de determinados temas, la coincidencia en la tipología de personajes, así como para reconocer las diferencias entre las autoras, de la misma manera que el diálogo reconoce la diferencia y la existencia del otro.

Así pues, esta tesis doctoral estará dedicada al estudio de la obra de Keane y O'Brien, y muy en particular a aquellas novelas que, desde nuestro punto de vista, mejor abordan y desarrollan literariamente los temas anteriormente mencionados. Dada la gran producción de las dos autoras, limitaremos el corpus a analizar las siguientes obras: *Without My Cloak (Without)* (1931), *Pray for the*

Wanderer (Pray) (1938), *The Land of Spices (Land)* (1941), *The Last of Summer (Last)* (1943), *The Flower of May (Flower)* (1953) y *As Music as Splendour (As Music)* (1958) de O'Brien. De la producción de Keane estudiaremos *Mad Puppetstown (Mad)* (1931), *Devoted Ladies (Devoted)* (1934), *Full House (Full)* (1935) *The Rising Tide (Rising)* (1937), *Two Days in Aragon (Two Days)* (1941), *Good Behaviour (Good)* (1981) y *Time after Time* (1983)². La coincidencia en años de publicación de algunas de sus más renombradas e importantes novelas como *The Land of Spices* y *Two Days in Aragon* ha sido también un factor a tener en cuenta a la hora de elegir estas novelas, puesto que permite observar cómo dos formas de entender la identidad femenina irlandesa aparentemente distintas coexisten en un tiempo determinado.

Aunque haremos referencias a ellas, hemos excluido de nuestro corpus las novelas *Mary Lavelle* (1936) y *That Lady* (1946) de Kate O'Brien por estar ambientadas en España. La exclusión de *The Ante-Room* (1934) obedece a la repetición de los mismos protagonistas y temas que ya se presentaran en *Without My Cloak* (1931). En cuanto a la producción de Molly Keane, hemos prescindido de las primeras novelas como *The Knight of the Cheerful Countenance* (1926), *Young Entry* (1928), *Taking Chances* (1929) y *Conversation Piece* (1932) porque se las considera novelas de juventud, cuya temática se centra principalmente en el mundo de la hípica y de la cinegética. Algunas de ellas, como *Conversation Piece*, son en realidad la compilación de relatos que la autora publicó por separado en periódicos americanos. *Loving without Tears* (1951) ofrece una temática muy similar a *Full House*. De su última época *Good Behaviour* se considera su obra maestra y, dadas las características y la evolución narrativa que representa, hemos considerado oportuno incluirla en este estudio en detrimento de *Loving and Giving* (1989), cuyos temas principales aparecen en novelas anteriores y en la posterior *Time after Time*.

Dado el gran número de obras que compone nuestro corpus hemos descartado un análisis individualizado de las mismas. Si nuestro método es dialógico es necesario resaltar aquellos aspectos formales o de contenido que tienen en común. Por esta razón, a medida que vayamos proponiendo nuestras

hipótesis, traeremos a colación aquellos ejemplos del corpus de ambas autoras que las justifiquen, aunque en ocasiones sea imprescindible detenerse en alguna novela.

En cuanto a la estructura de la tesis, en el primer capítulo procederemos a una aproximación al contexto histórico social en el que escribieron Keane y O'Brien y a las consecuencias que éste tuvo en la creación de sus novelas. Repasaremos los momentos clave de la construcción del estado independiente nacionalista irlandés como fueron la escritura de la constitución de 1937 y las medidas económicas proteccionistas. Estudiaremos las contradicciones del nuevo estado, cuyos discursos dominantes (familismo, nativismo) marginaron por un lado lo femenino y por otro lo mitificaron. Esto repercutió considerablemente en la labor de las asociaciones de mujeres de la época, cuyo papel en la sociedad se vio limitado y, en muchas ocasiones, silenciado. Repasaremos también la influencia que estos discursos ejercieron en la política cultural del país mediante la aprobación de leyes como la de censura que resultaron claves para entender, entre otras cosas, la función que adquirió la literatura en la sociedad y el compromiso político y cultural mostrado por muchos escritores.

Aunque su identidad como irlandesas y como mujeres está íntimamente relacionada, hemos intentado, en la medida de lo posible, diferenciar estos aspectos con el fin de evidenciar la discrepancia entre los discursos sobre la nación y los discursos sobre el género. Sus quejas como mujeres no se corresponden necesariamente con las quejas que expresan como irlandesas o como protagonistas de unas épocas históricas determinadas. Hemos querido profundizar en los aspectos de clase y nación, conscientes de que en ellos reside el marco teórico que recoge los aspectos políticos y de género que tratamos en los capítulos siguientes. En el segundo capítulo partiremos de la interpretación que hace Holquist del cronotopo bajtiniano para analizar cómo presentan nuestras autoras los conflictos de familia, nación y clase. Ambas autoras desarrollan el cronotopo de la casa familiar. Esto resulta obvio en la producción de Keane, pero igualmente podemos manifestarlo en la de O'Brien. Observamos una triple

vertiente de este cronotopo, que no se limita a ser un mero símbolo o motivo literario, sino que alude también, por una parte, al género literario que cultivan las autoras; y por otra al reflejo de la ideología que va asociada al símbolo de la casa y la familia.

Intentaremos demostrar que el cronotopo de la casa familiar funciona, por un lado, como símbolo del poder familiar y metáfora de la nación, y por otro, como elemento narrativo que facilita la manipulación de las convenciones de la novela familiar y el romance. Esta manipulación se refleja en el desarrollo de los temas amorosos, la predilección por las familias disfuncionales y la equiparación del rival amoroso con el intruso que pone en peligro la familia. Asimismo, este cronotopo funciona como elemento dialógico que pone de relieve la existencia de diferentes discursos dentro de cada novela: por una parte un discurso de rechazo al nacionalismo, que aboga por el acercamiento a Europa y Gran Bretaña; por otra un discurso más soterrado de alteridad que se asocia a los personajes de clase inferior o de la comunidad irlandesa rival y que contradice las críticas al nacionalismo bien desde una perspectiva política, bien desde una perspectiva de mujer.

El capítulo 3 se centrará en los discursos de género normativo, denominados *good behaviour* y *la pudeur et la politesse*, que imperan en el cronotopo de la casa familiar. Consideraremos ambos discursos como ejemplos de la feminidad acentuada que se materializa, por un lado en el predominio de la ficción romántica que justifica un falso ideal amoroso a través de la lectura y, por otro, en la división tajante del ámbito masculino y femenino, lo que a su vez nos lleva a la imposición de la heterosexualidad mediante el matrimonio, cuyos aspectos públicos son parecidos en ambas autoras, aunque se estudien bajo diferentes epígrafes: *business attachments* y *female incorporation*. La feminidad acentuada también se observa en un ideal de belleza en común y en un discurso maternal también contradictorio, que evidencia al mismo tiempo el poder y la indefensión de las madres.

Junto con la feminidad acentuada estudiaremos el ideal masculino que subyace en todas las novelas. El matrimonio, la heterosexualidad y, sobre todo, la

violencia y la hipermasculinidad son importantes elementos comunes en ambas autoras.

En el capítulo 4 analizaremos las alternativas a la casa familiar y su política sexual. Constataremos que, frente al *good behaviour* y *la pudeur et la politesse*, Keane y O'Brien intentan proponer alternativas mediante los discursos del *sex and snobbery* (Boylan: 1993) y *protesting conscience* (Ryan: 1988) respectivamente. Es nuestro propósito profundizar en el estudio de estos discursos, en las características comunes que presentan, así como analizar hasta qué punto son efectivos dentro del género literario que eligen ambas autoras. Así veremos que frente al falso ideal amoroso de la ficción romántica ambas autoras aluden a la necesidad de la educación de las mujeres; frente al ideal de belleza dominante ambas se refugian en la subversión mediante la mascarada y el fetichismo lesbiano. Veremos hasta qué punto resulta eficaz la representación de sexualidades no normativas (*communities of women* y *lesbian continuum*). También observaremos las maneras diferentes de oponerse a la realidad, mediante la ironía y la parodia, y mediante la nostalgia y el exilio. Al igual que hemos examinado las posibles alternativas del mundo femenino, analizaremos aquellos personajes masculinos que intentan salirse de la norma.

Nos hemos decantado por estas dos autoras, porque ambas pertenecen a comunidades irlandesas diferentes: la protestante de origen inglés en el caso de Keane, y la irlandesa de religión católica en el de O'Brien. La complejidad de cada comunidad y los elementos similares que presentan nos permitirán una visión más completa del panorama irlandés de la época, que muestre la variedad de una Irlanda en la que se quería ignorar la diversidad. A pesar de las diferencias entre las dos autoras, consideramos que su producción literaria deja entrever elementos comunes debidos a su condición de mujeres y a su pertenencia al amplio segmento social de las clases medias. Con esto también queremos apuntar la tendencia a la excesiva homogeneización de lo que se considera católico y protestante en esta época de la producción literaria irlandesa.

Somos conscientes de la dificultad de estudiar conjuntamente dos autoras tan diferentes. No obstante, lo que a priori puede parecer un desatino permite iluminar nuevas perspectivas a la hora de estudiar las literaturas irlandesas. Gerardine Meaney (1990: 138) critica el extenso estudio de Adele Dalsimer sobre O'Brien por no contemplar a la autora de Limerick en relación con otras escritoras irlandesas y con otros motivos literarios irlandeses:

but she (Dalsimer) never puts her in the context of her female Irish contemporaries, like Elizabeth Bowen, nor does she suggest that the 'Big House' genre (and predecessors like Somerville and Ross) might have been significant factors in *The Ante-Room* and *The Last of Summer*. Without such a context, O'Brien's work will continue to be marginalised and little understood.

Ya en una de las reseñas de *The Flower of May* se destacaba la afinidad de O'Brien con la obra de Elizabeth Bowen (Jordan, 1954: 53). Otra de las posibilidades hubiera sido comparar estas autoras con otros autores. Estudios de este tipo, como el de Katie Donovan (1988) "Irish Women Writers Marginalised by whom?", han recibido críticas muy bien argumentadas por intentar validar la literatura de mujeres según los criterios patriarcales. Hemos descartado esta posibilidad para evitar la tentación de posiciones extremadamente binarias donde:

female writing can only receive artistic validation and credibility by conforming to patriarchally constructed notions of what is 'mainstream' writing; in other words, the notion of a woman needing to prove herself in a man's (literary) world... seeking to validate the woman artist against a norm of the accepted writer, ie. a man. Thus it becomes obligatory to define, say Elizabeth Bowen in terms of her Joyceness, Mary Lavin in terms of her O'Connorness, and most peculiarly Molly Keane in terms of her McGaherness. The novel *Mary Lavelle*, argueably one of the finest of Irish writing this century, is seen through a haze of Stephen Deadalusness. There is no attempt to deal with these women on their own terms or in relation to each other... (Walshe, 1989: 29)³

Otra de las razones que nos impulsaron a estudiar a estas dos autoras fue su elección del género de la novela. Por esta razón descartamos, por ejemplo, la inclusión de otras escritoras como Mary Lavin (1912-1996), que también ahonda en la problemática femenina desde el relato o *short story*. Si no hemos incluido a

Elizabeth Bowen, es porque consideramos que ha recibido una mayor atención por parte de la crítica inglesa, irlandesa y norteamericana⁴.

Otro de los motivos para elegir a Keane y O'Brien obedece a su aparente rechazo de los temas vigentes en la literatura de su época: la tierra, la nación y la revisión de la guerra civil irlandesa. Precisamente porque sus novelas no se consideran lo suficientemente comprometidas o "políticas" creemos que es necesario estudiarlas, ya que ponen al descubierto las consecuencias de la ideología hegemónica nacionalista del momento en todos los ámbitos, especialmente en el ámbito privado. En este sentido trataremos la producción de estas dos autoras como textos culturales ("cultural texts"), como "cultural representations (that) do not simply come after the event, 'reflecting' experience or embellishing it with aesthetic form, but significantly alter and shape the ways we make sense of our lives" (Gibbons, 1996: 8).

A pesar del reciente interés por los estudios irlandeses en nuestro país, la recepción de las dos autoras que se estudian en este trabajo ha sido muy escasa en España. Conviene destacar las traducciones de *Mary Lavelle* y *That Lady* de Isabel Butler de Foley, así como sus variados artículos sobre la escritora de Limerick y su relación con España. Tenemos constancia de las traducciones de José Marín de Bernardo de *The Ante-Room* (La Antesala) y de Diego Pedroso y Juan Luis Camino de *The Last of Summer* (El final del verano)⁵. Sin embargo, no tenemos constancia de traducción alguna de las novelas de Keane. Por esto, desde estas páginas se invita a la lectura y estudio de estas autoras.

Si se considera necesario no solamente completar, sino profundizar en los estudios literarios irlandeses, es pertinente rescatar y estudiar voces a menudo olvidadas, puntos de vista ignorados, y nuevos enfoques de las obras tradicionalmente estudiadas. Se ha prestado especial atención a la visión que los grandes escritores irlandeses de la época como Sean O'Faoláin, Frank O'Connor y Liam O'Flaherty han hecho de Irlanda o de las diferentes "Irlandas" que convivieron en este periodo, pero poca atención se ha prestado a la escritura que ha ofrecido otros puntos de vista no siempre coincidentes con los de los escritores

nombrados. Eavan Boland (1994: 3) habla así del silencio y la inadaptación de una de las autoras en particular, O'Brien, aunque bien pudiera referirse a Keane:

In her generation the visible, powerful culture of fiction was made by writers like O'Flaherty, O'Faolain and O'Connor who explored the disillusionment of the new state and the possibilities of Chekhovian fiction. Kate O'Brien seems out of place in all this, and for once appearances are not deceptive. She does not belong. She does not seek to belong.

Pensamos que el hecho de que O'Brien no encaje o no quiera encajar en el patrón de la época que vivió no hace más que enriquecer la misma. Como ejemplos de lo citado anteriormente baste nombrar las ya consideradas clásicas historias de la literatura angloirlandesa de Norman Jeffares (1982), Seamus Deane (1986), Roger McHugh y Maurice Harmon (1982), donde los espacios dedicados a las autoras de las que se ocupa este trabajo son reducidos, cuando no inexistentes. Cuando se considera la producción de estas escritoras la crítica adolece de un tratamiento individual y escueto en el que falta un panorama general que permita la visión de una producción en prosa de mujeres irlandesas de diferentes tradiciones. En cambio, la crítica ofrece una visión general que incluye a todo tipo de autores masculinos implicados políticamente o no en la Irlanda posterior a 1916. Así, por ejemplo, Cahalan (1988: 208) cumple manifestando que las novelas de Keane "...are important social studies of a neglected aspect of Irish life – the frustrations of Ascendancy women". En el caso de O'Brien, John Hildebidle (1989: 63) argumenta que la escritora de Limerick aporta "...the effort to find any point of balance among the various conventions which surround the individual..." Es por esto que el presente estudio intenta transmitir una visión general y al mismo tiempo individual de cada autora.

Es cierto que desde las palabras de Cahalan antes citadas muchas nuevas aportaciones han ampliado y profundizado en los estudios irlandeses. El feminismo británico y especialmente el americano han aportado investigaciones (Dalsimer: 1990, Weekes: 1990, 1993) hoy básicas para el conocimiento de la literatura irlandesa. Importantes publicaciones de estudios irlandeses han modificado su línea editorial y han intensificado la publicación de artículos

dedicados entre otros temas a la mujer y a la perspectiva feminista en todos los campos, especialmente el de la literatura⁶.

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, la teoría postcolonial aplicada a los estudios irlandeses adquiría una gran aceptación. La literatura irlandesa encontraba un marco teórico que explicaba no solamente su relación con Inglaterra y su cultura, sino con otros países de lengua inglesa, especialmente aquéllos que dieron cobijo a la *Irish Diaspora*. Mediante el nuevo enfoque postcolonial se intentaba zanjar el problema de la clasificación y nombre de la literatura irlandesa en sus diversas lenguas. Los términos *Anglo-Irish* y *Gaelic Literature* dejaban paso a *Irish Literatures*, expresión que abarca la producción en lengua inglesa, en lengua irlandesa, así como la obra de los escritores de la mencionada *Irish Diaspora*. La labor del grupo *The Field Day* con investigadores de la talla de Seamus Deane, Declan Kiberd y Richard Kierney revolucionó los estudios irlandeses hasta tal punto que hoy en día es imposible escribir sobre literaturas irlandesas sin hacer referencia a ella. Inmediatamente esta posición encontró opositores y la discusión académica continúa.

En esta discusión encontramos, por una parte, a aquellos investigadores favorables a un marco postcolonial, nacionalista y republicano; por otra, a aquéllos que rechazan este marco en favor de una visión europeísta de Irlanda como miembro de una tradición europea común con Gran Bretaña, su país hermano (*sister kingdom*). De esta forma, el nacionalismo y republicanismo irlandés se explican dentro del contexto de los nacionalismos y guerras de religión del siglo XIX. Entre los investigadores más importantes encontramos a John Wilson Foster, Michael Longley, Gerald Dawe, Edna Longley y Brian Walker.

Es cierto que Irlanda pocos elementos puede tener en común con países colonizados en África y Asia⁷. El proceso de su descolonización tiene más elementos en común con Australia o los países latinoamericanos donde las poblaciones de clase media blanca tuvieron un papel determinante (Loomba, 1998: 8). Aunque se ha admitido la complejidad del caso irlandés, Edward Said (1990: 81-82) defiende el marco postcolonial para Irlanda destacando la incidencia del imperialismo en la historia y cultura irlandesas.

Now it is true that the connections are closer between England and Ireland, than between England and India, or France and Senegal. But the imperial relationship is there in all cases. The colonized may have a sense of England and France, speak and write in the dominant language even as he or she tries simultaneously to recover a native original, may even act in ways that directly conflict with the overall interests of his/her people, and still the divide remains.

Otro de los problemas que este marco plantea es la tendencia a homogeneizar los diferentes elementos que concurren en el hecho postcolonial. "Postcoloniality, like patriarchy, is articulated alongside economic, social, cultural and historical factors, and therefore, in practice, it works quite differently in various parts of the world" (Loomba, 1998: 19). Muchos estudios que adoptan un enfoque postcolonial suelen obviar factores tan importantes como los de género y clase.

No se puede olvidar la reacción contra *The Field Day Anthology of Irish Literature* (1991) por su escaso reconocimiento de la literatura escrita por mujeres y de la crítica realizada por éstas. Keane, por ejemplo, no se encuentra en tal antología. Ha tenido que pasar una década más para tener en las manos la publicación del prometido (y deseado) cuarto tomo dedicado exclusivamente a las autoras irlandesas⁸. La propia Eavan Boland (1997: 14) continúa advirtiendo del olvido de los elementos de género en los estudios postcoloniales irlandeses:

What if the attempt to construct a past, like the events and oppressions that provoked it, became another act of power, just as likely to overlook the inconvenient and powerless truth? ... Unless gender is already in place as a central part of the way in which a postcolonial critique operates, certain crucial pieces of information,, will be overwritten.

En lo que a nuestras autoras se refiere, el ejemplo más claro de todo lo expuesto es, quizá, la innovadora historia de la literatura irlandesa, *Inventing Ireland*, escrita por Declan Kiberd (1996). Kiberd hace un meticuloso repaso a la historia de la literatura irlandesa, incluye nuevos enfoques hasta entonces no utilizados en este campo, demuestra una capacidad crítica objetiva y a la vez comprometida que no había sido vista antes⁹. Sin embargo, su dedicación a las escritoras O'Brien y Keane dista mucho de la extensión y preocupación por otros autores. Keane, por ejemplo, escapa al estudio de Kiberd. Bien es cierto que

Kiberd trata extensamente y en profundidad las mayores exponentes de la *Big House*, Somerville & Ross y Elizabeth Bowen. Kiberd recuerda la crítica que las primeras hicieron de su propia tradición angloirlandesa y deja para otros críticos la malsana tendencia de asociar la tradición literaria de la *Big House* con una actitud reaccionaria ávida de revivir otros tiempos a través de la nostalgia (Kreilkamp, 1998: 2). En cuanto a Bowen, se centra en la política sexual de sus *Big Houses*, resaltando la importancia de la androginia de sus novelas. El crítico pierde, así, la oportunidad de encontrar en Keane una sucesora de las críticas de Somerville & Ross y una compañera a la hora de dibujar la política sexual de la *Big House* de Bowen¹⁰. Aun aceptando un hipotético valor literario inferior a sus antecesoras, Kiberd no contempla los textos de Keane, a pesar de su intención de estudiar textos literarios y populares como representaciones culturales que construyen la identidad irlandesa.

Por otra parte, O'Brien corre mejor suerte al dedicársele dos extensos párrafos, además de ser nombrada en un par de ocasiones en los siguientes capítulos. En ellos se la cita como representante de las clases católicas junto con Mary Lavin. Es más, como en el resto de las críticas literarias, el elemento de género queda diluido al continuar el estudio de las escritoras irlandesas desde dos parámetros diferentes: el de la tradición católica y el de la protestante sin posibilidad de contemplar sus nexos. No obstante debemos aclarar que en su posterior publicación *Irish Classics*, Kiberd (2000) ha concedido todo un capítulo a Kate O'Brien.

Siguiendo este marco postcolonial, Lauren Onkey (1994), cuya aportación ha sido decisiva para nuestro trabajo, apenas se detiene en los aspectos de clase social o en las diferencias de tradiciones irlandesas, puesto que analiza a las autoras por separado sin compararlas y con frecuencia se adhiere a una división entre nativos y colonizadores demasiado ligera. No es casualidad que Onkey en su introducción hable implícitamente de género y nacionalismo en el caso de las mujeres católicas, y de descolonización y género en el de las protestantes. En nuestro trabajo quisiéramos llamar la atención sobre la importancia de la clase social que las dos autoras dibujan, porque será la razón de algunos de los

elementos comunes que presenten sus protagonistas. De esta forma, aceptamos las críticas de los feminismos que advierten de la excesiva homogenización del concepto mujer en favor de las mujeres de clases medias y en detrimento de las mujeres de otras clases, razas o tendencias sexuales.

Además de elegir a estas dos autoras por representar diferentes tendencias dentro de la tradición irlandesa, las hemos escogido por ser ejemplo del silenciamiento al que han estado sometidas las mujeres escritoras. Joana Russ (1983: 76) en *How to Suppress Women's Writing* resume las estrategias para este silenciamiento de la siguiente manera: "...She wrote it, but she shouldn't have. She wrote it, but look what she wrote about. She wrote it, but 'she' isn't really an artist and 'it' isn't really serious, of the right genre –i.e., really art". Así, vemos cómo estas autoras han pasado por diferentes estrategias de silenciamiento como la falsa clasificación, lo que permite "renaming the phenomena as to change their significance" (Russ, 49). Este es el caso de O'Brien cuando se ha evitado considerarla dentro de la literatura de lesbianas o cuando se han resaltado aquellos aspectos de su obra considerados propios de una mujer: los argumentos amorosos, en detrimento de otros aspectos públicos y sociales de sus novelas¹¹. Otra de las estrategias que propone Russ es el "double standard of content", en otras palabras, otorgar más valor a las experiencias y los contenidos de la literatura de los hombres. Desde este punto de vista se ha desprestigiado la literatura de O'Brien por presentar temas como la homosexualidad y el adulterio. Así, resulta sospechoso que Jeffares (1982: 235) califique de "over-emotional" a los personajes de *As Music as Splendour*. También se ha infravalorado la producción de Keane por utilizar argumentos 'frívolos' en los que destacan el mundo de la hípica y las cacerías de las clases protestantes; veremos a lo largo de esta tesis el significado que estos mundos tienen para las mujeres. Probablemente la estrategia más socorrida consiste en aducir la irregularidad y escasa calidad de las escritoras. Sirvan como ejemplo el citado estudio de Cahalan (1988: 208): "At her best, though, Keane explores the sexual conflicts of Ascendancy women with a boldness not found in Bowen" (énfasis nuestro), y las palabras de Benedict Kiely (1950: 122) sobre *Pray for the Wanderer*, curiosamente

una de las novelas donde O'Brien más firmemente critica el nacionalismo irlandés y sus efectos en las mujeres: "The result was more a pamphlet of protest than a nostalgic novel about the exile's pain of deprivation". Finalmente, se podría afirmar que también se han utilizado las estrategias que Russ denomina "anomalousness" y "isolation": "She wrote it, but there are very few of her... She wrote it but she doesn't fit in". La elección de un género como la novela, y no el relato o *short story* de moda, probablemente dificultó la recepción de su trabajo. Resulta significativo que un género como la novela, que ha permitido la expresión de las voces femeninas, se discuta por su debilidad y pobreza dentro de la tradición literaria irlandesa. Tampoco podemos olvidar que novelas como *The Last of Summer*, *The Flower of May*, *Pray for the Wanderer*, *As Music as Splendour* están descatalogadas.

No deseáramos adentrarnos en el grueso de este estudio sin antes hacer alusión al léxico utilizado en la tesis. En primer lugar, en cuanto a los términos de teoría literaria relacionados con las ideas de Bajtín, hemos seguido las traducciones propuestas por Vicente Cazcarra (1989). Por esta razón, por ejemplo, hablamos de textos monolingües y no monológicos, como se recoge en otros estudios que traducen la terminología bajtiniana del inglés. En aquellos casos en los que la obra de Cazcarra no proponía traducción alguna, hemos optado por proponer la nuestra, si bien hemos mantenido el término original entre paréntesis. Este ha sido el caso de *weak dialogism*, término acuñado por Graham Pechey. Así mismo hemos hecho uso de los términos de la teoría feminista, postcolonial y de estudios de gays y lesbianas que normalmente se manejan en los textos españoles. En algunas ocasiones hemos preferido dejar el término en inglés por no encontrar una traducción que se ajustara a la realidad de las obras que nos ocupan. De ahí que no hayamos traducido términos como *lesbian continuum* o *communities of women*.

En segundo lugar debemos hacer referencia a la dificultad de utilizar algunos términos irlandeses. En la mayoría de las ocasiones hemos seguido las traducciones propuestas por el *Diccionario Cultural de Irlanda*. En otras, hemos

decidido mantener el término en inglés, puesto que no existe equivalencia exacta en español o la traducción queda muy forzada: *Big Houses, Ascendancy, Anglo-Irish Ascendancy, sex and snobbery, good behaviour*.

En tercer lugar debemos aclarar que aunque hablemos de católicos y protestantes, de comunidades enfrentadas, de irlandeses nativos y colonizadores, no es nuestra intención obviar la complejidad de cada uno de estos sectores. No todos los católicos eran republicanos, ni todos los republicanos fervientes católicos. Tampoco todos los protestantes defendieron el unionismo. Ni todos los llamados *Anglo-Irish* eran miembros de la nobleza¹². Seamus Deane (1985: 30) defiende que la *Ascendancy* protestante era en realidad de origen burgués y Terry Eagleton (1995: 34) habla de un “social bloc” que buscaba la hegemonía. Muchos de ellos pertenecían a clases acomodadas, cuyo poder se vio en peligro ante la llegada de otra clase acomodada como la católica. Así cuando hablemos de la pertenencia a un sector privilegiado de clases medias, no nos referimos a que protestantes y católicos compartan la misma adscripción nacional o la misma fe; sino que se ven favorecidos por un momento determinado en la situación colonial de Irlanda, donde ambos grupos o comunidades coincidieron en la defensa de intereses económicos comunes.

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

¹ Durante la escritura de esta tesis se ha creado la Asociación Española de Estudios Irlandeses (AEDEI) (Mayo 2001) que ha celebrado diversos encuentros académicos. Éstos han recogido una gran variedad de enfoques y disciplinas relacionados con la realidad irlandesa. Anteriormente la mayoría de los estudios se centraban en los llamados padres de la literatura irlandesa: James Joyce y W.B. Yeats. Hasta hace relativamente poco otros escritores como Swift, Goldsmith, Shaw y Wilde no se habían estudiado desde la perspectiva de los estudios irlandeses, sino como integrantes de la tradición literaria en lengua inglesa en general.

² A partir de este momento utilizaremos los títulos abreviados para referirnos a las novelas mencionadas.

³ En beneficio de Katie Donovan debemos decir que compara a Molly Keane con John Banville y no con John McGahern. El primero también cultiva el género de la *Big House*. En sus conclusiones finales, Donovan alaba la obra de Keane en detrimento de la de Banville, *Birchwood*. Para Donovan, *Birchwood*, que está descatalogada, se ha convertido en lectura exclusiva de académicos, mientras que *Good Behaviour*, que fue candidata al Booker Prize en 1981, sigue vigente y se continúa leyendo.

⁴ Hubiera sido de nuestro interés incluir a Maura Laverty en nuestro estudio, puesto que tampoco ha recibido la atención crítica que se merece y representa una forma de identidad femenina, la de las clases trabajadoras, que completaría el panorama aún más. Sin embargo la dificultad para tener acceso a todas sus obras, en su mayoría descatalogadas, ha resultado insalvable.

⁵ Ambas traducciones publicadas en la editorial de Madrid La Nave (n^{os} 40 y 34) 1944.

⁶ Así lo ha hecho la prestigiosa revista *Éire-Ireland*. Ver vol. xxxi, n^o 1 y 2, 1996. Siguen esta línea también *Graph* (Dublin) y *Nua* (Jefferson City, Tennessee)

⁷ Desde estas posiciones se argumentan las similitudes entre *Négritude* y celtismo así como las relaciones entre Irlanda y otros países del tercer mundo. Ver el artículo de Declan Kiberd (1996b) "White Skins, Black Masks? Celtism and Négritude en *Éire-Ireland* y el artículo de Carol Coulter (1994) "Ireland between the First and Third Worlds".

⁸ *The Field Day Anthology of Irish Women Writers* vol. IV y V, Cork: Cork University Press, 2002.

⁹ A pesar de su inigualable ventaja como crítico y escritor bilingüe, Kiberd ha tenido y tiene muchos detractores. Además de los mencionados, sirva como ejemplo el artículo de David Krause (1997) que hace una exhaustiva crítica de *Inventing Ireland*. Así, Krause acusa a Kiberd de manipular y ocultar información relevante para entender la supuesta rebeldía de Synge. Rechaza lo que él considera "politización" de la obra de Joyce, concretamente *Dubliners*, y enfatiza el socialismo de O'Casey, en vez del nacionalismo que presenta Kiberd.

¹⁰ Kiberd, que se detiene en la lectura de *The Last September*, centra sus ideas en la figura del dandy y la androginia en las novelas de Bowen. Al igual que en la producción de Keane, la casa familiar representa el conjunto de leyes a seguir por

las protagonistas de sus novelas. Sin embargo, las protagonistas de Keane en vez de quedar “suspended between codes and worlds” (1996: 378) son capaces de subvertirlos y utilizarlos en beneficio propio. Para Kiberd, en *The Last September* “sex seems ‘irrelevant’ and the house asserts its absolute right to shape them (los personajes jóvenes)” (1996: 371). Este enfoque es totalmente contrario al de Keane donde, como veremos, la obsesión por las relaciones sexuales y el poder que éstas otorgan es uno de los pilares de sus novelas. Es por esto que la inclusión de Keane en las apreciaciones de Kiberd hubieran sido relevantes.

¹¹ Sorprendentemente, este es el caso de Weekes (1990: 21), que califica de “Gaelic writer” a O’Brien. A pesar de sus explicaciones, diferenciarla de la tradición protestante, consideramos que no es pertinente utilizar el adjetivo gaélica para una autora como O’Brien, que, como veremos a lo largo de este estudio, podría estar más cerca de una angloirlandesa como Keane que de un autor de lengua gaélica.

¹² Utilizamos este término por razones prácticas, a pesar de ser conscientes del peligro de caer en una división homogenizadora, fácil e inexacta. No es nuestro objetivo mantener esta división. Existen diferentes posiciones sobre las distintas tradiciones o la tradición irlandesa, Kiberd (1996: 250), por ejemplo, advierte del error de tal división: “For one thing, proponents of a ‘two-nations theory’ take no account of the bilingual nature of many communities, including Jonathan Swift’s Dublin, in the period”.

CAPÍTULO 1. MARCO SOCIOHISTÓRICO Y LITERARIO

That Ireland which we dreamed of would be the home of people who valued material wealth only as the basis of right living, of a people who were satisfied with frugal comfort and devoted their leisure to the things of the spirit – a land whose countryside would be bright with cosy homesteads, whose fields and villages would be joyous with the sounds of industry, with the romping of sturdy children, the contests of athletic youths and the laughter of comely maidens, whose firesides would be forums for the wisdom of serene old age. It would, in a word, be the home of a people living the life that God desires that man should live.

Eamon De Valera. Radio broadcast, 17 March 1943.
(en Maurice Moynihan, 1980: 466).

1.1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo haremos un breve repaso de los acontecimientos históricos y culturales más importantes de la época en la que vivieron Keane y O'Brien. Creemos que es necesario conocer, si bien someramente, el marco histórico y político en el que se encuadran sus vidas y sus obras. Es nuestro objetivo argumentar que algunos de los hechos a los que nos referiremos tuvieron una gran repercusión no sólo en la evolución histórica de Irlanda, sino también en las biografías de cada una de nuestras autoras y, consecuentemente, en su literatura.

Dos son las ideas principales que se resaltan en toda la historiografía consultada sobre este periodo. Por una parte, la necesidad de Irlanda de construir un Estado propio, lo que se tradujo en una preocupación por el desarrollo político y económico del país; por otra parte, la necesidad de construir una identidad irlandesa propia que justificara la creación del nuevo Estado, lo que se tradujo en la hegemonía de la ideología nacionalista de las clases medias.

Del examen de la bibliografía más importante se desprenden dos planteamientos que no necesariamente deben entenderse como opuestos. Mientras que autores de gran prestigio, hoy considerados revisionistas, como Joseph Lee (1989), F.S.L. Lyons (1985) y Terence Brown (1988) hacen hincapié

en los factores económicos y políticos, y entienden la cultura a la luz de éstos, otros investigadores como Dermot Keogh (1994) y Margaret Ward (1995) consideran, desde enfoques postcoloniales o feministas, que los factores económicos deben entenderse como el fiel reflejo de la ideología dominante de la época. Para los primeros el estudio de la historia de Irlanda debe enmarcarse en un contexto europeo que permita valorar no sólo el alcance de las consecuencias de determinados hechos históricos, sino también las causas y contextos que los propiciaron. Por esta razón consideran necesario situar el periodo histórico que nos ocupa dentro del marco de los nacionalismos europeos y las guerras de religión del siglo XIX. Interpretan la relación de Irlanda con Gran Bretaña como la de dos países miembros del Reino Unido (*sister kingdoms*), cuyos intereses económicos estaban fuertemente ligados. Así, por ejemplo, cuando se habla de los efectos negativos que produjo el capitalismo británico en la economía irlandesa, se recuerda la existencia e importancia del incipiente capitalismo irlandés¹.

Para los historiadores que prefieren un marco postcolonial, la historia de Irlanda debe entenderse como la de una colonia conquistada por Inglaterra. Lejos de disfrutar de una relación entre países hermanos de la unión, Irlanda padeció la ocupación de su territorio, la explotación de sus recursos y la supresión de su cultura; en otras palabras, sufrió un proceso de aculturización cuyos cómplices en la isla fueron los angloirlandeses. Por lo tanto, a pesar de ser un país europeo, Irlanda guarda semejanzas con países latinoamericanos, africanos y asiáticos. La época que estudiamos se interpreta como el periodo de la historia irlandesa en el que se comienza la descolonización y se “reinventa”, parafraseando a Kiberd, de nuevo el país.

Nosotros seguiremos las pautas de estos últimos, si bien no rechazamos los análisis propuestos por los primeros. No quisiéramos reducir nuestra interpretación de esta época a las consecuencias que producen determinados contextos económicos. Tampoco queremos olvidar la dimensión europea de Irlanda. Si bien es cierto que Irlanda padeció la política colonial del imperio británico, no es menos cierto que fue también partícipe y beneficiaria de la misma

política colonial con respecto a otros países. Igualmente debemos tener en cuenta que el fenómeno de la postcolonialidad es diferente en cada país y que se estructura según múltiples factores como los de género, clase, religión y etnia. Nuestra aproximación al estudio de la relación entre economía, sociedad y cultura partirá de la influencia que la ideología nacionalista de las clases medias ejerce sobre todos aquellos aspectos concernientes a las relaciones de género, especialmente el papel de la mujer en la sociedad, tema recurrente en las novelas de nuestras dos autoras.

Esta última idea sobre la necesidad de considerar los conflictos de género y clase nos permite introducir el último aspecto, que debemos tener en cuenta antes de profundizar en algunos hechos históricos. Hasta ahora hemos utilizado el concepto de hegemonía de las clases medias recogido de la historiografía consultada, pero creemos que es conveniente detenernos en este concepto y adelantar algunas puntualizaciones que serán necesarias más adelante. A partir de este momento utilizaremos indistintamente los términos “clases medias” y “bloque social” para referirnos a un amplio sector compuesto por clases medias nacionalistas y no nacionalistas, por clases medias católicas y anglicanas, y por clases medias rurales y urbanas. No es nuestra intención utilizarlos como unas etiquetas que abarcan realidades sociales diferentes: más bien nos permiten resaltar el carácter heterogéneo de la clase media en el período que nos ocupa. Tal como argumentó Antonio Gramsci (en Stuart Hall: 1986), cuyas ideas han sido claves para los estudios postcoloniales, las clases sociales no son homogéneas, sino que son constructos sociales donde existe una gran complejidad de relaciones e intereses. No siempre existe una correspondencia directa entre los factores económicos, políticos e ideológicos dentro de una determinada clase; es posible que dentro de ella confluyan diversos sectores sociales, con distintos intereses económicos, ideológicos y culturales. Su hegemonía como bloque histórico es el resultado de la negociación de sus intereses, lo que les permite mantenerse en el poder frente a otras clases. Sería un error, por ejemplo, reducir las clases medias irlandesas al sector comerciante, si bien éste gozó de gran protagonismo².

Los estudiosos que defienden un marco postcolonial argumentan que las clases medias nacionalistas ocuparon y, en cierta medida compartieron, el lugar que dejaron los angloirlandeses y los británicos. Por lo tanto, debemos deducir que si estas clases medias alcanzaron la hegemonía fue porque consiguieron ganarse las alianzas de diferentes sectores, que accedieron a sacrificar algunos de sus intereses en beneficio de la obtención de otros. Así, por ejemplo, a pesar de la aprobación de leyes que conculcaban sus derechos como protestantes, las clases medias protestantes dieron un apoyo tácito a las clases medias nacionalistas con el fin de no arriesgar su posición de privilegio en los ámbitos profesionales de la economía e industria (Coulter, 1993: 30). Incluso en materias religiosas e ideológicas, el silencio de la Iglesia anglicana en debates como el de la censura, al que prestaremos atención más adelante, respaldó el afianzamiento de la ideología de las clases medias nacionalistas.

Esto nos permite explicar que comunidades, a priori contrapuestas, como las que representan Keane y O'Brien formen parte de un bloque histórico en un momento determinado de la historia irlandesa. A pesar de profesar religiones históricamente opuestas y defender ideologías distintas, las clases medias protestantes y católicas se beneficiaron de la posesión de los medios de producción bien en el ámbito urbano, bien en el rural. Como mencionaremos más adelante, la tierra siguió en las mismas manos que durante la unión con Inglaterra. El proteccionismo económico de los primeros años del nuevo Estado irlandés favoreció igualmente a ambas comunidades. Pero, si hay un elemento común del que se aprovecharon tanto las clases medias protestantes como las católicas, nacionalistas o no, fue la escasa conciencia de clase en la sociedad en general y en las clases más desfavorecidas en particular. Pocas asociaciones o partidos políticos pudieron dar voz y responder con éxito a las necesidades de las clases más desprotegidas.

Una de las ideas principales que recogen la esencia de estos años es, pues, la necesidad de construir una identidad propia. Por identidad irlandesa se entendía la unión de dos características principales: ser irlandés-gaélico y ser

católico. De esta manera, la nueva Irlanda prescindía de los irlandeses de origen angloirlandés cuya religión era el protestantismo y cuya lengua madre era el inglés³. Irónicamente, la mayoría de los irlandeses que concebían su identidad de este modo eran incapaces de hablar la lengua que consideraban suya. En la práctica, los dos mandamientos de la identidad irlandesa se englobaban en uno: ser irlandés suponía rechazar y oponerse por principio a todo aquello que fuera o pareciera ser inglés.

La ideología que respaldó la construcción de esta identidad irlandesa fue la de las clases medias nacionalistas que fomentaron lo que los académicos llaman hoy los discursos del *familismo* y el *catolicismo*, ideologías a su vez fuertemente enraizadas en la vida de la isla (Cairns: 1988, Keogh: 1994, Smyth: 1998). El concepto de familismo fue acuñado por los antropólogos Arensberg y Kimball (1968) en su estudio pionero de las familias rurales asentadas en el condado de Clare en los años treinta. Por familismo entendemos “the practices which the farmers used to prevent fragmentation of the family holding” (Arensberg and Kimball en Cairns, 1988: 42)⁴. Entre estas prácticas se encontraban la elección de un único heredero, la división sexual de trabajo, el sistema de dote y el concierto de matrimonios entre familias (Duggan: 1987, Fahey: 1995). Según Fahey (1995: 208), Arensberg y Kimball demostraron que “these characteristics worked together to form a distinctive, cohesive social system with quite a different logic from that of the modern industrialised world”, siendo este *status quo* uno de los principales rasgos definitorios de la ideología del momento. En otras palabras, se trataba de que la familia continuara siendo la unidad principal de todo el entramado socio-económico⁵.

Tres consecuencias relevantes para nuestro estudio se desprenden de la consolidación del familismo. En primer lugar, la posesión de la tierra, tema irlandés donde los haya, seguía estando en manos de las mismas clases que la habían detentado antes de la independencia. En segundo lugar, el inconsciente colectivo irlandés seguía estando dominado por la imagen de una Irlanda rural, un tanto idílica, alejada de un desarrollo industrial cada vez más apremiante. En tercer lugar, la superioridad del hombre frente a la mujer se institucionalizaba en todos

los ámbitos. Se daba por supuesto que el cabeza de familia era el hombre y en él recaía toda la responsabilidad. Pero sobre todo, lo que nos interesa resaltar es la relevancia de estos discursos para la comprensión del papel político de la familia en esta época; de hecho la familia reunía los espacios públicos y privados convenientemente divididos fuera de ella. La esfera privada familiar, aun estando separada de la esfera pública en el inconsciente colectivo irlandés, se convertía en materia política, puesto que desde ella se controlaba la aceptación y consolidación del nuevo marco político y social. De ahí que todos los símbolos que representaban a la familia adquirieran una importancia máxima, como veremos en los próximos capítulos.

Junto con el familismo, el catolicismo ofrecía el marco religioso propicio para justificar la incuestionable trascendencia de la familia en la estructura social, así como la hegemonía de las nuevas clases medias que ocuparon los nuevos estamentos de poder surgidos de la independencia. Catolicismo y nación llegaron a considerarse términos sinónimos, consiguiendo así desviar la atención de las desigualdades sociales, especialmente las de clase y género, que no se habían erradicado tras la separación de Gran Bretaña. Esta última idea nos remite a lo comentado anteriormente sobre el desinterés de los partidos políticos en canalizar las inquietudes de los ciudadanos como miembros de una determinada clase social⁶. Era más rentable para ellos nutrirse de una ideología y de un discurso que presentara a Inglaterra como el principal enemigo, antes que reconocer las injusticias y diferencias sociales, que podían poner en peligro la hegemonía de las clases medias que los sustentaban⁷.

El debate de la identidad nacional impregnó todos los aspectos de la vida irlandesa y se reflejó en todas las decisiones políticas, económicas y culturales que tomaron los diferentes gobiernos de la nueva Irlanda. También se filtró en todas las manifestaciones artísticas: incluso en aquéllas que lo obviaron como en el caso de algunas obras de nuestras autoras.

Tras haber revisado cuáles son las ideas en las que se fundamentan esta identidad y la ideología que la sustenta repasaremos los hechos políticos y

económicos más importantes de este periodo a la luz de estos discursos. En este sentido, la historiografía coincide en resaltar la importancia de la Constitución de 1937, la proclamación de la República en 1948, los acuerdos en materia económica firmados con Inglaterra, y los eventos religiosos, como el Congreso Eucarístico de 1932, que pusieron de manifiesto los vínculos entre Iglesia y Estado. A esta visión de la historia irlandesa debemos añadir las aportaciones recientes de la historiografía feminista que ha analizado la participación de las mujeres en la vida política. Sus análisis nos han permitido comprender, entre otras cosas, las consecuencias de este debate sobre la identidad para la vida de las mujeres irlandesas. En lo concerniente a nuestro estudio, bastará con centrarnos en las repercusiones que tuvieron la política económica y la aprobación de la Constitución de 1937 sobre la división de géneros, especialmente sobre el papel de las mujeres. Seguidamente nos ocuparemos del panorama cultural y literario de esta época.

1.2. LA INDEPENDENCIA Y LA CRISIS ECONÓMICA

La Guerra Civil irlandesa había dividido el país en dos bandos casi irreconciliables: por un lado, los partidarios del Tratado Angloirlandés (1921) con el *Cumann na nGaedheal* a la cabeza; por otro, sus oponentes liderados por el *Sinn Féin*⁸. Tras las elecciones de 1923, el pueblo irlandés otorgó la victoria al *Cumann na nGaedheal* y proclamó a William Cosgrave *Taoiseach*, Presidente del Gobierno del Estado Libre Irlandés, *The Irish Free State o Saorstát Éireann*.

Sin embargo, la figura histórica que acapara mayor atención y protagonismo es la de Eamon de Valera, líder del partido político *Fianna Fáil*, escisión del antiguo IRA y firme oponente al tratado de 1921. De Valera gobernó durante dieciséis años consecutivos y otros cinco intermitentes entre los gobiernos del *Fine Gael*⁹. En 1959, tras dejar sus funciones de *Taoiseach*, se convirtió en presidente de la República durante un periodo de catorce años consecutivos. Nadie mejor que él personificó la ideología de la época con sus aciertos y contradicciones. Su carisma y tenacidad marcaron, para bien y para mal, la

historia de la Irlanda de la primera mitad de siglo. Fue él quien, personalmente, redactó la constitución de 1937, documento que evidenciaba de manera contundente las contradicciones del nuevo Estado; y quien estableció las directrices en materia económica que habrían de regir los destinos del país durante muchos años¹⁰.

Tras la independencia y la guerra civil, Irlanda arrastraba una economía empobrecida necesitada de reformas urgentes. Esta situación favoreció políticas proteccionistas y de autosuficiencia, la adopción de una política de neutralidad en política exterior durante la Segunda Guerra Mundial y, consecuentemente, el aislamiento cultural que abarcó toda la primera mitad de este siglo¹¹.

A principios de la década de los treinta, el país sufrió una crisis económica agravada por el comienzo de la guerra de los aranceles con Gran Bretaña¹². Para el nuevo gobierno la agricultura y la ganadería eran los pilares de la economía irlandesa y se tardó mucho tiempo en diseñar planes estratégicos de modernización que pudieran convertirse en motores de desarrollo económico¹³. A pesar de los esfuerzos por conseguir una economía autosuficiente (fueron numerosos los organismos e industrias estatales o semiestatales creados en este periodo) la economía irlandesa apenas mejoró en las dos décadas siguientes¹⁴. De poco sirvieron las políticas sociales de los primeros años de De Valera en materia de vivienda, educación y pensiones (Keogh, 90). El Estado se endeudaba cada vez más. El racionamiento de alimentos básicos en los años cuarenta compartió protagonismo con el aumento de una emigración cada vez más necesaria. Decimos necesaria puesto que la salida de la población provocaba un descenso en la cifra oficial de desempleados y el número de bocas que alimentar, al tiempo que favorecía la entrada de las divisas que mandaban a casa los emigrantes, en su mayoría establecidos en Estados Unidos e Inglaterra.

La crisis económica afectó de forma considerable a las mujeres. Ideología y economía iban de la mano, y las dificultades económicas, para algunos verdaderas penurias, no hicieron más que constatarlo. Durante los primeros años de independencia, apenas aumentó el número de mujeres que trabajaban fuera del hogar (Ward, 1995: 234). Su labor se limitaba a las tareas domésticas y a las

labores del campo, ninguna de ellas remunerada. Sin duda alguna, el mejor ejemplo que demuestra la tesis de Ward es la aprobación de la Ley del Trabajo de 1935 (*Conditions of Employment Bill*). Esta ley restringía el acceso al trabajo a las mujeres casadas (*the marriage bar*) y otorgaba al ministro de economía la potestad absoluta para impedir a los empresarios la contratación de mujeres, así como fijar el porcentaje de mujeres trabajadoras en las industrias¹⁵. La razón oficial para aprobar esta ley era proteger a la mujer trabajadora. Pero en realidad, se trataba de anular la competencia femenina en el mercado de trabajo¹⁶. En otras palabras, la preocupación por el eterno problema del empleo no era, en el fondo, más que una preocupación por el puesto de trabajo de los hombres.

No quiere decirse con esto que todos los cambios económicos resultaran negativos para las mujeres; es sabido que, a principios de la década de los treinta, algunas mujeres de las ciudades accedieron a puestos de trabajo en la industria ligera. Para algunos historiadores como Mary Daly (1995: 110), que recogen la necesidad de rescatar e investigar datos económicos sin supeditarlos a una visión postcolonial y nacionalista, éste es un hecho a considerar antes de exagerar el efecto negativo que tuvieron en las mujeres las reformas económicas y la ideología que las sustentaban:

...[t]he major gains from the industrialization program of the 1930s went to women, particularly to young single women [...] Women continued to account for an increasing proportion of workers in most branches of light industry. The expansion of female employment during the 1930s, despite widely held views favoring jobs for men, reflects the triumph of economic forces.

A pesar de la razón que esgrimen estos argumentos y de la necesidad de tenerlos en cuenta para un mejor conocimiento de la época, debemos recordar que fueron pocas las mujeres que se pudieron beneficiar de esta coyuntura económica. Las mujeres casadas debían permanecer en el hogar y representaban una amenaza para la estabilidad laboral de los hombres¹⁷. Se presuponía que las mujeres solteras regresarían al hogar después de contraer matrimonio. No había necesidad de empujar a las mujeres al hogar porque ni siquiera se contemplaba la posibilidad de que lo abandonaran.

Patriarcado y economía tenían en la Iglesia uno de sus mejores cómplices. Son numerosos los historiadores y sociólogos que han estudiado esta relación. Baste exponer a continuación algunas de las contradicciones de la misma. Si bien la Iglesia buscaba mayor independencia del Estado y protestaba por las incursiones de éste en materia de familia, sanidad y educación, terrenos que consideraba de su dominio, se cobijaba en las decisiones del legislativo para imponer su ideología, como veremos más adelante al referirnos a aquellas leyes que regulaban las fiestas y bailes populares.

Conviene aclarar en este momento que sería más acertado hablar de las Iglesias y no de la Iglesia. Tanto la Iglesia católica como la Iglesia anglicana (*Church of Ireland*) y otras Iglesias protestantes legitimaron un papel de la mujer circunscrito al ámbito familiar que sólo se veía ampliado a la esfera pública en forma de trabajo no remunerado, como eran las numerosas asociaciones benéficas y caritativas protestantes y católicas. A pesar de las diferencias entre las dos Iglesias mayoritarias— más adelante hablaremos de la importancia de la maternidad para los católicos— ambas se beneficiaron de la ideología y las estrategias del nuevo Estado irlandés. No podemos olvidar que tanto la Iglesia católica como la protestante ejercían el monopolio en la educación¹⁸. Desde sus aulas se instruía a las jovencitas en las prácticas que se consideraban femeninas, alejadas todas ellas del esfuerzo físico que suponía un empleo fuera del hogar. Insistiremos más adelante en este aspecto, puesto que se suponía que el trabajo en el hogar no requería esfuerzo físico alguno.

Se ha investigado profundamente el papel de la Iglesia católica (Nic Ghiolla Phádraigh: 1995; Peillon: 1987). Aunque la Iglesia protestante no desplegó una propaganda tan vociferante y apocalíptica como la de la Iglesia católica, dejemos apuntado ahora que, en numerosas ocasiones, actuó en silencio con el mismo ideario bajo el brazo. Es cierto que existían diferencias ideológicas fundamentales, aunque no contrapuestas, entre católicos y protestantes a la hora de precisar el papel de la mujer en la sociedad. Mientras que la Iglesia católica concentraba sus esfuerzos en proclamar las virtudes de la mujer como madre, la Iglesia protestante fomentaba el papel de la mujer como esposa. La identidad de la mujer protestante

se definía por su función matrimonial, aspecto al que nos referiremos de nuevo en breve. La mujer protestante debía, pues, cumplir el papel de la esposa fiel seguidora de su marido. El hecho de que el matrimonio protestante se viera como una sociedad económica y espiritual favorecía el asentamiento de una ideología patriarcal y clasista. En este sentido, el protestantismo se identificaba con un ideal burgués, próximo a los anhelos de las clases nacionalistas en el poder (O'Dowd, 1987: 10-15).

En consecuencia, el discurso de la Iglesia protestante coincidía con el de la Iglesia católica y el de las fuerzas económicas en la necesidad de fomentar y justificar el matrimonio. Como veremos más adelante, las mujeres que no se casaban resultaban a todas luces sospechosas: no sólo porque no cumplían con los presupuestos ideológicos, sino porque constituían una rémora económica, un grupo social que no encontraba sitio en el marco laboral. En este sentido, resultan esclarecedoras las palabras de Daly (1995: 111), que recuerda la implicación de los protestantes en la consolidación del papel de las mujeres dentro de la casa.

...recent research by Bourke suggests that it [women's domestic role] should be seen as a response to the lack of economic opportunities for women and that, far from originating in either Catholicism or Irish nationalism, many of the original exponents were members of the Anglo-Irish ascendancy who were Protestants and unionists.

En resumen, tanto para la Iglesia católica como la protestante, el papel de la mujer se encontraba exclusivamente dentro del hogar. Este hecho se evidenció no solamente en el ámbito económico, sino también en materia política. El ejemplo más importante, en este sentido, fue la escritura de la constitución.

1.3. LA CONSTITUCIÓN DE 1937 (*BUNREACT NA hÉIREANN*) Y LA POLÍTICA DE GÉNERO

La escritura de la constitución de 1937 es, probablemente, uno de los momentos de la historia irlandesa que ha suscitado mayor interés. No en vano, su proceso de redacción y aprobación resultó muy laborioso. De Valera concentró todos sus esfuerzos durante un año para redactar una nueva carta magna que

contentara a todas las fuerzas políticas irlandesas, a las autoridades inglesas y a la jerarquía eclesiástica¹⁹. Las reacciones al primer borrador no se hicieron esperar. Instituciones republicanas como el IRA y *Cumann na mBán* (Asociación de mujeres) se opusieron a ella por no proclamar la república explícitamente²⁰. En realidad, ésta era una de las intenciones principales: conseguir una constitución republicana sin proclamar la república. A partir de su aprobación, se abandonó el nombre que se había utilizado después de la independencia, Estado Libre Irlandés, y el país se llamó *Éire* o Irlanda (sólo en 1949 recibió el nombre de República de Irlanda).

De Valera mostró su gran capacidad diplomática al escribir un documento que cumplía con todos sus objetivos: en primer lugar, rechazar la soberanía inglesa sobre la Irlanda independiente²¹; en segundo lugar, legitimar la ideología nacionalista y católica de su partido, el *Fianna Fáil*, y en tercer lugar, vencer a la oposición del *Fine Gael* presentándose como el padre de la nueva constitución para el pueblo irlandés en el referéndum, convertido en plebiscito, convocado para su aprobación.

De los objetivos anteriormente mencionados que De Valera se proponía cumplir, el más importante para nuestro estudio es el segundo, es decir, el referente a la legitimación de la ideología de su partido. En palabras de Keogh (1994: 96): “Bunreacht na hÉireann was the embodiment of the Catholic nationalist tradition which he (De Valera) personified in his public life”. Catolicismo, nacionalismo y familismo tomaron cuerpo en todos sus artículos, especialmente en aquéllos concernientes a los derechos fundamentales. En estos artículos se confirmaba la relación del Estado con la Iglesia católica, la importancia de la familia y el papel de la mujer.

A pesar de declararse un Estado aconfesional, el artículo 44 (ii) declaraba que: “The State recognises the special position of the Holy Catholic Apostolic and Roman church as the guardian of the Faith professed by the great majority of the citizens” (en Lee, 1989: 203). Si bien es cierto que en los artículos siguientes el Estado también reconocía la legalidad de otras confesiones, la Iglesia católica recibía un apoyo exclusivo con el que no contaban el resto de Iglesias²². Sin

embargo, y enlazando con la idea anteriormente expresada sobre la posición conservadora de la Iglesia protestante, Lionel Pilkington (1998b: 15) recuerda que estos artículos se escribieron y aprobaron con el consentimiento del arzobispo Gregg, lo que corrobora la actitud de la Iglesia protestante, que escondió su apoyo al nuevo Estado bajo una aparente posición de inferioridad con respecto a la Iglesia católica. De esta forma se institucionalizaba y consolidaba lo que venía siendo una realidad²³. La Iglesia católica ejercía un control casi total sobre la educación y la sanidad. Sus recomendaciones se estudiaban cuidadosamente y, como ya se ha apuntado, sus opiniones resultaban vinculantes a la hora de aprobar leyes.

El catolicismo se evidenciaba también en aquellos artículos que nada tenían que ver con la confesión religiosa del Estado. No en vano De Valera se había inspirado en las encíclicas de Pío XII para la redacción de los artículos sobre derechos fundamentales (Brown: 1988, Lee: 1989, Lyons: 1985)²⁴. Con este modelo, catolicismo y familismo se unían en aquellos artículos que no solamente reconocían la importancia de la familia, sino que le otorgaban una responsabilidad comparable (incluso mayor) a la del Estado: “The State recognises the Family as the natural primary and fundamental unit group of Society, and as a moral institution possessing inalienable and imprescriptible rights, antecedent and superior to all positive law” (*Bunreacht*, artículo 41.1). El Estado, por su parte, se comprometía a defender la institución del matrimonio (*Bunreacht*, artículo 41.3), aspecto fundamental para los protestantes. De esta manera, se ofrecía una imagen idílica de la familia como un “loving haven of selfless accord” (Lee, 207), muy lejano de la realidad cotidiana.

De la misma forma que se sublimaba la función de la familia en la sociedad, pero apenas se implementaban ayudas que reconocieran en la práctica la importancia de su papel, se sublimó el papel de la mujer en la familia mediante los artículos 41.2.1^o y 41.2.2^o, hoy todavía vigentes²⁵:

In particular, the State recognises that by her life within the home, woman gives to the State a support without which the common good cannot be achieved.

The State shall, therefore, endeavour to ensure that mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home. (*Bunreacht*, 136-138)

Quizá sean los artículos mencionados el mejor ejemplo de la unión de los discursos del catolicismo y familismo que produjo la ideología nacionalista. En sus palabras también se evidenciaba un tercer discurso tan potente y eficaz como los anteriores: el de la sexualidad (Cairns, 1988: 60). Mediante estos artículos se imponía una política sexual no explícita que controlaba los cuerpos y la sexualidad de las mujeres irlandesas. Se podría decir que la sublimación de la mujer ocultaba la postura ambivalente del Estado, y de la Iglesia, respecto a su papel en la sociedad, porque también llevaba implícita la creencia de la mujer como un ser inferior moralmente, cargada de sexualidad y, por lo tanto, predispuesta a seducir a los hombres. Desde nuestro punto de vista, por el hecho mismo de quedar en un aparente segundo plano, el discurso de la sexualidad se convertía en un instrumento de poder especialmente valioso contra los derechos de las mujeres y, en menor medida, contra los de los hombres. A nadie le podía extrañar que contenidos de tal índole permanecieran semi-ocultos o, en el mejor de los casos, se discutieran mediante interminables eufemismos y metáforas. Sin embargo, tras las normas que propugnaban los discursos del familismo y el catolicismo, quedaban patentes las reglas en materia de sexualidad, siempre al servicio de la familia y el nuevo Estado, lejos de la libre expresión de cada ser humano, estrictas a la hora de dilucidar lo que se consideraba aceptable y natural y lo que no. Partiendo de estos presupuestos, merece la pena recordar las conclusiones de David Lloyd (1994: 103) sobre la relación entre las políticas sexuales de un Estado nacionalista y el papel de la mujer, puesto que ponen de manifiesto la interconexión entre lo político y lo personal; lo público y lo privado.

Inspirándose en los conceptos de plurilingüismo y monolingüismo de Bajtín, Lloyd entiende que el nacionalismo busca un discurso verosímil y homogéneo que justifique una identidad irlandesa propia, original (aunque construida culturalmente) y exclusivista, que relegue las voces marginales. Para que esto ocurra es necesario evitar lo que él denomina “adulteración”; es decir, la incursión de otras voces y otras identidades irlandesas que pongan en peligro la

homogeneidad y verosimilitud de tal discurso. Como ejemplo de adulteración, Lloyd propone el *Ulysses* de Joyce, especialmente el capítulo “Cyclops” donde se observa un discurso híbrido que pone de relieve el carácter colonial de Irlanda. La justificación de un discurso homogéneo debe encontrarse en la creación de un sujeto independiente que se convierte en ciudadano y ha de identificarse colectivamente con la identidad irlandesa que propone el discurso.

Sirviéndose de la obra de Joyce y de su obsesión por el adulterio, Lloyd avanza un paso más y establece la relación entre adulteración y adulterio. De la misma manera que en el plano discursivo y político la adulteración es peligrosa para el nacionalismo, lo es también el adulterio en el plano de la política sexual:

... if adultery is forbidden under patriarchal law, it is precisely because of the potential multiplication of possibilities for identity that it implies as against the paternal fiction, which is based on no more than legal verosimilitude. If the spectre of adultery must be exorcized by nationalism, it is in turn because adulteration undermines the stable formation of legitimate and authentic identities. It is not difficult to trace here the basis for nationalism's consistent policing of female sexuality by the ideological and legal confinement of women to the domestic sphere.

En otras palabras, la asociación entre adulteración y adulterio que propone Lloyd explica la subordinación de un sujeto femenino al servicio de la ideología dominante. No es casual que en los artículos antes citados se equipararan las categorías de mujer y madre. Atrás quedaba la ciudadana con plenos derechos de la constitución del 1922 para dar paso a la respetuosa y respetable madre del nuevo documento²⁶. Por madre se entendía madre católica a imagen y semejanza de la Virgen María, modelo de pureza, sacrificio y entrega a sus hijos (incluso el no nacido tenía tanta o mayor protección que la madre en el artículo 40. 3º). En otras palabras, la maternidad anulaba la identidad y la sexualidad de las mujeres. Por esta razón y desde todos los frentes, como veremos más adelante, se potenció el llamado “*Cult of Domesticity*” (Conway, 1997): la mujer/madre permanecía en la casa (*home* y no *house*), preocupada y ocupada en labores domésticas que se presentaban como ejemplares y atractivas desde la escuela –como ya hemos apuntado al hablar de la relación entre Iglesia y educación– alejada del mundo laboral y las supuestas impurezas que éste pudiera implicar²⁷.

La equivalencia mujer/madre traía consigo otras consecuencias. No bastaba con excluir a las mujeres de la esfera pública y limitar su libertad sexual; era necesario justificarlo, y el mito de *Mother Ireland* sirvió para este fin²⁸. La simbiosis entre madre, mujer y nación dispensó grandes beneficios al nuevo Estado irlandés. Para la ideología nacionalista –y aquí reside una de las contradicciones más importantes que será preciso recordar a lo largo de nuestro estudio– las mujeres no perdían ni su identidad ni su sexualidad. Antes todo lo contrario: recaía en ellas la honorable tarea de representar simbólicamente a su país sin salir de casa: “By consigning women to the home, women would become a badge of respectability for the new state” (Valiulis, 1995: 128)²⁹.

El hecho de que la representación de la nación se depositara en la figura simbólica de la madre (*Mother Ireland*), y no del padre como en tiempos pasados (Kierney: 1997), hizo posible que la verdadera realidad de la maternidad en Irlanda se viera con otros ojos; en otras palabras, *Mother Ireland* compensaba y equilibraba los desajustes entre el mundo simbólico y el real: “Since the women of colonized Ireland had become, in James Connolly’s words, the ‘slaves of slaves,’ they were, in a socio-political sense at least, the perfect candidates for compensatory elevation in the order of mystique” (Kierney, 1997: 118-120)³⁰. No hay que olvidar que a pesar de la sobrevaloración del papel de la mujer como madre y símbolo del país, tal y como lo establecía la constitución, ni los gobiernos de De Valera ni sus sucesores tuvieron en cuenta dicha disposición constitucional: “At the very top, lip-service was certainly paid to the ideal of the ‘domestic’ woman, as in de Valera’s Constitution of 1937, but very little attention was paid to the practical attainment of this ideal” (Clear, 1997: 91).

En consecuencia, con la imagen de *Mother Ireland* se ganaban dos guerras en una sola batalla: se legitimaba la posición de las mujeres (al tiempo que se protegía la de los hombres) y se justificaba el discurso nacionalista que había dividido la realidad en dos bandos irreconciliables: el colonizador y el colonizado. *Mother Ireland* era, pues, el *Otro* feminizado, colonizado y devaluado. De esta forma se produce lo que el feminismo denomina “la doble colonización”, puesto que la mujer se convierte de esta manera en “Other of the ex-Other, colonised of

the post-colonised" (Smyth, 1989: 10). Esta última idea nos permite recordar, si bien no es nuestra intención detenernos en este aspecto, que el mito de *Mother Ireland*, servía también para justificar la necesidad de la violencia así como glorificar el heroísmo de morir por la patria (Kierney, 1997: 120)³¹.

Resulta obvio que esta representación de la identidad y la nación desterraba a los protestantes y a sus mujeres del discurso simbólico irlandés. A la pérdida de su lugar en la mitología conocida y aceptada por el pueblo se sumaba la necesidad de validar su posición en la isla mediante una asimilación forzosa. Sólo a principios de los noventa la comunidad protestante ha desafiado la representación de *Mother Ireland* con la figura alternativa, y devastadora, de *Anorexia*:

So perhaps Anorexia should, rather, personify Irish women themselves: starved and repressed by patriarchies like unionism, Catholicism, Protestantism, nationalism.... Of course the Ulster Protestant community, though dragged forward faster by Westminster legislation, is as traditionally patriarchal as Catholic nationalism.... But at least unionism does not appropriate the image of woman or hide its aggression behind our skirts... As a general rule: the more Republican, the less Feminist. (Longley, 1990: 3)

Desde el principio los artículos 41.2.1º y 41.2.2º 40 tuvieron gran eco entre los grupos de mujeres de la época, pero no por ello las reacciones fueron unánimes. No se puede olvidar que, a pesar de la radicalidad y el compromiso que mostraron muchas mujeres, militantes de diversas asociaciones durante los años de la Guerra de Independencia y la Guerra Civil, la participación de la mujer en la política había desaparecido paulatinamente o se había integrado de una manera silenciosa dentro de los partidos políticos mayoritarios³². Se debe tener en cuenta también que los grupos de mujeres a los que nos referimos eran minoritarios y urbanos, mientras que el resto de mujeres, influidas por las enseñanzas de la Iglesia y preocupadas por la situación económica de sus familias, apenas sentían la urgencia de manifestarse en contra de la constitución.

El resultado de la desorganización y la falta de acuerdo entre los diferentes grupos de mujeres no fue solamente la aprobación de una carta magna que restringía sus derechos, sino el debilitamiento de estas asociaciones, así como la

imposibilidad de establecer una tradición feminista que enriqueciera la vida cultural irlandesa coetánea y futura.

The failure to capitalize on women's participation in the revolution and establish a place for women in Irish politics from the beginning made it that much harder for later generations of Irish women to establish a place for themselves in politics, independent of male relatives. (McKillen, 1982b: 89)

Por una parte se encontraban aquellas asociaciones que se oponían a la constitución por motivos feministas. Hanna Sheehy-Skeffington y Kathleen Clarke lideraron la campaña en contra de la constitución a la que se unieron asociaciones como *Irish Women Workers*, *National University Women Graduates' Association* y *Joint Committee of Women's Societies and Social Workers*. Aunque no todas ellas defendían un ideario estrictamente feminista, se volvieron a agrupar en la *Women's Social and Political League*³³. Se criticaba que los artículos 40.1, 41.2 y 45 no respetaban la igualdad de derechos de hombres y mujeres. Asimismo se denunciaba que los artículos 9 y 16 no garantizasen el derecho a la nacionalidad y ciudadanía irlandesa sin distinción de sexos. A pesar de las conversaciones con el propio De Valera y la eliminación de algunos aspectos del artículo 45 que restringían el acceso de las mujeres a determinadas profesiones, la constitución se aprobó con los artículos 40 y 41 y con ellos, se legitimó el aislamiento de las mujeres en la esfera privada.

No quisiéramos olvidar la figura de la histórica militante feminista Hanna Sheehy-Skeffington, que inmediatamente alertó de los peligros de la nueva constitución a través de publicaciones como *Prison Bars* que ella misma editaba: "Do not accept platitudes. Under the Constitution our position has deteriorated and is further menaced by the implications of Clauses 40, 41 and 45" (citado en Ward, 1995b: 68). Declaraciones como éstas y otras muchas se diluyeron en la confusión de los debates entre las organizaciones femeninas. Mientras asociaciones como *Irish Women Franchise League* y *Women's Social and Progressive League*, partidarias de mantener separado feminismo de nacionalismo, arengaban a sus militantes a manifestarse en contra de la constitución, *Cumann na mBan* guardaba

un sospechoso silencio y concentraba sus esfuerzos en boicotear la coronación de Jorge V³⁴.

Desde las asociaciones nacionalistas se argumentaba que la constitución no era más que el reflejo de la claudicación ante los británicos. Por esta razón, un partido tan importante como *Cumann na mBan*, la rama femenina del IRA, no participó en la campaña liderada por *Women's Social and Political League*, alegando que no podían oponerse a una constitución de un Estado que no reconocían. En este sentido *Cumann na mBan* traicionó a sus hermanas en favor de objetivos nacionalistas (Ward, 1995: 243).

Por otra parte se encontraban aquellas asociaciones, *United Irishwomen* y *Mothers' Union*, que aplaudían el reconocimiento institucional que el Estado, por fin, otorgaba al papel de la mujer en la familia y, en consecuencia, en la sociedad³⁵. Este reconocimiento institucional, sin embargo, habría de convertirse en una peligrosa arma de doble filo, puesto que reivindicaba el derecho, e incluso el deber, de las mujeres a permanecer en la esfera privada para aportar aquellos valores que, se suponía, no podían ofrecer los hombres. Estos valores estaban íntimamente ligados al ejercicio de la maternidad (no en vano Valiulis (1995: 124) los ha denominado "the doctrine of maternalism") y otorgaban a las mujeres una autoridad moral que la naturaleza había negado a los hombres. En este sentido, observamos que, a pesar de las intenciones de estos grupos de mujeres para los que ni el matrimonio, ni la maternidad se convertían en obstáculos a la hora de intervenir en la vida pública, su defensa de la *doctrine of maternalism* podría considerarse una faceta más del discurso del *cult of domesticity* de la época que han estudiado investigadoras como Caitriona Clear (1997).

Durante los años cuarenta cobraron especial importancia dos asociaciones: *Irish Housewives' Association* y *Irish Countrywomen's Association* (antigua *United Irishwomen*). Ambos grupos reunían a mujeres de edad joven (entre veinte y treinta años), de clase media y en su mayoría protestantes. Como los propios nombres de las asociaciones indican, ni la *Irish Housewives' Association* ni la *Irish Countrywomen's Association* rechazaban el papel de la mujer en el hogar; en otras palabras, asumían y defendían el *cult of domesticity* mencionado. No obstante, su

defensa del papel de la mujer en el hogar entrañaba una actitud crítica que cuestionaba las falacias del mundo idílico femenino de la propaganda estatal y una exigencia al Estado para que cumpliera con los derechos adquiridos en la constitución. Esta actitud y exigencia se canalizó a través de algunas de las publicaciones femeninas de la época como *Woman's Life* y *Woman's Mirror*.

Caitriona Clear (1997: 201-202) ha estudiado los discursos de estas publicaciones, dirigidas a una audiencia femenina de clase media cuyo principal objetivo era evidenciar la falacia de la sublimación del papel de las mujeres en la esfera doméstica:

Writers of household advice in books, magazines and women's pages shared with the ICA [*Irish Countrywomen Association*], the IHA [*Irish Housewives Association*], and various other organizations a distaste for household work undertaken for its own sake, and a firm rejection of any idealisation of it.

Si bien en estas revistas y libros había una cierta condescendencia hacia el ideal femenino propugnado por el nuevo Estado, también es cierto que se exponían los perjuicios y sinsabores que se sufrían por alcanzar tal ideal³⁶. Podríamos decir que la prensa a la que Clear se refiere, era el único espacio de disidencia que permitía la ideología nacionalista, precisamente para seguir manteniendo su hegemonía. Sin embargo, investigadoras como la ya citada Conway prefieren leer estas publicaciones como instrumentos para consolidar el *cult of domesticity*. Lejos de cuestionarlo, estas publicaciones glorificaban la maternidad, la paciencia de toda esposa sumisa, la pureza sexual y la habilidad de las mujeres para cumplir con las exigencias del culto a la belleza³⁷.

Aunque anteriormente hemos recogido las opiniones de un sector de la crítica feminista que enfatiza la imposibilidad de las mujeres por reconciliar su adhesión al feminismo y al nacionalismo, así como la victoria del segundo sobre el primero, no toda la crítica feminista hace la misma lectura de los hechos. Frente a las que opinan que el movimiento feminista estaba ya acabado (McKillen: 1982b, Ward: 1995) podemos encontrar a aquéllas (Beaumont: 1997, Clear: 1997, Coulter: 1993) que defienden la labor de los grupos de mujeres durante las décadas de los años 30 y 40. Así, lo que se deduce del artículo de Clear es una

crítica velada hacia el feminismo irlandés, que ha tomado como chivo expiatorio a grupos que no se caracterizaron por su radicalismo o nacionalismo. En este sentido, sería conveniente seguir investigando la historia de aquellas asociaciones de mujeres que encontraban dificultades en compaginar un ideario feminista con el ideario de la ideología dominante. Advertimos una tendencia en la historiografía feminista a considerar que estos grupos de mujeres eran homogéneos, que representaban los mismos intereses o que solamente alcanzaron protagonismo las asociaciones de mujeres nacionalistas. Poco se sabe de la situación de las mujeres trabajadoras o de aquéllas que vivían en ambientes rurales. En este sentido, tener en cuenta el aspecto de clase es fundamental.

La labor de asociaciones como *Irish Housewives' Association*, *Irish Women Workers' Union* y *Irish Countrywomen's Association* puso los cimientos para establecer dos pilares básicos en el movimiento de mujeres irlandesas. Primeramente fomentó la creación y consolidación de lazos entre mujeres. Las reuniones semanales de asociaciones como *Irish Countrywomen's Association* facilitaban el encuentro y la verbalización de una experiencia confinada al hogar. En segundo lugar, estas asociaciones sirvieron para manifestar y hacer llegar a toda la sociedad la situación de la mujer irlandesa bien en la ciudad, bien en el medio rural. Fueron estos grupos de mujeres los que exigieron mejoras en el sistema sanitario, en el reparto de comida durante los años de racionamiento provocado por la Segunda Guerra Mundial, o incluso, en la canalización de agua corriente en las zonas rurales (Daly: 1997).

En nuestros días puede resultar contradictorio que ningún grupo de mujeres se opusiera a la ilegalidad de la anticoncepción y del aborto³⁸. Es más, ni siquiera se consideraba la reivindicación del divorcio. Esto último es comprensible si tenemos en cuenta el valor del matrimonio para las mujeres protestantes. Como ya hemos comentado, las protestantes se definían no por su maternidad, sino por su matrimonio. El marido protestante hacía las veces de guía moral para la mujer. Así, lo que se sublimaba era la relación paternalista con el marido que ocultaba la inferioridad de la mujer. Era el marido quien le daba nombre y posición en la sociedad, porque la mujer se *incorporaba* a su mundo. Sin matrimonio la mujer

protestante quedaba en una incómoda posición de soltería, sospechosa ante el resto de la sociedad. Esta idea nos sirve para adelantar el concepto de “incorporation”. Dentro de un contexto colonial y postcolonial, Mary Callan (1984: 1) lo define como “what it means for a woman –who may or may not be dependent and may or may not be a housewife– to be socially identified as ‘wife of’ a particular kind of worker: policeman, colonial official or colonist...”. Mediante esta incorporación se dota a la mujer de un lugar en el espacio público y, lo que es más importante, se le otorgan labores de representación de su familia y comunidad. Lo que intentamos adelantar de momento es la importancia de esta labor de socialización que ejercían estas mujeres por su condición de esposas, aspecto en el que nos detendremos en próximos capítulos. Destaquemos ahora que de la misma manera que se silencia la identidad de las mujeres católicas mediante los discursos de la maternidad y *Mother Ireland*, estas *incorporated wives* “undergo the silencing or under-recognition of the rest of their personhood which allows them to be so designated” (Callan, 1984: 1). Esta idea sobre la importancia del papel de las mujeres protestantes nos sirve de pórtico para enlazar con dos conclusiones que proponen las estudiosas a las que nos hemos referido con anterioridad.

Beaumont y Coulter nos advierten de tres aspectos fundamentales a la hora de comprender el movimiento feminista en Irlanda y la posición de la mujer irlandesa en la historia. Por una parte recuerdan que este movimiento se articulaba en grupos minoritarios, de clase media y centralizados en Dublín. Por otra, la situación económica del país y la influencia de la Iglesia facilitaban que la mayor preocupación de la gran mayoría de las mujeres fuera asegurar el sustento de sus familias. Finalmente, las dos investigadoras coinciden en la trascendencia de la participación de las mujeres de clase media urbana protestantes. Con su intervención equilibraron la influencia de la Iglesia católica y a diferencia de sus compañeros protestantes —que, a pesar de sufrir la exclusión del nuevo Estado, preferían beneficiarse de los privilegios adquiridos durante la pertenencia al imperio británico—, cumplieron un papel primordial en el movimiento de mujeres hasta entrados los años 60. Esto es de gran relevancia para nuestro estudio. El periodo que nos ocupa refleja, por una parte, un conflicto en el movimiento de

mujeres que opone la necesidad de servir a la nación a la de reivindicar los derechos de las mujeres. Por otra parte, constata la colaboración de protestantes y católicas en beneficio de los intereses de todas las mujeres, si bien esta colaboración debe estudiarse dentro de un marco que reconozca su pertenencia a las clases medias, cuyos privilegios no estuvieron al alcance de las mujeres de clases inferiores. En este sentido debemos entender gran parte de la producción de las autoras de nuestro trabajo.

Pero la constitución no sólo justificaba el lugar asignado a las mujeres, también evidenciaba el papel que debían representar los hombres. En otras palabras, la constitución defendía una división binaria de los géneros que separaba inequívocamente lo masculino de lo femenino. Así, la feminidad pasiva y maternal se definía en relación a una masculinidad dominante y activa.

El nuevo Estado presuponía una masculinidad que reunía, por una parte, algunas de las características de la hipermasculinidad republicana revolucionaria; y, por otra, las cualidades de la masculinidad dominante que defendieron los *United Irishmen*, asociación política radical de origen protestante. La hipermasculinidad republicana tenía sus orígenes en el movimiento feniano, cuyos miembros habían interiorizado una identidad de soldados al servicio de la patria, usurpada y ultrajada por la dominación británica. La verdadera hombría consistía en anteponer la defensa del país al bienestar propio y ofrecer el sacrificio máximo de la propia vida³⁹. De ahí la importancia del mito del *Mother Ireland* y la justificación de la violencia en un contexto colonial y postcolonial que hemos comentado anteriormente. Recordemos de nuevo la figura de De Valera, que aprovechó al máximo su imagen de héroe republicano. Tal y como lo dictaban sus principios, De Valera consideraba la nación y la familia como las dos caras de la misma moneda:

[A] nation seemed [...] analogous to a family, sometimes broken in upon and intruded upon from the outside. Ireland was to him, as one friend was to observe in their early days, not so much a country as a religion, something for which *a man should spare no sacrifice*. (Bromage, 1968b: 25, énfasis nuestro).

Desde el punto de vista nacionalista, en el hombre irlandés se agrupaban las cualidades de caballería, fortaleza y justicia del soldado que defiende su patria, así como las del padre de familia que defiende a su mujer e hijos⁴⁰. Según Nancy Curtin (1999: 33-52) estas características estaban ya presentes en el ideario de los *United Irishmen*, y siguen vigentes hoy en día⁴¹. Aunque los *United Irishmen*, herederos de la Revolución Francesa, no incidieron con la misma intensidad en la idea de sacrificio por la patria, como posteriormente lo hicieron los fenianos, destacaron por concebir una idea de masculinidad que integraba los valores de la burguesía, del republicanismo, y del “ideal British man”. De esta manera, los hombres de clase media tomaron conciencia como defensores del bien público y de la patria, así como de su condición de “breadwinners” o proveedores del sustento de sus familias. Por lo tanto, la masculinidad, a diferencia de la femineidad, no se definía en términos de sexualidad, sino en términos políticos y sociales.

No obstante, si la mujer irlandesa se convertía en *the Other of the ex-Other*, el hombre irlandés, a los ojos del colonizador, respondía también a la definición del Otro y, por consiguiente, también llevaba asociada las características de incivilizado, salvaje, y lo que era más grave, feminizado. Era necesario erradicar la alteridad del sujeto masculino y recuperar un ideal masculino, que, según Joanna Bourke (1999), pusiera a los irlandeses a la misma altura que los ingleses y a otros europeos⁴². No es coincidencia que, desde los comienzos de la lucha por la independencia, se teorizara sobre la necesidad de educar a los hombres irlandeses. Gracias a esta educación, el hombre construiría una nación irlandesa fuerte y alejaría el peligro del exilio. Es más, ocuparía su puesto en la casa y en la familia, lo que a su vez dejaría clara constancia de la división del poder dentro de la esfera privada. De ahí que se hable de la diferencia entre “house”, que se refiere al aspecto público y social de la familia y la casa; y “home”, que alude al ámbito más íntimo, relacionado con lo femenino.

Está sobradamente documentado que la feminización del Otro era un recurso para invalidar y silenciar al oponente que reportó grandes beneficios al imperio británico (Said, 1996, Loomba, 1998: 2). La feminización se consideraba

un síntoma patológico y de inferioridad (Krishnaswamy, 2001: 292-317, Sinha, 1987: 217-231)⁴³. Por lo tanto, el hombre irlandés, como sujeto colonizado, debía eliminar todo aspecto relacionado con la feminidad. No en vano, ya los *United Irishmen* prefirieron los modos austeros de los británicos a la ambigüedad afeminada de los franceses (Curtin, 1999: 37)⁴⁴. La ideología nacionalista de la época invirtió el binomio masculino/colonizador, femenino/colonizado y fomentó los discursos que asociaban la hipermasculinidad a lo irlandés y la feminidad a lo inglés. La hipermasculinidad se relacionaba con la reproducción. De esta manera se conseguía afianzar la división de géneros y, por lo tanto, la heteronormalidad o heterosexualidad obligatoria, uno de los principios básicos para consolidar y reproducir la hegemonía de las clases medias católicas. Esto supuso no sólo la criminalización de la homosexualidad, androginia o cualquier otra identidad no reproductora, sino la imposibilidad de asignarles un espacio representativo en los discursos de la época⁴⁵.

De la misma manera que el imperialismo británico había definido la masculinidad irlandesa en términos de feminidad, el nacionalismo irlandés adjudicó características femeninas a la masculinidad británica. Ahora, el hombre inglés se caracterizaba por su bajeza moral, no actuaba como un buen ciudadano; por su decadencia moral, perseguía su propia satisfacción, y por su debilidad, mostraba una sexualidad perversa y transgresora. Así, la colonización de Irlanda se explicaba como el resultado de la falta de moral de los ingleses, que habían perdido la hombría caballerescas; y no como la consecuencia de la debilidad y pereza de los irlandeses (Curtin, 1999: 49). A diferencia de los soldados irlandeses, los ingleses se dibujaban como homosexuales incapaces o perversos⁴⁶. Esta actitud de los ingleses corroboraba la idea de su incapacidad de anteponer el interés público al privado. Quizá sea ésta una de las razones por las que la figura del *Anglo-Irish landlord*, inevitablemente asociada a la masculinidad inglesa, se configurara como una masculinidad afeminada, “unmanly” (Kreilkamp: 1999), incapaz de explotar sus tierras y dependiente del auxilio de Inglaterra⁴⁷. Sin embargo, el ideal masculino angloirlandés mostraba muchas similitudes con el tipo de hombre que primaba el nuevo Estado. Heredero

del *gentleman* inglés presuponía ser un buen padre, eficaz administrador de casa y posesiones, buen cristiano y ciudadano. Este ideal masculino se asentaba, pues, en la misma división binaria de los géneros, vigente durante la colonización.

La constitución y su tratamiento de la mujer no fue el único ejemplo de la hegemonía del nacionalismo y catolicismo. La vida cultural en la isla reproducía los ideales de la identidad irlandesa que De Valera había verbalizado en la constitución. Las instituciones se encargaron de fomentar aquellos aspectos de la identidad y cultura irlandesa que se consideraban en peligro. Se intentó recuperar el uso de la lengua gaélica, prácticamente confinada a las regiones del *Gaeltacht*. Se promocionó la música y el baile celta con la bendición de la Iglesia, recordemos aquí la relación Iglesia-Estado de la que hemos hablado con anterioridad⁴⁸. Al mismo tiempo se recibía con recelo la cultura extranjera, especialmente la americana, con su cine de Hollywood a la cabeza, demasiado frívolo para los gustos irlandeses⁴⁹. En definitiva, nos encontramos en el periodo de la historia irlandesa donde se sientan las bases de la representación cultural de Irlanda como un país rural, de geografía idílica, anclado en su pasado de héroes y leyendas, profundamente católico y hospitalario, que tan buenos resultados daría décadas después a la industria turística⁵⁰. En otras palabras, Irlanda no solamente inventaba un nuevo pasado, sino que explotaba la imagen del *Otro* que había adquirido durante la época colonial⁵¹ (Eagleton: 1995, Kiberd: 1996, Richards: 1986, Smyth: 1998). Se trataba de demostrar que Irlanda era un país único y distinto pero al mismo tiempo un igual en el contexto europeo. No hubo, según los especialistas, ningún intento de superar esta imagen heredada del pasado, ya que beneficiaba a la nueva élite que había ocupado el poder con el beneplácito de la Iglesia.

Si bien el marco político cambió con la proclamación de la república y la situación económica parecía mejorar a finales de los años 50, estas pautas ideológicas y culturales continuaron hasta bien entrados los años 60. Sirva como ejemplo el episodio protagonizado por Noël Browne, ministro de sanidad, que se vio obligado a dimitir ante las presiones de la Iglesia católica y la jerarquía médica

contra su *Mother and Child Scheme* (programa de información y ayuda pre y post natal para las mujeres irlandesas)⁵². Sin embargo, los mejores indicadores de la situación cultural de esta época son la aprobación y posterior modificación de la ley de censura y la labor de los intelectuales, especialmente de los escritores, en el panorama cultural de la época.

1.4. SOCIEDAD Y LITERATURA

Ya hemos comentado al principio de este capítulo que el debate sobre la identidad impregnó todos los aspectos de la vida irlandesa. Por esta razón, la relación entre identidad cultural y nación cobró aún mayor importancia. La cultura se convirtió en un espacio de poder a conquistar desde el cual se afirmaba y se potenciaba la identidad oficial. Para decirlo con las palabras de Lee (1989: 648): “[T]he construction of the symbolic universe that constituted the dominant public myth of post-famine Ireland, and would only begin to dissolve in the 1960s, was a supreme imaginative achievement”.

Para la mayoría de estudiosos (Brown: 1988, Lee: 1989, Lyons: 1985) el éxito de esta construcción o “logro imaginativo” se tradujo en una vida cultural mediocre, aburrida y asfixiante⁵³. Con este marco cultural de fondo, la labor de la literatura adquirió entonces una función más comprometida. Recaía en los escritores la ardua tarea de despertar las conciencias, de cuestionar la identidad oficial, de proponer lo que debía ser la *verdadera* identidad irlandesa, en definitiva, de vertebrar la relación entre cultura, nación y Estado⁵⁴. Esta tarea llevaba asociada la contradicción que suponía para la mayoría de escritores ser parte de aquello que se criticaba; en otras palabras, los escritores debían cuestionar la misma Irlanda que ellos habían ayudado a construir⁵⁵.

Entre estos escritores cabe destacar las figuras de Frank O'Connor, Seán O'Faoláin y Patrick Kavanagh. Estos dos últimos alcanzaron gran notoriedad a través de sus escritos en las dos revistas que fundó respectivamente cada uno de ellos: *The Bell* y *Kavanagh Weekly*. Los tres escritores alertaron en numerosas ocasiones de la mediocridad de la ideología dominante en Irlanda, del peligro de

aislamiento con respecto a Europa, y de la necesidad de erradicar el *nativismo* y la nostalgia por un pasado mítico, así como de fomentar una cultura propia que incluyera a todas las comunidades, especialmente la protestante⁵⁶. Con las siguientes palabras criticaba O'Faoláin la ceguera institucional en asuntos culturales en 1947⁵⁷:

they [The politicians] have never paused to consider the true meaning of the word Culture. Instead of thinking of it as an all-inclusive way of life, which often takes centuries to construct, they keep on thinking of it as a bonus stuck like a stamp on the envelope of life. To them culture is a picture on the wall, a book on a shelf, a symphony orchestra, a new theatre building, a new convention-hall, something always midway between a private possession and a useful, state-sponsored tourist-attraction. (*The Irish*, 147)

Frente al “all-inclusive way of life” que proponía O'Faoláin, las instituciones desarrollaron todo tipo de estrategias para excluir las nuevas ideas e influencias de otras culturas que pudieran cuestionar la identidad oficial. Una de estas estrategias fue la de atraer a los intelectuales que criticaban la situación a través de su participación en instituciones estatales o semiestatales como las universidades, *Radio Eireann*, *The Abbey Theatre*, *The Dublin Institute for Advanced Studies* y *The Cultural Relations Committee* (Smyth, 1998: 104). La labor de publicaciones dependientes de la Iglesia y la universidad, entre las que se incluían *The Dublin Magazine*, *Studies*, y *University Review*, fomentaban, por su parte, una idea de identidad acorde con los círculos de poder. Junto con estas publicaciones, merece la pena destacar aquéllas que eludían el asunto de la identidad y su relación con la nación, ofreciendo un discurso supuestamente neutral y estrictamente literario que, no obstante, y aquí radica su importancia, buscaba el “Irish interest” de las obras que reseñaban. Entre ellas destacamos tres publicaciones en las que se reseñaron las obras de Kate O'Brien: *The Irish Book*, *The Irish Bookman* y *The Irish Book Lover*. Sin embargo, la forma más radical de controlar el debate de identidad y nación fue la censura.

La primera ley de censura se había aprobado en 1929. En los primeros años se utilizaba el “marking system” por el que cualquier lector de forma anónima podía

enviar obras con los pasajes que él/ella considerase obscenos previamente marcados al *Censorship Board*, el consejo de cinco miembros elegidos por el ministro de justicia que decidían qué obras se censuraban. No cabe duda que, de esta forma, no sólo se predisponía al censor, sino que se reducía considerablemente la cantidad de su trabajo, puesto que podía ignorar la parte de la obra en cuestión que no estuviese subrayada. Este sistema garantizaba el anonimato. Al respecto Julia Carlson (1990: 4) explica: “In effect, the Censorship Board has license to operate in virtual secrecy. Once a publication is banned, its importation, sale, advertisement, and distribution are prohibited. Only the minister for justice can revoke a ban”. Interesa destacar además que los criterios para censurar se basaban en un más que dudoso concepto de la indecencia y obscenidad⁵⁸.

El descontento se agravó aún más con la modificación de la ley en 1946 por la que se incrementaron los poderes del *Censorship Board* y se creó el *Appeal Board*, el consejo ante el cual se podían presentar alegaciones a favor de lo que se había censurado previamente. La efectividad del *Appeal Board* se contrarrestó con la labor de grupos católicos como *The Catholic Trust* que se encargaban de enviar al *Censorship Board* todo aquello que, según ellos, atentara contra el pensamiento social católico. De igual manera, cuando el *Appeal Board* revocaba una orden de censura, solía ser demasiado tarde para que los lectores consiguieran la obra censurada. La polémica aumentó cuando se legisló sobre la libre circulación de libros, periódicos y revistas⁵⁹. Fueron muchos los autores irlandeses censurados, O’Faoláin, O’Connor y O’Brien entre ellos, y muchos los libros extranjeros que no pudieron leerse en Irlanda⁶⁰.

Se podría decir, sin menoscabar la labor de otras publicaciones, que *The Bell* lideró, en numerosas ocasiones, el debate sobre la censura a través de sus numerosos artículos⁶¹. Así, en “Sex, Censorship and the Church” (tomamos este ejemplo porque Kate O’Brien se vio directamente implicada en él), C. B. Murphy (1941) criticaba el excesivo puritanismo de los irlandeses católicos, que habían visto en *Without My Cloak* una novela ofensiva que no podía leerse en voz alta en el hogar familiar por su escasa sensibilidad en ciertas “materias”, eufemismo utilizado para referirse a temas sexuales⁶². El propio O’Faoláin advirtió de la

necesidad de establecer los criterios justos a la hora de censurar novelas en artículos como “Standards and Taste” (*The Bell*, 1951). En él, O’Faoláin cuestionaba la eficacia y fiabilidad de la censura en casos como la prohibición de *The Land of Spices*, de nuevo una obra de Kate O’Brien, al tiempo que solicitaba la ayuda de los lectores para establecer las bases de una literatura digna de la nueva Irlanda. No en vano la ley había ejercido una influencia decisiva en la literatura del periodo. La censura institucional desencadenó otras formas de censura, entre ellas la autocensura por miedo a ser censurado⁶³.

Ante la poderosa influencia de esta ley, en particular, y la situación del país en general, O’Faoláin proponía como única solución el compromiso del escritor, que debía cultivar una literatura intencionadamente realista. No le faltaron apelativos en “Our Nasty Novelists”, título suficientemente explícito, donde atacó a aquellos escritores que no se comprometieron con el momento político-social: “the only real sanity in this island, as far as culture is concerned, is the novels of our Realists” (en Carlson, 1990: 14).

O’Connor y Kavanagh coincidían con la postura que tomó O’Faoláin, aunque su forma de expresarla fuera diferente. Los tres escritores entendían el realismo como la forma literaria que cumplía dos objetivos⁶⁴. Por una parte, describía el conflicto entre el individuo y la sociedad que le rodeaba; por otra encarnaba el rechazo a la Irlanda romántica y folk del *Revival*. El realismo permitía, además, construir una literatura nacional que entroncara con la tradición europea, y se desterrara, por fin, el aislamiento literario irlandés⁶⁵. Esta literatura nacional estaba alejada del nativismo, lo que O’Connor denominó regionalismo y Kavanagh provincianismo, término en el que nos detendremos más adelante.

En definitiva, el realismo, bien a través del relato o *short story*, bien a través de la novela, expresaba con palabras el desencanto en el que se había hundido la “nueva” Irlanda (Cahalan: 1988, Deane: 1986, Harmon: 1972, 1982)⁶⁶. Gracias a él se mostraba la cara oculta y gris de la propaganda estatal. Se reflejaba con precisión las limitaciones de la sociedad irlandesa, la prisión en la que se convertía la familia, la doble moral de la Iglesia, la represión sexual y, sobre todo, la necesidad de romper con todas las ataduras, al mismo tiempo que se adquirían

otras igualmente sólidas, mediante el exilio. Éstos son los temas que aparecen en las novelas más importantes de la época: *Dutch Interior* (1940) de Frank O'Connor, *Famine* (1937) de Liam O'Flaherty, *Call My Brother Back* (1939) de Michael McLaverty, *Tarry Flynn* (1948) de Patrick Kavanagh, *Judith Hearne* (1955) de Brian Moore y *December Bride* (1950) de Sam Hanna Bell entre otras⁶⁷. Lo irónico era comprobar que si bien un excesivo realismo ponía en juego la publicación de la obra, el propio realismo era el salvo conducto para que las obras en cuestión se publicasen, puesto que en la mayoría de los casos se trataban los temas "irlandeses", es decir, la tierra, la nación y la religión⁶⁸.

Sin embargo, el compromiso y la crítica también se canalizaron a través de una literatura modernista y experimental. El éxito del realismo no mermó el alcance de lo que Cahalan ha bautizado como *fabulism*. El fabulismo aprovechaba el absurdo, la ironía y la sátira, recursos considerados tan irlandeses como la temática de la tierra y la religión, para burlar la censura bajo un aparente deseo de evasión⁶⁹:

the fabulists shared with the realists a revulsion with what they saw as the puritanical and oppressive tendencies and practices of the ironically named Free State during the period 1920-1950. While the realist novels attack these features of Irish society by exposing them, the fabulist novels travel to freer, more remote realms, distant in time or space, which often suspiciously resemble modern Ireland. (Cahalan, 1988: 179)

De la misma manera que los realistas intentaban compaginar "the risk of modern individuality and the consolation of traditional community" (Deane, 1986: 213), los escritores fabulistas utilizaban la experimentación con el lenguaje para compaginar la tradición con la modernidad que recorría Europa. Es bien sabido que estos escritores encontraron en la literatura modernista excelentes maestros. La figura más influyente fue, sin duda, la de su compatriota James Joyce, considerado ya entonces el padre de la prosa irlandesa. Entre los fabulistas destacamos a Flann O'Brien (Myles na gCopaleen) que, con *At-Swim-Two Birds* (1939) y *An Béal Bocht* (1941) en lengua gaélica, desarrollaba la parodia y el absurdo que ya había comenzado Joyce. Junto con Flann O'Brien, otros autores apuntaban certeramente a todos los estandartes de la nueva Irlanda: desde los

intocables maestros de la lengua gaélica, la Iglesia católica, hasta la figura del campesino irlandés en su paisaje rural idílico. *Cré na Cille (The Churchyard Clay)* (1949) de Máirtín Ó Cadhain y *The Great Hunger* (1942) de Kavanagh eran el ejemplo de “subversive anti-pastoral, a characteristic nineteen-forties reaction against some pious evasions of the revivalists” (Kiberd, 1996: 498).

La figura del gran escritor Patrick Kavanagh, que cultivó el realismo y el fabulismo, nos sirve para finalizar con el tema de la situación cultural y literaria de la época que nos ocupa. Junto con las críticas de O’Faoláin y O’Connor, debemos recordar las de Kavanagh por ser, quizá, más incisivas y creativas. Los dardos de sus críticas apuntaban a todo el abanico de autores de la época, fueran éstos realistas o siguieran la tradición poética de W. B. Yeats. Kavanagh despreciaba la pseudoidentidad irlandesa que se había reinventado gracias a la labor de Yeats y su seguidores⁷⁰. Se negaba a rendir pleitesía al *Revival* que había obstaculizado la entrada de otras formas de hacer literatura. Rechazaba la figura del escritor todopoderoso y su vulgar deseo de querer cambiar el mundo a través de su literatura (Foster, 1991b: 108)⁷¹. A pesar de que su pensamiento adoleciera de contradicciones e incoherencias, se podría decir que sus ideas se resumían en los conceptos de *provincialism* (provincianismo) y *parochialism* (parroquianismo) que él mismo acuñó⁷². El *parochialism* proponía abrir las puertas a otras culturas sin la necesidad de menospreciar la identidad propia. En palabras de Smyth (1998: 108), relacionaba lo universal y lo local de una forma beneficiosa:

Parochialism and provincialism are direct opposites. The provincial has no mind of his own; he does not trust what his eyes see until he has heard what the metropolis –towards which his eyes are turned– has to say on any subject. This runs through all activities.

The parochial mentality on the other hand is never in any doubt about the social and artistic validity of his parish. All great civilisations are based on parochialism– Greek, Israelite, English... (en Smyth, 1998: 108)

Kavanagh no reparó en desprecios hacia autores “provincianos” como J. M. Synge, Mary Lavin y Austin Clarke, este último seguidor de la senda poética que había marcado Yeats con la reescritura de mitos y leyendas celtas⁷³. En realidad,

Kavanagh osaba cuestionar la literatura del momento y pagó el alto precio de ser rechazado por los círculos de poder y mantenerse siempre al margen⁷⁴.

Pocas fueron las voces que pudieron criticar abiertamente la situación cultural sin sufrir la censura o la indiferencia. Autores de origen angloirlandés como Elizabeth Bowen encontraron en Inglaterra el mejor exilio ante el nacionalismo de la república. Otros como Mícheál Mac Liammóir crearon su propio personaje subvirtiendo las normas sociales⁷⁵. Hubo quien no sólo cambió de país, sino también de lengua, como Samuel Beckett. Irlanda tuvo que esperar a la década de los sesenta para abrir sus puertas y conocer la Europa que había ignorado durante los años de neutralidad y censura, para que una perspectiva nueva inundara su temática literaria clásica, para que su literatura se empapara de otros temas y de otras referencias culturales, alejadas esta vez, de la guerra civil y sus consecuencias⁷⁶.

1.5. MUJERES Y LITERATURA

Después de haber repasado brevemente el panorama literario irlandés de la época, hemos podido comprobar la importancia de la función de la literatura y del compromiso de los escritores más conocidos en las circunstancias históricas que vivieron. Sería conveniente, pues, rescatar y analizar el papel que tuvieron en este sentido las escritoras de la época.

A falta de estudios más amplios, la crítica académica ha unido bajo el epígrafe “escritoras de la época” a creadoras tan diferentes como las propias Kate O’Brien, Molly Keane, Mary Lavin, Maura Laverty y Elizabeth Bowen. Para Cahalan (1988: 204) todas ellas destacan por explorar los mismos conflictos que sus compañeros escritores, aunque sea el mundo privado de la mujer la inquietud constante que se desarrolla en su producción literaria. A pesar de que la labor académica de investigadoras feministas como Ann Owens Weekes, Patricia Coughlan y Adele Dalsimer entre otras, ha sido crucial para rescatar y entender autoras como las que aquí nos ocupan, la crítica feminista no se ha ocupado todavía de brindar un panorama general que las aglutine a todas, pero que a la

vez establezca la diferencias entre ellas, atendiendo por ejemplo a criterios como su adhesión o rechazo al nacionalismo o al feminismo⁷⁷. Aunque, al igual que sus compañeros escritores, sufrieron los mismos inconvenientes de la situación cultural que les tocó vivir, en pocas de las fuentes consultadas se hace alusión a su posición como escritoras en la sociedad, a su labor como intelectuales—especialmente las que se consideraban como tales—, o a su compromiso como creadoras.

Es cierto que de todas las escritoras mencionadas, ninguna mantuvo una posición tan comprometida y radical como las escritoras inglesas de la época. El compromiso de Bowen, O'Brien y Laverty dista mucho del mostrado por Rebecca West, Storm Jameson, Vera Brittain, Winifred Holtby, Naomi Mitchison y Sylvia Townsend Warner en la década de los años 30. Sin embargo, se podría decir que todas ellas dejaron constancia de sus ideas sobre su país y participaron, si bien de forma diferente a los escritores, en la vida cultural de Irlanda.

De todas las escritoras irlandesas mencionadas, ha sido Elizabeth Bowen quien ha recibido más atención académica. Considerada la mejor representante del mundo angloirlandés, la crítica ha analizado no sólo sus novelas y relatos, especialmente los considerados “irlandeses”, sino también su visión de la tradición angloirlandesa, expresada en *Bowen's Court* y sus artículos, algunos de estos publicados en *The Bell*. Heredera de un mundo a caballo entre Inglaterra e Irlanda, Bowen siempre se definió como irlandesa⁷⁸. Sin embargo, experimentó la contradicción de ser inglesa en Irlanda e irlandesa en Inglaterra, como otros escritores angloirlandeses⁷⁹. Así, por ejemplo, como irlandesa se pronunció a favor de la neutralidad de la isla en la Segunda Guerra Mundial, actitud no compartida por muchos angloirlandeses; pero al mismo tiempo trabajó para el Ministerio de Información Británico durante la contienda. Su trabajo recibió el beneplácito de la crítica de su país, a pesar de que Sean O'Faoláin le animara a escribir novelas más “irlandesas”, que profundizaran en la relación entre los angloirlandeses y la nueva Irlanda (en Lee, 1981: 42).

Merece la pena también destacar a Maura Laverty. Resulta curioso que sus novelas *Never no More* (1942) y *No More than Human* (1946), más cercanas a los

folletines de romances que a la novela y el relato realista de la época, gozaran de un gran éxito. Podría resultar contradictorio que estas novelas de y sobre mujeres acapararan la atención de personajes tan importantes como Sean O’Faoláin (1942: vi), que alabó efusivamente la primera de ellas: “Be as critical as you like about this book, its charm is irresistible and lasting”. La supuesta contradicción se resuelve si consideramos que la crítica, Sean O’Faoláin el primero, coincidió en destacar el carácter “irlandés” de sus novelas. Al presentar personajes (“*country characters*”) enraizados en Kildare, la *Middle Ireland* tan querida por los nacionalistas que intentaban evitar la Irlanda costera de mitos y leyendas, Laverty seguía las directrices de la literatura que se imponía en la época⁸⁰. No es casual que años más tarde, en la década de los 60, consiguiera gran éxito con *Tolka Row* en la televisión. Es significativo también, que el fracaso de esta serie televisiva llegara al intentar plantear Laverty problemas sociales que se apartaban de los temas familiares, más seguros y menos críticos (Gibbons: 1996).

Parece ser que Maura Laverty se mantuvo en un constante conflicto entre sus ideas políticas progresistas y su posición como mujer irlandesa de la época patriarcal y nacionalista que vivió. Laverty compaginó la crítica social de sus novelas con la militancia política. Formó parte del comité fundador del *Clan na Poblachta* de Seán MacBride en 1946, y un año después fue miembro del comité ejecutivo (Keogh, 1994: 173-176). Al mismo tiempo publicaba libros de cocina que gozaron de un gran éxito entre el público— hoy en día se consideran parte de la cultura popular irlandesa— y ejerció durante algunos años de consultora sentimental en la radio estatal⁸¹.

Las dos autoras de nuestro estudio también mostraron un compromiso intelectual, si bien éste se expresó de maneras muy diferentes en cada una de ellas. Molly Keane siempre se mantuvo unida al mundo irlandés, pero su horizonte literario fue Londres y no Dublín. Es elocuente que su obra se reseñara en Inglaterra o en Estados Unidos y pasara desapercibida en Irlanda. A pesar del ejemplo de su madre, que estudió el folklóre irlandés y llegó a publicar la antología *Songs of the Glens of Antrim*, Keane enseguida encontró en el mundo teatral

londinense una segunda casa⁸². Fue allí donde hizo su círculo de amigos y donde se leyeron sus novelas y se representaron sus obras teatrales⁸³. Si por algo se ha criticado a Keane, ha sido por su ausencia del panorama irlandés y su presencia en el mundo literario inglés. Se le ha reprochado el uso (y abuso) de personajes irlandeses estereotipados en sus obras teatrales. Pero también es cierto que su marcha a Inglaterra puede considerarse un buen ejemplo de la exclusión de una parte de Irlanda que no comulgaba con los preceptos nacionalistas. La inexistencia de un compromiso público claro podría considerarse una postura política en sí; de la misma forma que la adopción del pseudónimo M. J. Farrell, que sonaba “terribly Irish” (Biggs, 1991: 25) y ocultaba su género, era una manera de mostrar la imposibilidad de expresarse como mujer, porque “writing books wasn’t terribly well thought of for most purposes back then...” (Keane en Biggs, 1991: 23).

Keane esperó décadas para dar cuerpo a sus ideas sobre la literatura y su país mediante la edición de una antología. En *Molly Keane’s Ireland* (1993), que editó con su hija, Keane dice sentirse parte de la tradición literaria irlandesa donde se incluye todo tipo de escritores, protestantes y católicos. Así, a pesar de sus orígenes angloirlandeses, recoge, igualmente, la tradición de los *Aosdana* gaélicos y de los miembros insignes del *Celtic Revival*. Entiende que, como irlandeses, todos atesoran un especial talento para el lenguaje y además poseen “a sense of place” (Keane, x), lo que podría entenderse como una concepción muy particular y única del lugar, que les confiere identidad. Sin demasiadas estridencias se queja del poder de la Iglesia (se sobreentiende que católica) y de sus consecuencias en la literatura irlandesa. Menciona a varios escritores como Sean O’Faoláin y Frank O’Connor, a quien bautiza como el Chéjov irlandés. Admira la producción de escritoras como Somerville & Ross y sobre todo la de su íntima amiga Elizabeth Bowen. Sin embargo, en su introducción, ignora la existencia de otras escritoras contemporáneas como Kate O’Brien y Mary Lavin.

Igual que hiciera en sus novelas, Keane lamenta la neutralidad de su país en la Segunda Guerra Mundial y entiende que el mundo de la hípica es el mejor nexo entre las dos comunidades irlandesas. De esta manera, Keane concibe una

identidad irlandesa que se caracteriza por la inclusión de todas las formas de ser irlandés. En este sentido la identidad irlandesa que defiende Keane no se define como opuesta a la identidad inglesa, más bien todo lo contrario, es una identidad que respeta la relación histórica de los dos países. Este es, probablemente, uno de los aspectos que le acercan a la otra autora que nos ocupa en este trabajo, Kate O'Brien⁸⁴.

Al igual que Elizabeth Bowen y Molly Keane, Kate O'Brien mantuvo lazos estrechos con el país vecino. Como Bowen, trabajó para el Ministerio de Información Británico. Como Keane, hizo de Londres su punto de partida literario, donde estrenó sus obras teatrales. Colaboró con periódicos británicos como *The Manchester Guardian*. Durante largas temporadas residió en Oxford, Londres y Kent y, viajó con pasaporte británico.

A diferencia de Keane, pero de la misma manera que Bowen, O'Brien sí expresó sus ideas a través de artículos periodísticos. En este sentido, se podría decir que la autora de Limerick se comportó como uno de los intelectuales de la época comprometidos con la situación política. Pero su compromiso, así como su forma de expresarlo, fueron muy diferentes a los de sus compañeros de letras, ya que se apartó del discurso y maneras nacionalistas, a los que bautizó de "jingle-jangle [of nationalism] or of propaganda" (1977: 310). En numerosos artículos y entrevistas, dejó clara su posición como intelectual, como mujer de letras que no quería adherirse a ninguna corriente política y que rechazaba el carácter nacional de la literatura⁸⁵.

But then I am not what one understands by the word 'patriotic'. When I consider my dear country and its long and tragic history I prefer to praise what our poets and writers have done to honor us, and to work for us –such men of liberal and humane thought as Daniel O'Connell or Henry Grattan. I have been very much moved by what one must call "National" passion – I mean the idea of being Irish rather than any other breed is important. Because to me it is not. But to be free, to be able to say what you mean –that is vital." (1977: 307)

A pesar de estas rotundas declaraciones, O'Brien se vio en el deber moral de escribir un artículo como "Imaginative Prose by the Irish, 1820-1970" (1977)

donde hacía un repaso a la producción irlandesa en prosa y formulaba sus ideas al respecto⁸⁶. A través de sus afirmaciones se vislumbra su compromiso como intelectual y como irlandesa. Resulta sorprendente observar ciertas similitudes con la visión de Molly Keane. Igual que la escritora de Kildare, O'Brien se decanta por los grandes nombres de la literatura irlandesa, especialmente Beckett, e intenta mostrar un catálogo equilibrado donde aparezcan protestantes y católicos.

Aunque su catálogo de nombres es más extenso que el de Keane, el repaso que hace O'Brien de la literatura irlandesa es igualmente tradicional y conservador. Su opinión obedece al canon establecido de autores como William Carleton, que no gozaba de las simpatías de la escritora, Gerald Griffin, Charles Kickham, y George Moore. De entre sus compañeras menciona brevemente a Mary Lavin y Elizabeth Bowen. Sorprendentemente, califica de "amateurs" a Somerville & Ross, aunque alaba su facilidad para reflejar el dialecto irlandés en sus novelas (1977: 313). Es curioso advertir que de la literatura popular de siglos pasados menciona a Dion Boucicault y otros "rowdies". Merece la pena detenerse en el uso del término "rowdie". Esta palabra hace referencia a la imagen estereotipada de los personajes irlandeses que se presentaban como perezosos, borrachos, pícaros e inteligentes en el teatro inglés de los siglos XVII y XVIII. Durante la emancipación católica, y las consiguientes revoluciones fallidas, el teatro irlandés adoptó este tipo de personaje, que alcanzó gran protagonismo. Para muchos intelectuales irlandeses estos "rowdies", entre los que se encontraban los famosos Handy Andy, y "the Shaughraun", no eran más que una burda invención inglesa que no reflejaba el verdadero carácter irlandés⁸⁷. La crítica postcolonial entiende estos personajes como un ejemplo más de la división estricta y falaz entre los colonizados y los colonizadores. El uso de "rowdie" por parte de O'Brien es expresivo de por sí y evidenciaría un distanciamiento de la escritora con respecto a las ideas de los escritores nacionalistas que se quejaban de la excesiva influencia inglesa que fomentaba tal división entre ingleses e irlandeses⁸⁸. Veremos en el próximo capítulo que esta consideración también sería aplicable a su obra.

Se podría decir que O'Brien entendió su labor como la de una escritora liberal y humanista, comprometida con los valores del ser humano como individuo que se realiza a través de la tradición cultural establecida. Fueron numerosos sus artículos sobre literatura universal, donde se deleitaba reseñando a los grandes como Flaubert y Turgeniev (1956). Para O'Brien la palabra Literatura debía escribirse con letras mayúsculas (de ahí que infravalorara la obra de Somerville & Ross) y, por lo tanto, se alejaba del compromiso político difundido en las obras que las convertía en panfletos y propaganda. En este sentido, Kevin McDermott (1994) considera que se debe estudiar a O'Brien en relación con el ambiente cultural inglés de los años treinta, donde se vivieron y reflejaron en la literatura los conflictos morales y la adhesión a las corrientes ideológicas del momento. Desde esta perspectiva, podríamos colegir que también en su faceta política, O'Brien muestra uno de los conflictos presentes en toda su producción literaria. Nos referimos a la necesidad, no colmada, de compaginar sus ideas liberales sobre la libertad del individuo y su identidad como miembro de clase media. Así, ante los acontecimientos en Alemania, Italia y, sobre todo España, O'Brien mostró su rechazo al fascismo, pero no podía adherirse a las corrientes socialistas y comunistas, como otros escritores ingleses, porque eso suponía cuestionar su identidad de clase⁸⁹.

Tras este breve repaso de algunos de los hechos más relevantes del período histórico en el que vivieron O'Brien y Keane, nos adentraremos en el análisis de su obra. La idea de una Irlanda independiente y nacionalista, apartada de los avances económicos y culturales europeos preocupó igualmente a O'Brien y Keane. Asimismo, la política de género que imperó durante la primera mitad del siglo XX fue objetivo de las críticas de ambas escritoras. Veremos cómo se reflejan en sus novelas los discursos de nacionalidad, clase y género a los que hemos hecho referencia en este capítulo.

NOTAS AL PRIMER CAPÍTULO

¹ Al respecto resultan esclarecedoras las consideraciones de R. F. Foster (1989: 143) sobre el crecimiento de la clase media propietaria de ganado, que explotó a los “nativos” católicos y gaélicos de las zonas rurales tanto como lo hicieron “the supposedly alien landlords”. También añade que “The recent consensus is that trade was not greatly hampered by colonial restrictions, despite a few high-profile (and highly specific) measures. In fact, one of the success stories of the eighteenth-century Irish economy is the growth of foreign trade”.

² Michael Peillon (1995: 361) admite que también en la actualidad la clase media es heterogénea: “middle class contains a diversity of social categories, and the business element consists only a minority of it”.

³ Al respecto, Lee (1989: 205) hace los siguientes comentarios sobre la constitución de 1937: “‘We, the people of Éire, humbly acknowledging all our obligations to our Divine Lord, Jesus Christ, Who sustained our fathers through centuries of trial’ ... ‘Gratefully remembering their heroic and unremitting struggle to regain the rightful independence of our nation’ immediately eliminated the vast majority of the Protestant people as an integral part of ‘our nation’”. Incluso Terry Eagleton (1995: 62-63), a pesar de su defensa del nacionalismo irlandés en *Heathcliff and the Great Hunger*, admite que la comunidad protestante “Once stripped of its traditional privileges, it could have made an immeasurably valuable contribution to the social and cultural life of the new Ireland; but the strident Gaelic chauvinism of the Free State, along with its own aggressions and anxieties, inhibited this possibility, even if the new nation extended generous political representation to its Anglo-Irish minority.” Esta posición ha sido firmemente defendida por estudiosos de origen protestante como Michael McConville (2001) en *Ascendancy to Oblivion. The Story of the Anglo-Irish*, John Wilson Foster en “Who are the Irish” (1988) y Brian Walker (1993) en “How Irishness came to be equated with Catholicism”.

⁴ El *Diccionario Cultural de Irlanda* (Hurtley et al, 1999: 102) sigue la definición de familismo propuesta por Arensberg and Kimball y lo describe como: “las prácticas llevadas a cabo por el campesinado con el fin de evitar la fragmentación de la propiedad familiar. Dichas prácticas, organizadas en torno al núcleo familiar, estaban destinadas a regular la tenencia y traspaso de la tierra mediante un riguroso sistema de selección del hijo heredero (que no era necesariamente el primogénito), una cuidada planificación del matrimonio (al que por regla general sólo tenía acceso el hijo escogido como heredero) y del momento en el que enlace debía llevarse a cabo (cuando se producía el relevo y el padre permitía al heredero tomar posesión de la propiedad)”.

⁵ No figura entre nuestros objetivos realizar un estudio detallado del familismo en estas páginas, pero lo cierto es que no todos los investigadores consideran que el familismo explique la situación irlandesa con total fidelidad. Así, por ejemplo, Lee (1989: 651) advierte que “[I]t would be difficult to glean from this account of the Irish countryman that 165,000 emigrants left Clare between 1851 and 1920, that the population had fallen from 212,000 in 1851 to 95,000 in 1926. Emigration

scarcely intruded into this classic portrait of a beautifully balanced clockwork mechanism, as perfect *gemeinschaft*".

⁶ Michael Peillon (1995: 366) entiende que en la actualidad ésta sigue siendo una característica de los partidos políticos irlandeses: "The Irish political system enjoys a particularly high level of autonomy in relation to social differences. ... The autonomy of political life in relation to socio-economic issues manifests itself in the very diversified social basis of the major political parties".

⁷ Especialmente si, como argumenta Whelan (1995), la única posibilidad de ascenso social era la emigración.

⁸ Para la traducción de los términos en irlandés hemos seguido la propuesta de Hurlley et al (1996) en su *Diccionario Cultural e Histórico de Irlanda. Fianna Fáil* (Soldiers of Destiny), Soldados del Destino. *Cumann na Gaeheal* (League of the Gael), Asociación del pueblo gaélico. *Fine Gael* (League of the Gael), Familia de los gaélicos. *Clann na Poblachta* (Republican family), Hijos de la República. *Clann na Talmhan* (Farmer's party) Partido de los granjeros. *Bunreacht na hÉireann* (Irish Constitution), Constitución Irlandesa. Taoiseach, Primer Ministro.

En 1922 gobernó el *Cumann na nGaeheal*, que dio paso, en 1932, al ejecutivo del *Fianna Fáil*. En 1948 tuvo lugar el primer gobierno de coalición (*Fine Gael, National Labour, Labour Party, Clann na Poblachta, Clann na Talmhan*). Tres años después, el *Fianna Fáil* volvía a ocupar el poder hasta la victoria del gobierno de coalición del *Fine Gael, Clann na Talmhan* y *National Labour* en 1954.

⁹ Durante los años 90, la figura de Eamon de Valera es objeto de numerosos estudios y reconsideraciones. Probablemente sea la biografía de Tim Pat Coogan (1991) la más conocida; entre otras también puede citarse la de Ryle Dwyer (1991) *De Valera: The Man and the Myths*.

¹⁰ La figura de Eamon de Valera sigue, hoy en día, provocando controversia. Elizabeth Butler Cullingford (2001: 213-234) sostiene que, durante los últimos años de la década de los noventa, la imagen de De Valera ha sufrido un descrédito en favor de otros políticos, antes maltratados por la historia, como Michael Collins. De esta manera entiende la estudiosa americana la representación de De Valera en la película de Neil Jordan, *Michael Collins*. Entre otros argumentos, Cullingford defiende que Jordan aprovechó el carácter contradictorio de la figura de De Valera, mostrándolo como un presidente que tomaba decisiones guiado por su relación inconscientemente homoerótica con Collins. Así, Cullingford interpreta que la decisión de De Valera de apartar a Harry Boland de Collins se muestra en la película como una estrategia de amante celoso, análoga a las estrategias diplomáticas, como la visita a Estados Unidos. La investigadora resalta el hecho de que nadie de la prensa irlandesa o del ámbito académico cuestionara el retrato tan desfavorable y conflictivo que la película muestra del que fuera presidente. Todas las reacciones académicas y las reseñas en prensa se centraron en la imagen y representación de los británicos en la pantalla. Sólo Síle de Valera, la sobrina del político, se quejó del trato dado a su tío.

¹¹ Los historiadores coinciden en los calificativos para describir este periodo: Lee (1989) habla de "1932-1945 Experiment, 1945-1958 Malaise" y "1958-1969 Expansion"; Brown (1988) dibuja los años comprendidos entre 1932 y 1958 como

los de “Stagnation and Crisis”, mientras que el “Economic Revival” llegaría en 1959.

¹² Tras la guerra, Gran Bretaña e Irlanda llegaron a un acuerdo económico por el que Gran Bretaña condonaba las anualidades de la deuda pública al nuevo gobierno irlandés, a cambio de un pago de compensación de 250.000 libras anuales. De Valera se negó a pagarlas, argumentando que tal acuerdo no se había discutido ni se había aprobado en el *Dáil*, la cámara baja irlandesa. Gran Bretaña, entonces, impuso numerosos impuestos arancelarios y cuotas de importación al ganado irlandés, así como a los productos agrícolas. Con estas medidas Irlanda perdía gran parte de su cuota de mercado y, consiguientemente, aumentaba el empobrecimiento de su economía. Tal como explica Lyons (1985: 599-634), la guerra económica con Inglaterra, lejos de constatar la separación de Irlanda del país vecino, evidenciaba aún más su dependencia.

¹³ Al respecto, las palabras de Lyons (1985: 606) son más que aclaratorias: “Politically, the structure of Irish agriculture was sacrosanct”. Tanto Lyons como Dermot Keogh (1994) analizan pormenorizadamente los aspectos económicos de los años 30, 40 y 50.

¹⁴ Nos referimos a empresas como *Electricity Supply Board, Agricultural Credit Corporation, Industrial Credit Corporation, Irish Sugar Company, Aer Rianta, Aer Lingus, Bord Fáilte Eireann, Medical Research Council*, entre otras.

¹⁵ En su narración de los hechos, Ward (1995: 236) ofrece un gran número de detalles. Explica, por ejemplo, la unión de dos mujeres políticamente enfrentadas, Kathleen Clarke y Jenny Wyse Power, para exigir la derogación de la ley ante el *Dáil* y el senado. Clarke era una republicana nacionalista contraria a la firma del Tratado Angloirlandés; Wyse Power, una feminista republicana que lo defendió.

¹⁶ Ward (1995: 240) aclara que, durante los debates del parlamento, William Norton “‘let the cat out of the bag’ by insisting the proper use of the section would be to prevent women from competing with men and endangering their livelihood”. Recordemos que el *marriage bar* se derogó finalmente en 1973.

¹⁷ Ward (1995: 234) aclara que “the majority of workers were single and under 25 years of age. They hardly posed a threat to male workers and nor did they challenge the conventional wisdom of a woman’s place being in the home, yet [...] the very presence of women workers was an affront to male dignity”.

¹⁸ Aún hoy, la mayoría de los colegios irlandeses de primaria y secundaria son propiedad de órdenes religiosas católicas o fundaciones relacionadas con la Iglesia anglicana irlandesa (*Church of Ireland*).

¹⁹ Keogh (1994: 96-104) ofrece un análisis detallado de los encuentros y negociaciones de De Valera con diferentes representantes de la Iglesia mientras redactaba la constitución.

²⁰ En 1937, el IRA todavía era una asociación ilegal. De hecho, una de las primeras medidas de De Valera al llegar al poder en 1932 fue conceder la amnistía a todos sus presos. *Cumann na mBán* (Asociación de Mujeres) fue la organización hermana de los *Irish Volunteers*. Durante la guerra de independencia estuvo estrechamente ligada al IRA. Compaginó su oposición a la constitución con su rechazo a la intervención británica, manifestándose contra la coronación de Jorge V. El lector puede encontrar más información sobre los movimientos feministas en

Unmanageable Revolutionaries de Margaret Ward (1995), cuya narración sigue siendo la más completa, aunque se la haya criticado por su excesivo optimismo y sus prejuicios nacionalistas.

²¹ En este asunto merece la pena mencionar las reflexiones de Lyons (1985: 517), quien desvela el plan diseñado por De Valera para deshacerse de la soberanía inglesa. En años anteriores aprobó la ley de la nacionalidad irlandesa por la que, por primera vez, se consideraba extranjeros a los británicos. Asimismo, aprovechó la abdicación de Eduardo VIII para derogar las funciones del gobernador general, representante de la corona en la isla, y limitar la función del monarca en asuntos de política exterior, siempre y cuando otros países de la *Commonwealth* limitaran también la función del rey.

²² La Constitución establecía que “[T]he State also recognises the Church of Ireland, the Presbyterian Church in Ireland, the Methodist Church in Ireland, the Religious Society of Friends in Ireland, as well as the Jewish Congregations and the other religious denominations existing in Ireland the date of the coming into operation of this Constitution” (en Keogh, 101). En la actualidad se han derogado estos artículos y el Estado es aconfesional (*Bunreacht*, 144).

²³ En opinión de estudiosos como Carol Coulter (1994: 99), el poder de la Iglesia católica era ya patente durante la dominación británica. La independencia permitió un desarrollo más amplio y legitimado de tal poder. Uno de sus ejemplos más claros fue la celebración del Congreso Eucarístico en Dublín en 1932. La Iglesia obtuvo el apoyo incondicional del *Fianna Fáil*, incluso de aquellos sectores más anticlericales del partido, para prepararlo. Se aprobaron las medidas precisas (*The Eucharistic Congress –Miscellaneous Provisions- Bill*) para recaudar el dinero necesario. Se modificaron los horarios laborales en todo el país para facilitar la asistencia de todos los trabajadores a las celebraciones programadas, y se obedecieron las directrices de la jerarquía eclesiástica sobre el protocolo a seguir en cada acto (Keogh, 68-71).

²⁴ Lyons (1985: 545) cita *The Christian Education of Youth* (1929), *Christian Marriage* (1930), *Quadragesimo Anno* (1931) y *Social Code of International Union of Social Studies of Malines* (1927).

²⁵ Obviamente son los escritos de investigadoras feministas los que más han incidido sobre las consecuencias de estos artículos. Véase Longley (1990), Smyth (1993b) y Ward (1995). También son destacables las perspectivas sociológicas como las de Clancy et al. (1995) y Curtin et al. (1989). La mayoría de estos investigadores rechazan la perspectiva de textos considerados canónicos como el de Lyons (1985: 546): “These phrases, uncomfortable reminiscent of the Hitlerite formula for women of Kinder, Küche, Kirche, are not, however, to be seen (as feminists, understandably, might see them) *simply* as the expression of a paternalistic dictatorship” (énfasis nuestro).

²⁶ Otros artículos como el 16, 40 y 45 también limitaban la libertad de la mujer como ciudadana con derecho a voto y como trabajadora.

²⁷ Siguiendo las tristemente famosas tres K (*Kinder, Kirche und Küche*) de la época de Hitler, Conway hace referencia a lo que Marjorie Ferguson bautizó como “the three C’s of traditional role performance –cooking, cleaning and caring”.

²⁸ Innes (1993) ofrece una explicación detallada del mito de *Mother Ireland* y la representación simbólica de la mujer en la cultura irlandesa.

²⁹ Valiulis continúa: “This was important because the Cosgrave government wanted to achieve a state based on those virtues that the British had proclaimed in the nineteenth century as the basis of all civilized society –the Victorian virtues of respectability, sobriety, hard work, selfhelp, thrift, and sexual puritanism. Because these values coincided, to a large degree, with both the teaching of the Catholic Church and the needs of the emerging middle class, they remained potent influences on Irish society after they had ceased to be the predominant mores in England”.

³⁰ Kierney se refiere a las palabras de James Connolly (1983: 53): “Of what use to such sufferers can be the re-establishment of any form of Irish State if it does not embody the emancipation of womanhood. As we have shown, the whole spirit and practice of modern Ireland, as it expresses itself through its pastors and masters, bear socially and politically, hardly upon women”. Nótese como Kierney evita nombrar una agencia (masculina) a la hora de encontrar culpabilidades.

³¹ Sirvan aquí las explicaciones de Kierney, aunque bien pudiera valer las de Boland (1989) Elin Ap Hywel (1991), Valiulis (1995) o Kiberd (1988, 1996). Kierney (1997: 120) entiende que “...a mother goddess summoning her faithful sons to rise up against the infidel invator so that, through the shedding of blood, she might be redeemed from colonial violation and become pure once again – restored to her pristine sovereignty of land, language and liturgy”. Estudiosos como John Wilson Foster (1986) y Brian Walker (1990) consideran que este mito es todavía uno de los más rentables para justificar la violencia en el Norte.

³² Muchas grandes mujeres como Constance Markievicz, Hanna Sheehy-Skeffington, Kathleen Clarke, Jenny Wise Power y Mary MacSwiney participaron activamente en la política irlandesa. Sin embargo, a finales de los años cuarenta la mayoría se había retirado de la política o se había visto obligada a dejar sus partidos, como fue el caso de Kathleen Clarke. Clarke, batalladora incansable que en su momento antepuso su nacionalismo a su feminismo, fue expulsada del *Fianna Fáil* por participar en la campaña contra la constitución. Es significativo que Ward (1995: 245) llame “silent sisters” a las únicas tres mujeres que permanecieron en el Parlamento tras las elecciones de 1943.

³³ Beaumont (1997) explica que asociaciones como *National University Women Graduates* no eran esencialmente feministas, pero aunaron esfuerzos ante la aprobación de leyes como *The Criminal Law* (1934), *The 1935 Conditions of Employment Act* y *Jury’s Act*. La primera ley establecía la edad de consentimiento en quince años. Las asociaciones de mujeres pedían, sin embargo, que el consentimiento se retrasara hasta los diecisiete. Las dos últimas leyes restringían el derecho al trabajo de la mujer y a ejercer sus derechos civiles, como formar parte de jurados. La *National University Women Graduates* cambió de nombre poco después y se presentó a las elecciones de 1943 con el nombre de *Women’s Social and Political League*. Sus resultados fueron muy negativos y se convirtió en otra asociación minoritaria con sede en Dublín.

³⁴ Se debe mencionar la figura de Mary MacSwiney, miembro de *Cumann na mBan* que, al contrario que Sheehy-Skeffington, se mantuvo siempre a favor de la prioridad de los asuntos nacionales sobre los feministas (Ward: 1995).

³⁵ Sirva como ejemplo de mujeres no feministas la anécdota protagonizada por la senadora Helena Concannon que, durante los debates sobre la ampliación de la ley de censura en 1946, pidió que se rindiera un homenaje al consejo censor “on behalf of the women of Ireland for what it had done”. El consejo había prohibido textos relacionados con la anticoncepción y el divorcio, por lo que había “preservado” la integridad y pureza de las mujeres irlandesas (Adams, 1968: 107).

³⁶ En revistas como *Women’s Life*, explica Clear, se entrevistaba a todo tipo de mujeres, desde trabajadoras industriales a coristas. En sus páginas se celebraban los éxitos de las mujeres en la cultura, las artes, la política y el deporte. Sin embargo, también se incluían las secciones consideradas típicamente femeninas, como consultorios sentimentales o de belleza, desde donde se enseñaba a las mujeres a conseguir el ideal femenino. No obstante, también se instaba a las mujeres a utilizar el ideal femenino en beneficio propio. Ser una buena madre, por ejemplo, implicaba enseñar a los hijos a ser responsables del orden de sus habitaciones, con lo que la madre tendría más tiempo libre para ella misma (Clear, 1997: 202-203).

³⁷ Además de *Woman’s Life* y *Woman’s Mirror*, Conway también cita *Model Housekeeping*, *Mother and Maid*, *Dublin Ladies’ Journal* y *Irish Retail Newsagents Gazette*. En su artículo aclara que las consultas que las lectoras hacían sobre sexualidad nunca se publicaban y que, probablemente, la mayoría de los editores eran hombres.

³⁸ Michael Adams (1968: 138-145) recoge información exhaustiva sobre las medidas del Estado para prohibir y censurar toda información sobre anticoncepción. Adams no menciona actividad alguna de los grupos de mujeres y destaca con muy buen criterio la pasividad de la Iglesia anglicana, que permitía a sus fieles mayor libertad en estos asuntos. Es importante resaltar que la obra de Adams se caracteriza por ser, a nuestro juicio, conservadora en su metodología y conclusiones. Adams no recoge ni las aportaciones de las mujeres al debate, ni declaraciones individuales de mujeres que enriquezcan su postura. Sin embargo, sí encontramos aseveraciones como la siguiente: “In summing up we can merely affirm our finding that birth-control censorship has *never* been a *major issue*, and shows *no immediate sign of becoming one*: this may be partly because birth-control discussions and advocacy are now *quite free* in the country and there is a growing access to chemical contraceptives. To the average *Irishman*, censorship of publications still means the banning of books and periodicals as indecent” (énfasis nuestro). Nos resulta cuando menos contradictorio que a pesar de ser la fuente principal de todos los estudios postcoloniales y feministas consultados, no se haya criticado las limitaciones que muestra el propio Adams.

³⁹ En palabras de O’Leary: “There is a word which should be engraven upon the hearts of all men who struggle for freedom and that word is self-sacrifice” (en Curtin, 1999: 45).

⁴⁰ En términos psicoanalíticos, el irlandés revolucionario e hipermasculino lucha doblemente: por su país como nación, dominada políticamente por el imperio, y

por su país como familia, ultrajada por el falso padre que éste representa (Kreilkamp, 1999: 111).

⁴¹ Curtin reivindica que el origen de la concepción de la masculinidad irlandesa del *Provisional Irish Republican Army* (Ejército Republicano Irlandés Provisional) de hoy en día está en los postulados de los *United Irishmen* (Asociación de los Irlandeses Unidos), cuyo legado ha permanecido en un segundo plano en beneficio de la *Irish Republican Brotherhood* (Hermandad Republicana Irlandesa). Ésta es una idea interesante puesto que, a pesar de ser los *United Irishmen* radicales que abogaban por la república y la abolición de toda distinción religiosa en la vida civil, el origen de sus fundadores, Wolfe Tone a la cabeza, era protestante.

⁴² La aportación de Bourke (1999: 102) nos resulta muy valiosa, porque se centra en la educación del hombre dentro de la casa. Aunque su estudio se limita al período 1880-1904, sus ideas completan la información sobre la etapa colonial en Irlanda. En Inglaterra se pensaba que los irlandeses “suffered cerebral excitement due to questions about land and politics”. La formación de los irlandeses en tareas domésticas, especialmente las relacionadas con la fuerza física, y la necesidad de considerar éstas “masculinas” era parte de una política de división de géneros. Esta división no sólo facilitaba al Estado el aumento de la producción agrícola, sino que evitaba el agravamiento del conflicto político.

⁴³ El hombre inglés era el contrapunto a todas estas características. Los estudios postcoloniales que se han centrado en la experiencia india han constatado que, en los discursos de la época, se describía al hombre inglés como caballero, honrado, guapo y leal; mientras que los indios aparecían como afeminados, feos, y desleales. La feminización del colonizado se combinaba con la del monstruo bárbaro que podía abusar de las mujeres inglesas, lo que se consideraba una afrenta no a las mujeres, sino a los hombres ingleses, guardianes de su virtud.

⁴⁴ Curtin (1999: 37) explica que los *United Irishmen* rechazaron las modas francesas por considerarlas afeminadas y adoptaron las nuevas tendencias de los victorianos ingleses, que optaban por cortarse el pelo y vestir con pantalones.

⁴⁵ La heterosexualidad obligatoria ha sido también un factor de peso en Irlanda del Norte. El uso de la reproducción como arma política para desestabilizar al Estado (“either we shoot them or we outbreed them”) dejó fuera de los órdenes simbólico y real a los homosexuales y transexuales, puesto que no pueden contribuir a reproducir la comunidad nacionalista (Conrad, 1999: 53-68).

⁴⁶ Esta visión del inglés encerrado en el deseo homosocial se percibe todavía en la literatura y el cine. Así, por ejemplo lo entiende Cullingford (2001: 63) en su estudio de la obra de Frank McGuinness y de Neil Jordan: “Recognizing that the sun has set on the Empire, both Jordan and McGuinness compromise ‘imperial’ masculinity of their English characters by representing them as gay”.

⁴⁷ El final de la experiencia colonial, la crisis de la Primera Guerra Mundial y la aparición de las *New Women* obligaron a una reestructuración del concepto de masculinidad inglesa. Estos hechos, entre otros, propiciaron que la idea del *English gentleman* edwardiano, antes reducto de la aristocracia hereditaria, se extendiera a las clases medias, especialmente a los educados en prestigiosos colegios privados como Eton. El *English gentleman* respondía a los códigos de

una clase elitista que daba ejemplo a otras más desfavorecidas. Pero, a pesar de la imposición y justificación de este tipo de masculinidad, también coexistieron otras. Nos referimos a la del dandy, o la del homosexual edwardiano, ejemplo de la crisis de los cánones masculinos (Giles & Middleton, 1999: 177-189).

⁴⁸ La legislación sobre los bailes (*Dance Hall Act*) conseguía dos objetivos: fomentar la cultura autóctona y desviar a los jóvenes de los malos hábitos, puesto que la música celta evitaba que bailasen arrimados. Antes de aprobar la ley, el gobierno pidió el visto bueno de la Iglesia, que dio su beneplácito. La Iglesia, por lo tanto, demostró su poder en materia política y social. Liam O'Dowd (1987) hace un repaso breve, pero completo, de las medidas tomadas en esta materia durante los años del *Free State*, así como las consecuencias que éstas tuvieron para la mujer.

⁴⁹ La política proteccionista no se limitó a la economía. Lance Pettit (2000: 36-37) revela el proteccionismo cultural a través del cine. Ante la imposibilidad del Estado de frenar la influencia del cine americano y la necesidad de fomentar una identidad irlandesa que se alejara de las modernidades de Hollywood, en 1938, De Valera promovió una comisión que apoyaba la expansión del cine, al mismo tiempo que controlaba su alcance. La persona más influyente de la comisión fue el jesuita Richard Devane, que redactó un informe en el que se constataba el error cometido por la Iglesia al rechazar el cine e ignorar las ventajas que éste ofrecía para promocionar su doctrina. La estrategia a seguir era, pues, involucrase y controlar su difusión. En 1940 Devane estaba al frente del *National Film Institute*, que se encargaba de proveer películas a los colegios y organizar cineforums, así como producir documentales y métodos de formación para los diferentes ministerios del gobierno.

⁵⁰ La industria turística y su repercusión –altamente positiva– en la economía irlandesa se han relacionado con el *Celtic Tiger*. Investigadores como Fintan O'Toole han analizado las contradicciones que presenta un Estado como el irlandés, fundado sobre las premisas de una identidad tradicional, pero inmerso cada vez más en una constante globalización que diluye la esencia misma de esta identidad, en beneficio de los intereses de un capitalismo internacional, interesado y feroz. El *Celtic Tiger* permite y fomenta la expansión de una identidad irlandesa hueca y frívola, alejada de la realidad. Esto es especialmente visible en la representación de Irlanda y su cultura en Gran Bretaña. El éxito de todo lo irlandés, especialmente el cine y la literatura, parece refugiarse en estereotipos y lugares comunes que no fomentan una representación de la identidad irlandesa fiel a la realidad de nuestros días. Al respecto, consúltense los artículos de Fintan O'Toole (1999b) "No More Identikit Irishness", "Snuggling up to the British Lion" (1999) y "Turning the Famine into Corporate Celebration" (1998), y de Rosa González (2002) "The Cultural Greening of Britain".

⁵¹ Según Kiberd (1996: 1), la identidad irlandesa no puede concebirse fuera de los parámetros dualistas que impuso la colonización inglesa. Esta identidad, lejos de ser irlandesa, obedece a los intereses de la colonia, o en su defecto, a los intereses de aquéllos que sustituyeron a los colonizadores. La nostalgia por un pasado sospechosamente idílico responde, irónicamente, a las necesidades de quienes nada tuvieron que ver con este pasado, que se reduce a una construcción cultural tan eficaz como otra cualquiera. Suele citarse como ironía de la época el

nombre del país: *Irish Free State*: Ni era irlandés (su principal mentor no hablaba gaélico), ni era libre (faltaban los seis condados del norte) y su Estado era una copia del Estado británico. Por esta razón, se afirma que la identidad de Irlanda se caracteriza por su alteridad, puesto que ha aceptado la definición de Otro de quien la ha colonizado. De ahí las famosas palabras de Kiberd en *Inventing Ireland*: “If God invented whiskey to prevent the Irish from ruling the world, then who invented Ireland? ...a [second] answer to the question suggests itself: that the English helped to invent Ireland, in much the same way as Germans contributed to the naming and identification of France”.

⁵² Los obispos rechazaron las propuestas de Browne porque las consideraban una intromisión del Estado en materia de educación sexual, (“chastity and marriage” en su discurso), que, según la Iglesia, debía recaer en la familia y no en médicos que podrían no ser católicos (una clara referencia a los licenciados de *Trinity College*). La Iglesia temía, además, la divulgación de la planificación familiar y una futura, aunque improbable, aceptación del aborto. Los médicos, por su parte, se oponían a que el Estado controlase no sólo su práctica profesional (las mujeres no podían elegir el médico), sino también sus ingresos. Recordemos que todavía hoy está prohibida la interrupción voluntaria del embarazo y que el debate sobre su despenalización no ha concluido. En noviembre de 2000 se dio a conocer el documento del *All-Party Oireachtas Committee* sobre la despenalización del aborto y todavía no se ha llegado a un acuerdo.

⁵³ Sin embargo, no faltan investigadores (Keogh, 1994: 201) que subrayan y alaban las mejoras que se produjeron durante el gobierno de coalición (*Inter-party Government*) por su “general benevolence towards the cultural world”. El *inter-party government* fue una coalición entre los partidos *Fine Gael*, *Clann na Talmhan*, *Clann na Poblachta*, *Labour* y *National Labour* que gobernó durante 1948-1951.

⁵⁴ La crítica literaria era consciente de esta función de la literatura. Compárense los artículos de Ernest Boyd (1934) y Grattan Freyer (1938) recogidos por David Pierce (2000). El primero, irlandés, se lamenta de la escasa influencia de Joyce en las letras irlandesas y de la pobreza de la novela, a pesar de las aportaciones de figuras como Sean O’Casey, Liam O’Flaherty y Frank O’Connor. El segundo, inglés que escribía para *Scrutiny*, –la revista de F.R. Leavis–, hace un repaso de las enseñanzas universitarias de literatura inglesa, que ignoraban la literatura contemporánea, del ambiente colegial de las universidades, de la supuesta parcialidad de los periódicos irlandeses, del olvido de la obra de Joyce, y de la necesidad de comparar Irlanda con países mediterráneos que compartían una situación de inferioridad parecida.

⁵⁵ Algunos de ellos como Seán O’Faoláin y Frank O’Connor lucharon en la Guerra Civil en contra del Tratado Angloirlandés.

⁵⁶ En cuanto a la marginación de los protestantes, son significativos los artículos de Hubert Butler en *The Bell* (1954) y Oliver St John Gogarty (1950). Butler se lamenta por el silencio y la apatía de los propios protestantes, reconoce la amenaza de la legislación vigente, como el decreto *Ne Temere*, que impide el matrimonio entre católicos y protestantes; pero acude a los nombres más brillantes de los antepasados angloirlandeses, Swift y Grattan, entre otros, para justificar la

identidad angloirlandesa. St John Gogarty es más irónico que Butler. Además de lamentarse por la destrucción de la literatura y arquitectura angloirlandesa, se mofa de los pésimos resultados de la obligatoriedad del gaélico en las escuelas (en Pierce: 2000: 604).

⁵⁷ Las manifestaciones de O'Faoláin son numerosas y todas ellas inteligentes e ingeniosas. En *The Irish* (1969: 145-147) declaró sobre los políticos: "Little though they know it, the dominating problem for all Irish politicians, ever since the founding of the Free State, has been what to do with their lovely Past. ('O lost, and by the wind grieved, ghost come back again!)" Sin embargo, no podemos olvidar la contradicción del propio O'Faoláin que hizo uso de la construcción de una identidad a medida de la misma manera que las instituciones que tanto criticaba. Hijo de un soldado de la Royal Irish Constabulary, su verdadero nombre era John Whelan. Fue un miembro activo del IRA, compromiso que no le apartó de la aceptación de una beca de la *Commonwealth* para estudiar en Boston de 1926 a 1929.

⁵⁸ "The Minister may prohibit the sale or distribution of a book that is 'indecent or obscene or tends to inculcate principles contrary to public morality, or is otherwise of such a character that the sale or distribution thereof is or tends to be injurious or detrimental to, or subversive of public morality'" (Section 7, ss. 3 en Adams, 1968: 47). "The word indecent shall be construed as suggestive of, or inciting to sexual immorality or unnatural vice or likely in any other similar way to corrupt or deprave".

⁵⁹ Hay estudiosos que infravaloran el papel de la censura, alegando que el "marking system" no siempre funcionaba bien, puesto que para cuando el censor recibía el libro, lo habían leído ya muchas personas. Adams (1969: 71) afirma que en los años treinta la censura "operated efficiently and, for the most part, discreetly. Few readers consciously felt that their reading was being controlled". Sin embargo, aun aceptando esta visión, la tranquilidad de los treinta se convirtió en un duro debate en la década siguiente.

⁶⁰ Adams incluye en sus apéndices una selección de obras censuradas durante los años 1930-1966. En ella se encuentran no solamente las obras de escritores irlandeses, sino también obras consideradas clásicas de la literatura universal, desde Hemingway, Faulkner, pasando por Unamuno y gran parte de la generación del 98.

⁶¹ En su obra, Adams dedica a *The Bell* un apartado en exclusiva: "Sean O'Faoláin and 'The Bell'".

⁶² Murphy (1941: 71) se refería a la polémica suscitada entre dos publicaciones católicas: una inglesa que había alabado la novela de O'Brien y una irlandesa que la desaprobaba por no ser lo suficientemente católica e irlandesa, es decir por recrearse en detalles relacionados con el sexo. Según la publicación irlandesa, *Without My Cloak* "flaunts sexual sin in all its details". Al parecer, el crítico irlandés cuestionó la valoración del crítico inglés, que, para mayor ironía, era sacerdote; en palabras del propio Murphy: "the Irish critic appealing to something which he calls 'peculiarly Irish', (something apparently the Saxon has not, Catholic priest though he may be) to a 'sensitiveness in this matter', in support of the attack upon the English priest who praised the Irish novelist". Al igual que Murphy en su momento,

nos preguntamos qué fragmentos de *Without My Cloak* contienen todos esos detalles del “sexual sin” que denunciaba el crítico irlandés.

⁶³ Adams (1968: 140-145) recoge el episodio de los distribuidores de *The Observer*, que se negaron a repartir el periódico en Irlanda por miedo a una posible requisación y censura en abril de 1956.

⁶⁴ No es nuestro objetivo hacer un repaso exhaustivo de la literatura de la época. Por esta razón nos concentramos en la prosa. No obstante también en la poesía y el teatro se advierten las mismas inquietudes que en la ficción.

⁶⁵ Esta coincidencia de ideas se puede observar en los artículos “The Future of Irish Literature” (*Horizon*, Enero 1942) de O’Connor, “Romance and Realism” (*The Bell*, Agosto 1945) de O’Faoláin y “Diary” (*Envoy*, Marzo 1950) de Kavanagh.

⁶⁶ No hay consenso en la crítica sobre la calidad y la importancia de la novela irlandesa. Cahalan la defiende como expresión de la identidad de Irlanda. En este sentido, adelanta las contribuciones posteriores de la crítica postcolonial que entienden que “[I]t was the novel that historically accompanied the rise of nations by objectifying the ‘one, yet many’ of national life, and by mimicking the structure of the nation, a clearly bordered jumble of languages and styles” (Timothy Brennan, 1990: 49). Otros defienden que, en el caso irlandés, fue el relato el que dio forma a “a brooding, isolated subjectivity confronting a recalcitrant world” (Eagleton, 1995: 150). El propio O’Faoláin consideraba la novela un género caduco para expresar el compromiso político.

⁶⁷ *December Bride*, llevada al cine en 1990 por Thaddeus O’Sullivan, es especialmente interesante, porque retrata la vida en Irlanda del Norte de una familia protestante, tan fanática y cerrada como cualquier familia católica del resto de las novelas.

⁶⁸ Al respecto merece la pena destacar el olvido de la obra de Peadar O’Donnell, que publicó novelas realistas, en las que denunciaba igualmente la miseria de la Irlanda rural y la hipocresía de los ambientes políticos. Pierce (2000) recoge el artículo de Mary Manning (1931), que lamenta la exclusión de O’Donnell de los círculos literarios por ser uno de los excombatientes de la rama más radical de izquierdas del IRA.

⁶⁹ *Ulysses* no fue censurado. Adams argumenta, con gran sentido del humor, que los censores no llegaron a entender la obra.

⁷⁰ Para más información sobre la influencia de Yeats consúltese la antología de Maurice Harmon (1987) *Irish Poetry after Yeats: Seven Poets*, donde se consideran a los poetas según su adhesión o rechazo a Yeats.

⁷¹ Es importante destacar que dos críticos tan dispares, cuando no opuestos, como John Wilson Foster (1991b: 109) y Gerry Smyth (1998) coinciden en su percepción de Kavanagh; si bien Foster parte, como no podía ser de otra manera, de una definición de Kavanagh como un *Ulster poet*: “Now too we hear in Kavanagh the corrosive voice of an Ulster ignored in the Revival’s Dublin orientation”.

⁷² “...when provincialism shaded into cosmopolitanism (from which he perhaps felt outcast as an ill-educated countryman) as a thing to be detested, he may have been expressing his own provincial mentality that, as he himself said, attacks what it secretly worships” (Foster, 1991: 101).

⁷³ Uno de los términos despectivos que utilizaba Kavanagh era 'buckleppin'. El mayor "buckleppin" era Synge y frente a él, se encontraba el verdadero artista irlandés. "One phrase of Joyce is worth all Synge as far as giving us the cadence of Irish speech" (en Smyth, 1998: 112).

⁷⁴ Kavanagh no apareció en la antología PEN de poesía irlandesa (1952), la más famosa de esta época.

⁷⁵ Irónicamente, se podría considerar al personaje de Mac Liammóir como el ejemplo más representativo de la construcción de la identidad irlandesa. En realidad, Mac Liammóir era Alfred Willmore, un inglés que prefería un nombre gaélico, que había dejado atrás la cultura protestante y que no ocultaba su homosexualidad. De esta manera, Mac Liammóir, como tantos otros, se construyó su propia identidad irlandesa de la misma manera que el Estado había construido la suya.

⁷⁶ Esta posición puede considerarse demasiado optimista. Hay quien opina que la década de los sesenta sentó las bases para el desarrollo de lo que más tarde se ha denominado *Celtic Tiger*, una nueva identidad irlandesa construida a medida de las necesidades empresariales y del mercado global.

⁷⁷ Como se ha comentado en el apartado dedicado a la constitución irlandesa, la desorganización y desacuerdo entre los grupos de mujeres propició la ausencia de una tradición femenina y feminista en la vida cultural irlandesa. De la misma manera ha ocurrido en la tradición literaria. El debate continúa, porque se debe aclarar si lo que se pretende es construir una tradición feminista, que dejaría fuera a escritoras que rechazan este adjetivo, como es el caso de Eavan Boland; o una tradición de mujeres, que prescindiría de aquellas escritoras que prefieren considerarse simplemente "escritoras", como Mary Lavin y Elizabeth Bowen. A esto se debe añadir las dificultades que plantea, desde una postura feminista, el estudio de escritoras abiertamente antifeministas como Letitia McClintock, escritoras esencialmente nacionalistas como Rose Kavanagh o escritoras preocupadas por su identidad de clase como Rosa Mullholland. Tampoco se puede olvidar que investigadoras como Ailbhe Smyth (1989: 21) defienden un estudio feminista de la literatura de mujeres que evite las comparaciones con sus compatriotas masculinos —a diferencia de Kate Donovan (1989)— y se separe radicalmente de los criterios patriarcales: "In truth we cannot be dispossed of what we have never had". Sirva como ejemplo de esta polémica la reciente publicación de los dos últimos volúmenes de la *Field Anthology of Irish Writing*, dedicados a la escritura de mujeres. Eileen Battersby (2002: 10) en el *Irish Times* calificó la antología de desordenada en su estructura temática por no tener un único editor, y defendió que se trataba de una recopilación irregular por incluir escritoras "malas". Las reacciones no se hicieron esperar y la profesora de UCD, Patricia Coughlan (2002: 17) reprochó a Battersby su inquina contra el feminismo y su incapacidad de entender un modelo que respondiera al trabajo en equipo y no al esfuerzo de un solo "heroic individual or macho", como había ocurrido en los volúmenes anteriores.

⁷⁸ Hermione Lee (1981: 14) explica esta ambivalencia en la identidad de Bowen, aunque aclara que ya desde niña "developed further a belligerent pride in her Irish origin".

⁷⁹ Los problemas sobre la identidad de Bowen no parecen haber acabado, puesto que, en 1997, con motivo de la publicación de *A North Cork Anthology*, se discutió si Bowen debía estar o no en ella. Los editores, que decidieron incluirla por las presiones recibidas, argumentaron que, en realidad, se trataba de una escritora y espía inglesa (Boland: 1997; Lane: 1997).

⁸⁰ Nos referimos a las ideas de Standish James O'Grady (1846-1928), que abogaba por una Irlanda cuyos referentes culturales eran radicalmente opuestos a la cultura inglesa. Al igual que otros nacionalistas, O'Grady defendía la "desanglicización" de Irlanda, y para ello era menester apartarse de todo referente británico, así como de todo referente irlandés que los propios británicos hubieran ayudado a consolidar. De ahí que renegara, por un lado, de la Irlanda del Oeste de los mitos y leyendas que tanto gustaban a los ingleses; y por otro, de la Irlanda urbanita que representaba Dublín. Frente a estas "Irlandas", O'Grady proponía salvaguardar lo que para él era la verdadera Irlanda: la "Middle Ireland" (Catherine Nash: 1996).

⁸¹ Aunque sus libros no se censuraron, el nombre de Maura Laverty apareció en una de las listas de 1947 del *Appeal Board* (Adams, 1968: 183).

⁸² La madre de Keane se llamaba Agnes Nesta Higgison Skrine, pero adoptó el pseudónimo gaélico de Moira O'Neill. Al igual que otros muchos angloirlandeses, mostró un gran interés y una gran atracción por la cultura celta. Sin embargo, se podría criticar su actitud con los mismos argumentos que se han esgrimido contra los seguidores del *Celtic Revival*. Estos últimos entendieron la cultura gaélica como una tradición exótica y alejada, evidenciando así la interiorización de la superioridad del angloirlandés. David Pierce (2000: 95) ha incluido en su antología de la literatura irlandesa "Corrymeela", uno de los poemas más famosos de O'Neill.

⁸³ Russel Harty (1987: viii) explica que Keane en seguida formó parte del "Shaftesbury Avenue inner circle: Binkie Beaumont, John Perry, John Gielgud, Peggy Aschroft", donde se la consideraba "a licensed darling".

⁸⁴ Resulta curioso que a pesar de las diferencias entre ambas, Keane y O'Brien comenzaran sus carreras literarias prácticamente de la misma manera, a través del teatro. Las dos obtuvieron sus primeros reconocimientos como autoras teatrales y ambas contaron con la ayuda de John Perry, aunque la relación de éste con O'Brien fue distante y puntual. Perry intervino en la adaptación teatral de *The Last of Summer*. La obra recibió críticas parecidas a las obras de teatro de Keane, donde los irlandeses aparecían demasiado estereotipados frente a los ingleses (McDermott, 1994: 229). Las dos autoras abandonaron el teatro para dedicarse a la novela.

⁸⁵ Es significativo que ya durante su estancia en UCD no tomara parte en las revueltas previas y posteriores al *Easter Rising* de 1916. O'Brien mantuvo siempre su neutralidad, a pesar de que su familia apoyara al movimiento nacionalista y, sobre todo al *Fianna Fáil*. El compromiso político de algunos de sus familiares, como su cuñado Stephen O'Mara, le permitió conocer de primera mano la situación política del momento y a sus protagonistas. O'Mara fue secretario de Harry Boland durante el viaje que éste realizó por Estados Unidos con De Valera. Se sabe que Boland y O'Brien tuvieron un encuentro y que, tras el trágico final del

político irlandés, la escritora lamentó su muerte y declaró que “I have always been a-political” (Jordan: 1973).

⁸⁶ No hemos podido averiguar si la razón por la que escribió este artículo, las afirmaciones de un catedrático de Oxford que se quejaba de la escasa cantidad de literatura que habían escrito los irlandeses, fue real o una estrategia discursiva para comenzar su ensayo.

⁸⁷ “The Shaughraun” es “a political melodrama set on the west coast of Ireland, in which Dion Boucicault’s sympathetic version of the stage Irishman stereotype –the part that he habitually wrote for himself–has advanced to the title role” (Welch, 1996: 514).

⁸⁸ Para mayor información, consultar el estudio de Cullingford (2001: 13-79) sobre las diferentes representaciones de los estereotipos irlandeses e ingleses en el teatro de Dion Boucicault.

⁸⁹ Esta posición se evidencia en *Farewel Spain* (1937), donde O’Brien apoya la República Española. El libro se censuró en España y Franco le prohibió la entrada al país. La prohibición se levantó en 1957.

CAPÍTULO 2. LA REPRESENTACIÓN DE LA NACIÓN EN LAS NOVELAS DE MOLLY KEANE Y KATE O'BRIEN. ¿UNA PERSPECTIVA PROPIA?

The aversion to the middle class (like the attraction to nationalism) has been the critics', when it has not been the writers'. How else can one explain (unless through intellectual misogyny) the neglect of a first-rate writer like Kate O'Brien, whose novels are ignored in favour of the failed novels of Frank O'Connor and Sean O'Faoláin? Or the complete obscurity of Kathleen Coyle, the relative neglect of Mary Lavin, writers who along with Molly Keane (M.J. Farrell) are being rediscovered, but because they are women, not because they cut across and disrupt the winding caravan of Irish nationalist culture.
(John Wilson Foster, 1991: 275)

2.1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la identidad femenina que presentan Keane y O'Brien ha de detenerse, necesariamente, en aquellos aspectos de identidad relacionados con la nación, especialmente al tratarse de un país como Irlanda que, como ya hemos visto en el capítulo anterior, alberga en su historia numerosos conflictos por la complejidad de su(s) identidad(es). Si bien los estudios dedicados a la obra de ambas autoras se han concentrado en la identidad femenina, es necesario poner de manifiesto aquellos aspectos políticos de sus novelas, aparezcan éstos en primer plano o difuminados en las historias de amor que protagonizan la mayoría de las obras. Es más, precisamente por tratarse de narraciones sin tinte político, con escasa conciencia histórica, son, paradójicamente, narraciones políticas, puesto que fortalecen una representación de Irlanda determinada.

En este capítulo vamos a estudiar la obra de Keane y O'Brien desde el punto de vista de la representación de la nación. Nos interesa analizar cómo reflejan su país y su comunidad en sus novelas; en otras palabras, vamos a considerar a las dos autoras no sólo como mujeres escritoras, sino como escritoras irlandesas. A lo largo del capítulo intentaremos demostrar que, a pesar de pertenecer a Irlandas muy diferentes, ambas autoras coinciden en una

representación del país muy similar. Esta representación se caracteriza por ampararse en una división de mundos antagónicos, herederos de las políticas de 1932, que determinaron igualmente a todas las mujeres. A pesar de que ambas rechazan el nacionalismo irlandés, tanto Keane como O'Brien parten de una representación de Irlanda dualista, y en ocasiones simple, que divide la nación en dos bandos irreconciliables. De esta forma ambas autoras reproducen y, en cierta forma, consolidan el discurso del *us and them* que se ha descrito desde los postulados de la teoría postcolonial aplicada a los estudios irlandeses (Smyth, 1997: 4). Sin embargo, lo más revelador de esta representación reside en la contradicción que la reproducción y consolidación de este discurso les plantea a ambas autoras como mujeres. Esto es, veremos la dificultad de compaginar este discurso dualista con los discursos que proponen como mujeres, a los que dedicaremos más espacio en capítulos sucesivos.

Es también nuestra intención demostrar que la representación de Irlanda que se observa en las dos autoras se vale de estrategias literarias similares. En primer lugar el uso de un discurso que reproduce la dicotomía de los discursos nacionalistas, bien sea inglés o irlandés, y clasifica como Otro a todos aquellos personajes que no representen la construcción de identidad que proponen esos nacionalismos. Nuestro estudio de la alteridad, entendida ésta en su sentido más amplio, se convierte en una herramienta de análisis que trasciende lo argumental para investigar elementos no explícitos, sino ocultos en el texto, como las relaciones de poder.

En segundo lugar, ambas autoras repiten motivos literarios tales como la metáfora de la casa, que nosotros preferimos llamar el cronotopo de la casa familiar, haciendo uso de las ideas de Bajtín. Un estudio sobre la representación de Irlanda en las novelas de las dos autoras que recoja las implicaciones que ésta pueda tener en las vidas de las protagonistas necesita de un marco que vaya desde aspectos generales e históricos a detalles específicos relacionados con la política de género. El cronotopo de la casa familiar nos proporciona este marco. Por una parte, la casa familiar es el espacio reservado para las mujeres, las protagonistas de las novelas. Por otra, la casa familiar se convierte en un

microcosmos donde se viven los conflictos públicos y privados a menor escala. Así, dentro de la casa familiar, el lector asiste a los problemas generacionales, a los conflictos de clase, de identidad nacional y de género. Tanto Keane como O'Brien politizan el ámbito doméstico en el que conviven sus protagonistas, y de esta manera se hacen eco de situaciones políticas e históricas concretas. La casa es, pues, el espacio que reproduce la situación social que se vive fuera de ella. Es el espacio que combina lo personal y lo político, el espacio que constata el principio feminista, aun vigente, de que lo personal es lo político y lo político lo personal.

La elección del marco teórico de Bajtín nos permite no sólo estudiar los motivos literarios recurrentes, como la metáfora de la casa, sino también el tipo de discurso que se utiliza en la novela para dibujarla. Por esta razón utilizaremos los conceptos de plurilingüismo y monolingüismo acuñados por el teórico ruso¹. La utilización de estos conceptos no entraña una aplicación estricta de su marco teórico; no se trata de que las obras de nuestras autoras se ajusten a rígidas clasificaciones teóricas. Se trata de entender la relación entre contenido y forma, de hacer un análisis de las obras que relacione lo que se dice en ellas con su contexto histórico y cultural.

Comenzaremos por realizar un breve repaso del cronotopo bajtiniano que más tarde aplicaremos al estudio de nuestras dos autoras. En este repaso distinguiremos tres aspectos del cronotopo: el cronotopo como motivo literario, el cronotopo y género novelístico, y el cronotopo y el punto de vista. Seguidamente daremos un breve apunte sobre la metáfora de la casa en la literatura irlandesa. Después revisaremos las aportaciones de la crítica sobre la metáfora de la casa en la obra de nuestras dos autoras. Finalmente, siguiendo el mismo esquema utilizado en la parte teórica, estudiaremos el cronotopo de la casa familiar en las novelas de nuestras autoras.

2.2. EL CRONOTOPO EN LA NOVELA

En “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” Bajtín define (1989: 237) el cronotopo de la siguiente manera:

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa tiempo-espacio) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura... Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura... En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible concreto.

Bajtín apenas da más pistas para entender cómo contenido y forma han de relacionarse para que juntos determinen “la imagen del hombre cronotópica” en la literatura. Si bien se debe tener en cuenta que sus ejemplos y clasificaciones se basan en su profundo conocimiento de la literatura griega antigua, es necesario recurrir a investigaciones como las de Michael Holquist (1990), Graham Pechey (1989), Gary Saul Morson (1989) y Ken Hirschkop (1989) para comprender el cronotopo en toda su profundidad.

En su estudio Holquist profundiza en dos de las acepciones del concepto de cronotopo que propone Bajtín (1989: 400-402): una que entiende el cronotopo como un motivo literario que se repite a lo largo de la Historia y otra que entiende el cronotopo como un instrumento que indaga en la relación entre el texto y el contexto histórico en el que nace, y permite, de esta manera, entender el texto literario como uno de los muchos discursos presentes en una época histórica determinada (Holquist, 113). Basándonos en las ideas de Holquist, procederemos a estudiar, primeramente, el cronotopo como un motivo literario. En segundo lugar abordaremos la relación entre el cronotopo y los géneros literarios. Finalmente nos detendremos en el cronotopo y el punto de vista que éste aporta sobre una época determinada. En este sentido es pertinente relacionar esta última acepción del cronotopo con nuestra intención de tratar la obra de nuestras autoras como “cultural texts” (Gibbons, 1996: 8-9), tal y como lo expresamos en la introducción, que aporten el enfoque femenino al panorama general de la literatura irlandesa.

2.2.1. Cronotopo como motivo literario

La primera acepción de cronotopo que ofrece Holquist es, quizá, la más sencilla y la que más claramente puede deducirse de las palabras del propio Bajtín que hemos citado anteriormente. El cronotopo se definiría como un elemento o motivo literario recurrente en las novelas que conjuga las coordenadas de tiempo y espacio. No en vano en *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*, “cronotopo” y “motivo” pueden considerarse sinónimos. Ejemplos del cronotopo serían el cronotopo del camino, el cronotopo del encuentro y el cronotopo del castillo. En una sola novela pueden existir varios de estos motivos; según Bajtín pueden combinarse, sucederse, compararse, e incluso confrontarse. Tomemos como ejemplo el cronotopo de la novela griega de aventuras con el que Bajtín comienza su análisis.

Según el estudioso ruso, la novela griega de aventuras se caracteriza por la importancia que tiene el suceso, es decir un acontecimiento o acontecimientos que perturban el equilibrio inicial y desencadena el comienzo de la narración. Este suceso es imprevisible y escapa al control de héroe; en palabras de Bajtín se trata de una “intervención de fuerzas irracionales en la vida humana” (Bajtín, 247). Este suceso se convierte, pues, en un motivo literario reconocible en las novelas que organiza la estructura de las mismas.

Las características de este motivo del suceso vienen dadas por unas coordenadas de tiempo y espacio que pueden calificarse de abstractas. El tiempo en el que ocurren los hechos de la trama no tiene conexión alguna con el tiempo histórico en el que se escribieron estas novelas. Es más, los hechos que se narran ocurren uno tras otro sin que el tiempo modifique nada: “el mundo permanece como era” y los protagonistas no muestran cambio alguno en sus sentimientos o en el desarrollo de su personalidad al final de la novela. En cuanto al espacio, “la trama se desarrolla en un transfondo geográfico muy amplio y variado: generalmente entre tres y cinco países” (Bajtín, 241). Es un espacio “abstracto” porque las características propias del lugar donde ocurre la acción no tienen importancia: el suceso puede acontecer en cualquier lugar. La relación entre el

tiempo y el espacio en la novela de aventuras es, pues, “puramente técnica” y está al servicio de la trama que recoge todas las vicisitudes por las que debe pasar el héroe para que, al final, se restablezca el orden. Por esta razón, Bajtín concluye que el “cronotopo de la aventura se caracteriza por *la ligazón técnica abstracta entre el espacio y el tiempo*, por la *reversibilidad* de los momentos en la serie temporal y por la transmutabilidad del mismo espacio” (Bajtín, 253, cursiva del texto). A diferencia de la novela griega de aventuras, la novela geográfica muestra un cronotopo distinto con unas coordenadas de tiempo y espacio muy precisas. Se parte de un país, cuna del protagonista, que se convierte en una referencia cultural dentro de la novela, que permite la justificación de determinados valores y una visión del mundo particular.

Hemos dicho anteriormente que los cronotopos pueden combinarse en una misma novela; pues bien, junto con el cronotopo de la novela de aventuras suele aparecer el motivo de la prueba². En el caso de la novela griega, el héroe debe someterse a pruebas de fidelidad, de nobleza, de valentía, y de fuerza. A lo largo de la historia de la literatura también son muchas las novelas que están organizadas alrededor de la prueba que debe pasar satisfactoriamente el héroe; desde el *Prüfungsroman* de la época barroca del XVII, la novela caballeresca medieval, hasta las novelas del XIX y del XX donde encontramos la prueba de la vocación, la del reformador moral y la de la mujer emancipada, entre otras (Bajtín, 260)³.

Lo importante para nuestro estudio de la acepción de cronotopo como motivo literario reside en su capacidad organizadora de ciertos elementos de la novela. Bajtín no se limita a resumir las novelas, sino que establece una relación entre lo que se cuenta y la manera de contarlo. Esto nos conduce a otro aspecto importante que ya hemos dejado apuntado: el cronotopo como estructura narratológica.

Los cronotopos como motivos literarios funcionan también como estructuras narrativas que organizan “los principales acontecimientos argumentales de las novelas. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se

puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento” (Bajtín, 400). En este sentido, Bajtín entiende el cronotopo como una unidad de análisis narratológico, muy cercano a los postulados de los formalistas rusos, que desvela las relaciones entre historia y argumento (*fabula* y *sujet*). De esta manera, el cronotopo permite averiguar cómo se manipula y se deforma la consecución de los hechos de la novela. En su afán de relacionar contenido y forma, Bajtín se esfuerza en estudiar conjuntamente lo que se cuenta y cómo se cuenta, tomando como referencia los lugares en los que se enmarcan las obras y el tiempo en el que se narran⁴.

En el ejemplo del cronotopo de la novela griega de aventuras, el análisis del tiempo y el espacio permite a Bajtín entender su estructura narrativa, estudiar el tipo de personajes que la protagonizan, así como el reflejo de la sociedad en la que se escriben los textos. La estructura de este cronotopo podría resumirse en el suceso del encuentro inesperado de dos jóvenes casaderos de origen familiar desconocido, su separación violenta y repentina y, finalmente, su reencuentro feliz tras salvar numerosos obstáculos. Esta estructura habrá de desarrollarse a lo largo de la historia de la literatura en determinados géneros novelísticos, y a esta relación entre el cronotopo y el género literario vamos a dedicar el siguiente apartado. Antes de continuar, adelantemos la posibilidad de considerar la casa familiar, motivo literario que se repite en la mayoría de las obras de nuestras autoras, como un cronotopo que se inserta en unas coordenadas de tiempo precisas, que estudiaremos en breve, y que funciona como elemento narrativo que permite el desarrollo de las tramas de las novelas.

2.2.2. Cronotopo y género literario

Una de las conclusiones que se desprenden de la definición del cronotopo como elemento o motivo literario es la estrecha relación entre cronotopo y género literario. Bajtín analiza los subgéneros de la novela a la luz de los cronotopos que presentan: “Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan por el cronotopo” (Bajtín, 238). En otras palabras: dependiendo del

cronotopo que se dé en una novela y de la relación de ese cronotopo con otros que también aparezcan en la obra, ésta pertenecerá a un género u otro.

Uno de los ejemplos más importantes, y que más relevancia tiene para el estudio de nuestras autoras, es el del cronotopo del idilio, cuya influencia se manifiesta en el desarrollo de subgéneros tan importantes como la novela regional, la novela pedagógica, la sentimental y la familiar (Bajtín, 380). En el cronotopo del idilio tiempo y espacio están íntimamente unidos “la unidad del tiempo acerca y une la cuna y la tumba, ... la niñez y la vejez... la vida de las diferentes generaciones que han vivido en el mismo lugar en las mismas condiciones, y han visto lo mismo” (Bajtín, 376-377). Bajtín califica este tiempo de *folklórico* porque los parámetros históricos quedan en un discreto segundo plano y el espacio se reduce a un lugar determinado, “al país natal con todos sus rinconcitos, a las montañas natales, a los valles, a los campos. La vida idílica y sus acontecimientos son inseparables de ese rinconcito espacial concreto...” (Bajtín, 376). Dadas estas coordenadas de espacio y tiempo, los argumentos de las novelas se restringen a los avatares de los protagonistas, de ahí que los temas más recurrentes sean el amor, el matrimonio y el trabajo. Sin embargo estos temas, que bien pudieran dar lugar a conflictos y complicaciones argumentales, permanecen atenuados y sublimados, especialmente el que Bajtín denomina la “esfera sexual”.

Siguiendo con el mismo ejemplo, Bajtín asocia la novela familiar y generacional con la transformación, “radical”, del cronotopo idílico. Estas transformaciones vienen determinadas por los cambios de espacio y tiempo. En las novelas familiares el espacio se circunscribe a “la casa familiar-patrimonial urbana; a la parte inmobiliaria de la propiedad capitalista” (1989: 382). A diferencia de otras variantes de cronotopo idílico, en la novela familiar se repiten esquemas narrativos como el del héroe pobre, pero emprendedor, que habrá de fundar una gran dinastía; o el de la irrupción de una fuerza ajena que pone en peligro la unidad familiar (1989: 382). En la novela generacional los temas recurrentes se circunscriben a la destrucción del idilio, es decir a la destrucción de las relaciones

familiares y patriarcales. Recordemos ahora que son éstos, los géneros de la novela familiar y la novela generacional, los que cultivan nuestras autoras.

Para nuestra investigación, probablemente lo más significativo del estudio del cronotopo de Bajtín sea su capacidad para valorar y analizar la transición de una realidad y situación histórica a otra por medio del análisis literario del tiempo y espacio; en el cronotopo que hemos tomado como ejemplo se observa el cambio del mundo rural y feudal, presentado en el cronotopo idílico, al mundo capitalista y urbano, que se presenta en el cronotopo de la destrucción del idilio⁵. Adelantemos ahora que en las novelas de nuestras autoras, el cronotopo de la casa familiar muestra los cambios que atraviesan sus respectivas comunidades. Esta idea nos puede servir de pórtico para enlazar con la tercera acepción que propone Holquist: la del cronotopo como una herramienta que permite comprender la relación de la literatura con un punto de vista determinado, la relación entre lo que se representa y la ideología que justifica tal representación; en otras palabras, la manera en la que la literatura refleja y reproduce las relaciones de poder de una determinada época.

2.2.3. Cronotopo y el punto de vista

La segunda acepción de cronotopo en la que ahonda Holquist abre más horizontes para nuestro trabajo y debemos entenderla como un desarrollo del pensamiento de Bajtín, cuyo pilar fundamental es el dialogismo. Para el teórico ruso los cronotopos están interrelacionados y

...el carácter general de esas interrelaciones es dialogístico (en el sentido amplio del término). Pero ese diálogo no puede incorporarse al mundo representado en la obra ni a ninguno de sus cronotopos (representado): se encuentra fuera del mundo representado, aunque no fuera de la obra en su conjunto. Dicho diálogo entra en el mundo del autor, del intérprete, en el mundo de los oyentes y lectores. Y esos mundos son también cronotópicos. (1989: 403)

En otras palabras, Bajtín relaciona las características de una novela con las normas culturales que la producen, porque entiende que las categorías de tiempo y espacio también son históricas (*cronotópicas*): la percepción de éstas en las

novelas depende también de cómo se perciban el tiempo y el espacio en una cultura y tiempo determinados. Por esta razón Holquist (1990: 151) aclara que los cronotopos son históricos: “[I]t must be a chronotope of someone for someone about someone”. Es decir, unas determinadas épocas alumbran unos determinados cronotopos que configuran unos géneros literarios, que a su vez son leídos e interpretados a la luz de las coordenadas históricas en las que se mueven sus lectores.

Si seguimos con el primer ejemplo que hemos introducido al comienzo de este apartado, la novela de aventuras se caracteriza por un tiempo y espacio abstractos donde apenas se producen cambios. Pues bien, para Bajtín esto es significativo, porque de esta manera se favorece la idea de que tanto el hombre como su universo son productos totalmente acabados e inmutables. No hay posibilidad de alterar el entorno social y los personajes no pueden hacer otra cosa que reafirmar su identidad. Este tipo de cronotopo, argumenta Bajtín, refleja un tiempo pasado lejano del “folclore anterior a la aparición de las clases” (Bajtín, 258) donde permanece siempre el mismo *status quo*. Es decir, este cronotopo de la novela griega no sólo da debida cuenta de una sociedad que impide la movilidad social, sino también que lo justifica⁶.

Sin embargo otros cronotopos como el de la novela geográfica, la novela costumbrista y el mencionado cronotopo de la destrucción del idilio no solamente cuentan con coordenadas de tiempo y espacio diferentes, sino también reflejan situaciones y puntos de vista distintos. A diferencia del cronotopo de la novela de aventuras, estos tres cronotopos sí muestran un cambio social radical donde se advierten las diferencias de clases y donde cobra gran importancia la vida privada. Además de los héroes protagonistas, estos cronotopos cuentan con otros personajes, como son el criado y el nuevo rico en el cronotopo de la destrucción del idilio. Estos ejercen funciones narrativas y representan puntos de vista diferentes, y a menudo antagonistas, de los de los protagonistas.

En nuestro caso la *Big House* irlandesa podría considerarse un cronotopo que responde a la situación concreta de la colonización británica en Irlanda. No sólo estaríamos ante un motivo literario recurrente en las novelas, la *Big House*,

que organiza los hilos argumentales de las novelas tales como la posesión y reposición de la casa, sino que daría debida cuenta, desde el punto de vista del colonizador, de la situación política en Irlanda. Igualmente las casas católicas podrían entenderse como un cronotopo que representa la ascensión y posterior hegemonía de las clases medias. El cronotopo facilita la representación de un determinado punto de vista, una manera de concebir el mundo, es decir, un posicionamiento ideológico.

Pero para entender el elemento histórico y posicionamiento ideológico del cronotopo es necesario entender cómo se plantea el punto de vista, cómo se escribe, cómo se desarrolla, cómo se interrelacionan lo literario y lo social; parafraseando al propio Bajtín ¿cómo se nos presenta el cronotopo del autor y del oyente-lector?

Para Bajtín la novela con sus cronotopos es el género literario donde tienen cabida toda la pluralidad de voces de un determinado momento histórico: “el material de una obra no es inerte, sino hablante, significativo (o semiótico), no solamente lo vemos y lo valoramos, sino que en él *siempre oímos voces* (aunque se trate de una lectura para sí, sin voz)” (1989: 403, énfasis nuestro). Por esta razón Bajtín (1989: 81) afirma que “la novela es la diversidad social, organizada artísticamente, de lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales”. A diferencia de la novela, la épica se caracteriza por mostrar un solo punto de vista, una sola voz que es la que tiene la autoridad y el poder para poder expresarse; estamos, entonces, ante discursos monolingües. En contraposición con la épica, las novelas disfrutan de una polifonía de voces que dan buena cuenta de las luchas de poder de un momento histórico. El plurilingüismo destaca por el diálogo de las distintas voces, por encontrar la intención autorial precisamente en esa relación dialógica entre el discurso ajeno y el discurso literario que lo acoge, que en definitiva se plasma, entre otras características, por la inclusión de géneros intercalados, de aforismos, del juego humorístico de los lenguajes (Bajtín, 139). Desde este punto de vista el dialogismo y el plurilingüismo serían dos vertientes

del mismo fenómeno; el primero en el plano formal y el segundo en el plano social (Pechey, 42).

Huelga decir que estos conceptos de plurilingüismo y dialogismo han dado muchos frutos en la crítica literaria en general y en la irlandesa en particular. Especialmente esclarecedores han sido aquéllos que han establecido concomitancias entre las ideas de Bajtín y las de Antonio Gramsci. También Gramsci teorizó sobre la variedad de discursos en un contexto determinado y fue más allá del principio marxista que establece que el discurso dominante es el de las clases dominantes, puesto que concedió importancia a los discursos de aquéllos que no están en el poder⁷. Para esto acuñó el concepto de hegemonía, o la manera de entender las relaciones de una sociedad con el fin de cambiarla. La hegemonía como concepto estudia las relaciones entre clases y presta especial atención a los mecanismos que facilitan la predominancia de unas clases sobre otras no por estrategias de coerción, sino por estrategias de consentimiento. De ahí que Gramsci hable de las alianzas, o si se prefiere de la negociación o el diálogo, y la confluencia de intereses de diferentes sectores para alcanzar la hegemonía en un momento histórico determinado. Cuando esto ocurre, se constituye un bloque histórico. Este bloque histórico tiene su propia visión del mundo, su propio "sentido común", que se manifiesta en su lenguaje y sus discursos. Así, Gramsci, al igual que Bajtín, entiende que el lenguaje y la cultura son depositarios de una concepción del mundo. Ambos se adelantaron a propuestas como las de Michel Foucault (1999: 45) que incidían en la importancia de los discursos, así como en los mecanismos de coerción/prohibición y consenso/aceptación/permisividad.

Probablemente lo más significativo de las ideas de Gramsci y lo que le acerca a las de Bajtín, sea el carácter inestable, no estático del concepto de hegemonía. Al igual que el plurilingüismo permite la entrada de diferentes voces, la hegemonía siempre se está negociando, lo que supone la participación de diferentes grupos e intereses, la inclusión de aquéllos que no tienen hegemonía, los que Gramsci denomina subalternos.

Probablemente una de las aportaciones que mejor han combinado las ideas de Bajtín y Gramsci ha sido la de David Lloyd (1994) en su estudio sobre los discursos de finales de siglo XIX y principios del XX en Irlanda. Lloyd defiende la necesidad de novelas y discursos monolingües que justifiquen la ideología nacionalista, ávida de construir una identidad irlandesa única, homogénea e incontestable, y por lo tanto dominante.

La polifonía de voces se materializa en el texto gracias a lo que Bajtín (1989: 80) llama unidades estilísticas heterogéneas. El mejor ejemplo viene dado por las novelas humorísticas, de tipo inglés como él las llama, porque el humor provoca la inversión de los poderes, ridiculiza la autoridad y permite la incursión de voces no autorizadas que ponen en cuestión la autoridad y seriedad (Bajtín, 129). La existencia de estas voces alternativas, no oficiales, es lo que Bajtín denomina carnaval. Este concepto de carnaval guarda semejanzas con la cultura popular que definió Gramsci. La cultura popular no es hegemónica como la cultura oficial. Es por definición fragmentaria, subalterna y deja constancia de la ideología y posición de aquéllos que la producen y la consumen⁸. Frente a este tipo de novelas plurilingües, existen otras, más cercanas a la épica, donde existe una voz que predomina sobre las otras, donde la variedad de discursos no tienen cabida o bien se encuentran estilizados o “ennoblecidos” literariamente. Esto es lo que permite a Bajtín proponer dos grandes divisiones en la literatura: lo que él denomina primera y segunda línea estilística de la novela europea⁹.

Sin embargo, esta división parece demasiado estricta y algunos seguidores de Bajtín como Graham Pechey se preguntan cómo es posible la existencia de textos exclusivamente monolingües, si el discurso natural es dialógico¹⁰. En otras palabras, si las novelas acogen a la pluralidad de voces de la sociedad que reflejan, ¿cómo puede haber novelas monolingües? Así, a diferencia de la aproximación de Lloyd, que se basa en la importancia del monolingüismo, Pechey se concentra en el dialogismo y prefiere hablar de un dialogismo débil (*weak dialogism*) o, podríamos traducir monolingüismo permeable, que permite no sólo la resistencia, sino la incorporación de distintas voces que responden a diferentes

relaciones de poder en diferentes contextos históricos. Esto es lo que ocurre en las novelas sociales de Gaskell y Eliot en las que “social- and regional-dialectal speech and subaltern ideological discourses enter into colloquy with a sympathetic authorial voice, just as subaltern classes and class fractions were then being incorporated in the wider process of social hegemony –a process which is itself dialogical” (Pechey, 54). Siguiendo las explicaciones de Pechey, podríamos entender que en este dialogismo débil, las fuerzas alternativas a la hegemonía de unas determinadas voces, es decir lo que Bajtín llama carnaval, quedan como meros resquicios de poder, necesarios para la propia hegemonía. Lo que nos interesa destacar de las aportaciones de Lloyd y Pechey es que resulta difícil, cuando no imposible, proyectar lo político si no es mediante la disminución del plurilingüismo (Pechey, 54)¹¹. Si tomamos como ejemplo el caso del nacionalismo irlandés que ha estudiado Lloyd, observamos que para mantener la hegemonía es necesario un discurso monolingüe o un dialogismo débil, si se prefiere la expresión de Pechey¹².

La dificultad que entrañan estas ideas teóricas estriba en la imposibilidad de ofrecer una explicación clara de la manera en la que se organiza históricamente la hegemonía de unas determinadas voces que se convierten en dominantes (Pechey, 54)¹³. Es más, se sobrevalora la efectividad de las fuerzas desunificadoras y alternativas a esta hegemonía, es decir, la efectividad de los elementos carnavalescos¹⁴. En este sentido, Gramsci ofrece una visión más esclarecedora puesto que entiende que la cultura popular, lo carnavalesco, es potencialmente anti-hegemónico, pero no necesariamente contra-hegemónico (Brandist, 1996: 63). Es decir, mantener una actitud de protesta (anti-hegemónica) que cuestione el orden establecido no implica necesariamente estar en una posición desde donde se negocien los cambios que permitan acceder a él (*counter-hegemonic*). Para que la cultura popular cumpla la función de desestabilizar la hegemonía es necesario que actúe dentro de un plan ideológico, que ha sido organizado y pensado previamente, con el fin de conquistar los instrumentos de difusión de la ideología (Grisoni y Maggiori, 1974: 84). Si esto no ocurre así, se agravarán las diferencias sociales y mermará la conciencia de clase

(Brandist, 1996: 69). Estas ideas nos parecen cruciales y a ellas volveremos más adelante. Dejemos, por ahora, insinuada la posibilidad de contar con textos con un monolingüismo permeable o dialogismo débil (*weak dialogism*) donde sea la voz y la perspectiva femenina la más importante a pesar de su lucha por imponerse a otros rasgos de identidad como los de clase y nación. Entenderemos estos últimos no sólo en términos económicos y políticos, sino como una serie de relaciones entre identidades culturalmente construidas. Seguidamente haremos un breve repaso de las ideas sobre el símbolo de la casa en la literatura y cultura irlandesa de este periodo para continuar con la revisión de la casa familiar en la producción de las dos autoras.

2.3. LA CASA FAMILIAR EN LA TRADICIÓN IRLANDESA

Como ya hemos explicado en el capítulo anterior, durante los primeros años de independencia, Irlanda recoge, adapta y reinventa su pasado gaélico según las normas del nacionalismo. Durante los años veinte, treinta, cuarenta y cincuenta son constantes los discursos nacionalistas impregnados de una nostalgia, un tanto artificial, por un pasado remoto que no puede recuperarse, y proclives a un nativismo que se contrapone a los avances de una modernidad a la que se mira con recelo. Por esta razón cobra especial importancia la imagen de la Irlanda gaélica, esencialmente la Irlanda del oeste, cuna y reserva de todas las tradiciones a rescatar. De esta época son famosas las representaciones no sólo en la novela, sino en la literatura de viajes y en la pintura, encargada ahora de ser el reflejo de una Irlanda pastoral e idílica¹⁵. Es bien sabido que de esta imagen de Irlanda ha recogido buenos frutos la industria del turismo, cuya consolidación en décadas posteriores no puede entenderse sin las representaciones de principios de siglo, como ya hemos comentado anteriormente (ver capítulo 1, nota 50).

Probablemente la imagen más típica de esta Irlanda del oeste sea la del agricultor (*farmer*) en su casa de campo. Una casa que se suele caracterizar por su aspecto austero pero que, a cambio, es el epítome de la hospitalidad irlandesa. No por casualidad podemos encontrar en la antología, ya mencionada, de David

Pierce, fragmentos de textos como el de Robert Gibbings “Sweet Cork of Thee” (1951) o el de E. Estyn Evans “Irish Folk Ways” (1957), en los que se resalta la función de la casa rural. En el segundo texto se describe detalladamente la división del espacio, así como la labor de las mujeres en la casa, amenizada con unas gotitas de superstición irlandesa, tan propia del carácter rural.

Con la llegada al poder del nacionalismo, la predominancia de la imagen de la casa rural o *cottage* irlandés silenció la existencia de las casas que durante siglos habían representado los intereses de Inglaterra. El silenciamiento de la cultura de la *Big House* protestante no se limitó a su ausencia en las manifestaciones culturales, especialmente en la literatura; también significó la desaparición física de muchas de las casas¹⁶. A esta situación se debe añadir la acogida de actitudes y posiciones de intelectuales y críticos como Daniel Corkery, que, en su *The Hidden Ireland* (1924), desprestigia la cultura protestante. Merece la pena detenernos, aunque sea brevemente, en este estudio de Corkery porque a él habremos de referirnos más adelante.

En *The Hidden Ireland*, Corkery se esmera en destacar la distinción entre dos tipos de grandes casas: las de origen protestante y las habitadas por irlandeses de origen gaélico y católico. Se podría decir que el segundo capítulo de la obra citada es toda una elegía a la cultura gaélica. No le faltan a Corkery cumplidos para destacar el alto nivel cultural existente en las grandes casas de las familias católicas acomodadas de origen gaélico; por si esto fuera poco, defiende que estas grandes casas gaélicas eran un micromundo donde convivían felizmente una gran variedad de sirvientes y artesanos que destacaban por su habilidad y brillantez en sus tareas (1996: 49). En otras palabras, Corkery se afana en resaltar la relación fluida y cercana que existe entre amos y sirvientes. Esta relación se fundamenta en “a unity of mind between the Big House and the cabin. The Gaels in the big houses were one with the cottiers in race, language, religion and, to some extent, culture” (Corkery, 65). A diferencia de las grandes casas gaélicas, en las *Planter Houses* o casas de los colonos protestantes, las relaciones entre amos y sirvientes destacan por la desigualdad e incomprensión. Esta incomprensión es fruto del desconocimiento y desprecio del protestante hacia

la cultura gaélica: “How different it was with the Planters round about them. For them, all that Gaelic background of myth, literature and history had no existence” (Corkery, 65). Es más, lo que Corkery realmente deja insinuado es la superioridad de la cultura irlandesa, y por lo tanto, la inferioridad de la cultura protestante inglesa.

Nos parece importante resaltar que Corkery alude a dos clases privilegiadas de origen irlandés diferente: los descendientes de los asentamientos ingleses y los descendientes de los gaélicos irlandeses. A pesar de compartir los privilegios de una misma clase, Corkery se esfuerza en idealizar y mejorar la imagen de los gaélicos, puesto que no sólo los asocia con la cultura vigente en el resto de Europa, sino que los dota de una sensibilidad y respeto hacia otras clases de las que, como no podía ser de otra manera, carecen los terratenientes de origen inglés.

Those big houses, when Gaelic, shared a common culture with the lowly peasant's hut; but they also shared the culture of the Planters. [...] The culture common to both Gaelic and Planter houses compares favourably with that of families of equal rank in England. Indeed it may be that the cult of the classics among the Gaels was more alive, it was certainly in closer touch with the Continent. (1996: 61)

De esta manera Corkery sublima las relaciones de clase entre los que él llama irlandeses nativos de origen gaélico y evita preguntarse por las diferencias entre los que disfrutaban de una posición privilegiada y aquéllos que estaban a su servicio. Lo más significativo de las ideas de Corkery, a las que nos referiremos más adelante, es su justificación. Corkery se basa en los poemas gaélicos de los siglos XVII y XVIII. Las descripciones que en ellos se hace de las casas gaélicas deben tomarse como ciertas puesto que:

Irish poets were not given to dressing up: they wrote for an entirely local audience, their own neighbours, who were, of course as familiar as themselves with the life depicted, an audience, moreover, not slow of wit or sparing of sarcasm. The other writers on whom we have depended wrote in English, and we could not, therefore, expect to find them dwelling on that side of life which was all-in-all to the Gaelic poets- the singing, the harping, the story -telling, the reciting of the deeds of Clanna Baoiscne and Goll mac Morna. (1996: 56).

Para finalizar con este tema diremos que la utilización de Corkery de estos poemas para justificar su postura nos sirve para enlazar con dos aspectos de nuestro trabajo: El primero, que ya se ha comentado en el capítulo anterior, nos recuerda los discursos que se potenciaron durante los gobiernos nacionalistas con el fin de crear una identidad irlandesa católica y gaélica en la que se ignoraban las diferencias de clase. El segundo, que se tratará en breve, nos lleva a la recepción de la obra de unas de nuestras autoras, Molly Keane, y nos permitirá establecer las similitudes que guardan estas grandes casas de Corkery con las que aparecen en el género de la *Big House*.

Desde la crítica feminista, la casa y el espacio se han visto de manera muy diferente. Catherine Nash (1993, 1996) nos ofrece una versión muy distinta de las casas rurales irlandesas y de lo que representan. Nash estudia el cambio de una representación femenina del espacio –y de la casa en particular– propia de la época colonial, a la representación masculina tras la consecución de la independencia. La estudiosa entiende que en un principio era la mujer rural joven la que representaba el paisaje tradicional del oeste irlandés. Con la imposición de la ideología católica se reemplazó la imagen de la joven campesina por la de una campesina anciana que, además, simbolizaba el éxito de los valores de la maternidad asexuada. Finalmente esta imagen se cambió por la de los hombres del oeste que se convertían en el ejemplo de la masculinidad gaélica (Nash, 1993: 47). Casa y masculinidad estaban, pues, unidos. En esta época, el *cottage* encarnaba los valores tradicionales rurales de la vida familiar y aseguraba su continuidad gracias a la labor de sus mujeres, que reproducían el ideal masculino gaélico. En palabras de Nash (1993: 49) “the cottage was also considered the basic unit of a distinctive Irish settlement pattern therefore symbolic of Irish social organization in opposition to English culture”. Hubo quien calificó esta casa irlandesa como “edenic home”, símbolo de todos los valores e ideales del nacionalismo irlandés de la época, que había bebido de las ideas de críticos como Standish O’Grady (Nash, 1996: 437).

Con esta idea de casa en el consciente colectivo irlandés, no es de extrañar que las escritoras en general, y las nuestras en particular, se afanen por mostrar la geografía de sus casas, por plantear unos determinados temas desde su propio enfoque. Al igual que en los textos de Corkery, el motivo literario de la casa familiar permite desvelar no sólo la situación histórica en la que viven las protagonistas de las novelas de nuestras autoras, sino también su posición y justificación de este mismo marco histórico.

2.4. REVISIÓN DE LOS CONCEPTOS DE “CASA” EN LAS NOVELAS DE MOLLY KEANE Y KATE O’BIEN

El símbolo de la casa ha sido uno de los temas recurrentes que la crítica ha abordado a la hora de profundizar en la obra de nuestras dos autoras. Aparentemente un tema simple, la casa y lo que representa, ha procurado distintas interpretaciones, todas ellas enriquecedoras, sobre el papel de la mujer en la sociedad irlandesa que reflejan ambas escritoras. Éste es el caso de las aportaciones de Riana O’Dwyer (1992), Eavan Boland (1980) y John Hildebilde (1989) al conocimiento de la obra de O’Brien. De la misma manera se pueden entender las consideraciones de Polly Devlin (1983, 1984, 1985) y Bridget O’Toole (1985) sobre la producción de Keane.

En términos generales, el símbolo de la casa se estudia desde tres enfoques: como el espacio metafórico que procura identidad al sujeto femenino; como el espacio geográfico en el que se asientan las raíces de los protagonistas y, finalmente, como una prolongación de la situación histórica irlandesa. Teniendo en cuenta estas ideas generales, podríamos clasificar la recepción de la obra de nuestras dos escritoras en dos grandes apartados. El primero recogería aquellas lecturas que entienden el símbolo de la casa como un espacio privado ligado a la identidad de la mujer: la casa como espacio metafórico y geográfico. El segundo englobaría aquellas críticas que consideran la casa un reflejo de la situación política en Irlanda. Es preciso aclarar que estos dos grupos que proponemos no son excluyentes y hacen referencia a la obra de las dos autoras, si bien

observamos el interés por leer la obra de Keane desde una perspectiva más política, que, por otra parte, no se prodiga en la recepción de la obra de O'Brien

En los siguientes párrafos vamos a repasar las aportaciones que consideramos más relevantes para el estudio de las novelas de Keane y de O'Brien. Comenzaremos por los estudios que han realizado sobre O'Brien Riana O'Dwyer (1992), Richard Pine (1991), Mary Flanagan (1988), Anne Fogarty (1999), Eibhear Walshe (1989, 1993b), John Hildebilde (1989), John Logan (1991), Adele Dalsimer (1986) y Eavan Boland (1980). Después nos detendremos en los análisis propuestos por Jacqueline Genet (1991), Bridget O'Toole (1985) y Vera Kreilkamp (1998), entre otros, sobre las novelas de Keane.

2.4.1. La casa en la obra de Kate O'Brien

Para Riana O'Dwyer (1992) el exilio es uno de los temas fundamentales de la producción de O'Brien. El exilio implica la necesidad de identificarse con un lugar determinado y, especialmente, con el hogar familiar. Por esta razón O'Dwyer (1992: 63) comienza su argumento con la definición del término "home" que se describe como "...part of the construction of self-hood, and the acceptance of its narratives, of its explanation of itself, [home] is part of the way in which children are incorporated into the family, the local community and the state". De sus palabras se deduce el nexo que existe entre casa y construcción de la identidad, casa y socialización, casa e ideología y, como no podría ser de otra manera, casa e identidad nacional. En otras palabras, la casa implica pertenencia a un lugar, una comunidad y un país. De esta manera, la casa o "home" se convierte en un espacio metafórico y simbólico de gran significación para el desarrollo del individuo. Sin embargo, por "home" también entiende O'Dwyer un espacio geográfico concreto que está indeleblemente unido al espacio simbólico, que se confunde con él y se consideran una misma entidad. En el caso de las novelas de O'Brien, este espacio es la ciudad provinciana de "Mellick" y en ella se originan todas las narrativas de exilio que acontecen en las novelas de la escritora.

En un intento de unir contenido y forma, O'Dwyer defiende que O'Brien utiliza desde sus primeras novelas el cambio metonímico como técnica narrativa

que asocia los cambios personales e individuales de las protagonistas con los cambios geográficos, es decir, con la permanencia o alejamiento de la casa. Para argumentar su hipótesis, O'Dwyer propone cuatro “*fictional modes: mode of validation, mode of separation, mode of exile y mode of return*”. Cada uno de estos *modes* propicia una tipología de personajes según su relación con la casa.

Dentro del modo de validación se agrupan aquellos personajes que, lejos de cuestionar las normas patriarcales que estructuran los lugares y las casas que habitan, las aceptan y viven conforme a ellas. Para ellos el lugar de origen, el Mellick de *Without My Cloak*, es sinónimo de seguridad, mientras que la separación del lugar de origen anuncia una crisis de identidad. El ejemplo por excelencia de este modo de validación es Molly Considine, mujer sumisa y entregada a su familia y a su casa.

En el modo de separación los personajes se atreven a distanciarse de la casa con el propósito de buscar su propia identidad. Este distanciamiento implica una separación física y emocional, no exenta de culpabilidad como ocurre en el caso de Caroline de *Without My Cloak*. A este respecto, debemos objetar el hecho de que O'Dwyer apenas explique este modo de separación, pues lo asocia al siguiente modo, el de exilio y ausencia, sin diferenciar claramente entre uno y otro.

Finalmente en los modos de ausencia o exilio y de regreso, los personajes se han separado por completo de la casa y de Mellick. Esta separación implica, según O'Dwyer, el desarrollo pleno de la identidad, entendida también ésta como identidad sexual. Éste es el caso de Mary Lavelle, el de las protagonistas de *As Music as Splendour* y, curiosamente, el de Christina Roche de *Without My Cloak*.

El modo de regreso ejemplifica la posesión de una identidad propia y fuerte que permite a las protagonistas, a diferencia de los personajes del modo de validación o de separación, tomar sus decisiones. O'Dwyer explica el modo de regreso con los ejemplos de Angèle de *The Last of Summer* que vuelve a Irlanda al encuentro de sus raíces irlandesas.

Los aciertos de la propuesta de O'Dwyer se podrían resumir en su capacidad de justificar la importancia de Kate O'Brien como escritora irlandesa por desarrollar una temática tan irlandesa como la del exilio y la identidad, así como su

énfasis en resaltar los valores feministas de la obra de O'Brien. Sin embargo, para nuestro estudio, su clasificación adolece de varios puntos débiles. En primer lugar, para O'Dwyer exilio e identidad completa, "full identity and sexual or spiritual fulfilment", van siempre unidos. En ningún momento explica la profesora de Galway lo que se debe entender por sexualidad e identidad completa, máxime si tenemos en cuenta que los ejemplos que ofrece, los de Clare y Rose, distan mucho de poder clasificarse como tales. Ni Clare ni Rose consiguen desarrollar una identidad satisfactoria alejadas de Irlanda. Al final de la novela Clare todavía lucha por entender y vivir su identidad lesbiana. Rose se refugia en la nostalgia de una experiencia y un lugar que apenas ha disfrutado. Igualmente el ejemplo de Christina Roche nos parece desafortunado. El viaje que la sirvienta emprende no tiene que ver con la búsqueda de su identidad, sino con las normas sociales de los Considine que no permiten un matrimonio entre desiguales. Christina no busca encontrarse a sí misma, no es ella quien decide marchar, sino el padre Tom quien la obliga a partir para que la familia Considine no sea objeto de críticas en la comunidad. La existencia de Christina en Nueva York sigue los patrones establecidos desde Mellick, y la sirvienta obedece de la misma manera que lo hacen Caroline y Molly.

Para finalizar este apartado debemos apuntar dos ideas más. En primer lugar, O'Dwyer se centra exclusivamente en el espacio, y más concretamente en Mellick. Esto tiene consecuencias fundamentales. La principal reside en considerar Mellick y casa sinónimos. No es, por tanto, el espacio físico de la casa familiar lo que más interesa a O'Dwyer, sino el espacio geográfico desde donde parten las protagonistas, el espacio mental que éste conforma en sus vidas. Las relaciones de poder dentro de la casa, dentro de la misma ciudad, dentro de la familia, parecen tener poca importancia. De esta manera, las relaciones entre los distintos miembros de la familia, especialmente el papel que juegan los padres y madres, quedan en un segundo plano.

Por otra parte, dar mayor protagonismo a Mellick en detrimento de la casa familiar, obliga a entender como irlandeses a personajes como Angèle de *The Last of Summer*. El personaje de Angèle no debe considerarse como el de una

irlandesa que regresa a Irlanda, sino también como el de la belga que finalmente regresa a su país. Angèle no parte de Mellick, sino de Bélgica. Nos parece más adecuado entender su función en la novela como la del extranjero que entra en la casa y ofrece una perspectiva radicalmente diferente de su interior.

La segunda idea que debemos tener en cuenta es que la identidad femenina no sólo se debe explicar desde la importancia del espacio. Es importante resaltar que el espacio está ligado a un tiempo y a unos elementos históricos determinados en los que no se detiene O'Dwyer. El contexto histórico queda en un segundo plano, de ahí que, por ejemplo, la explicación que O'Dwyer ofrece del personaje de Christina Roche nos parezca desafortunada.

Una línea diferente, pero igualmente interesante, sigue Richard Pine (1991) en su artículo "Where is this Place? Kate O'Brien, Autism and Modern Literature". En él, Pine defiende la pertenencia de Kate O'Brien a la familia de escritores universales capaces de trasladar a sus novelas las inquietudes y ansiedades propias del siglo XX, especialmente la angustia del sujeto moderno por construir una identidad coherente. Si por algo destaca la literatura de la segunda mitad del siglo XX, argumenta Pine, es por reflejar la realidad de un sujeto fragmentado, alejado de la identidad única y centrada que cuestionaron en su momento el estructuralismo y el psicoanálisis. El discurso, o si se prefiere la literatura, expresa este sentimiento de angustia. En otras palabras, la escritura interviene no sólo en el desarrollo de la identidad fragmentada, sino en la aceptación de su propia alteridad: es decir en admitir al Otro que todos llevamos dentro. Pine avanza un paso más y defiende que en la realidad europea moderna no sólo se produce una literatura que él denomina esquizofrénica porque refleja el desequilibrio y la división binaria de la identidad (el Otro y el Mismo); sino también una literatura que él denomina autista porque reconoce, como en el autismo, la vacuidad de la identidad del sujeto.

Por otra parte, el desarrollo de la identidad de un escritor, defiende Pine, está íntimamente ligado al concepto del lugar propio, que él denomina "house". Esta casa está, a su vez, relacionada con la infancia: la casa es el lugar donde el niño crea su yo, donde desarrolla su aptitud lingüística, y por lo tanto, su

percepción del mundo y su capacidad de comunicarse con él. La casa es, pues, un espacio metafórico y psicológico que “trascends national and political and cultural boudaries [because] the house I am thinking of is the same house in which we all grew up” (Pine, 92). Esto permite a Pine dividir en dos grandes categorías a los escritores: “*writer at home*” y “*writer as guest*”. Los primeros habitan y hacen suya la casa; en palabras de Pine, estos escritores personifican un sentimiento de pertenencia, posesión y contigüidad con el lugar. Los segundos son aquéllos capaces de observar la casa como si no formaran parte de ella y muestran una relación conflictiva con ella y con todo lo que representa. Por esta razón el *writer as guest*, término acuñado por George Steiner, sufre la ambivalencia de conocer la realidad de una casa y estar alejado de ella. Esta ambivalencia se asocia a dos temas extensamente tratados en la literatura irlandesa: el exilio y la casa. Suelen ser estos *writers as guest* los que sienten la necesidad del exilio y, al mismo tiempo, la urgencia de volver al lugar de origen.

La labor del *writer as guest* es, pues, dibujar y recrear la casa de su infancia. O'Brien es uno de estos escritores, puesto que se comporta, al igual que otros grandes autores como Heaney y Joyce, como extranjera de sí misma. O'Brien es una de las escritoras que se adelantan a su época, porque es capaz de reconocer su identidad fragmentada. Según Pine, O'Brien nunca se sintió en casa, fue capaz de percibir “what we have and cannot hold”; experimentó un “sense of rootlessness” y reflejó en sus obras una identidad problemática, que lucha con la necesidad de pertenecer a un sitio que, por otra parte, ella misma rechaza. De ahí que Pine relacione a O'Brien con los escritores que reflejan las angustias propias de su época, y que además, la relacione con el sentimiento de vacío que se asocia con la literatura “autista”.

Por otra parte, nos parece muy elocuente la siguiente descripción de la casa mental de la infancia que dibuja Pine (1991: 92):

Entrance steps and lobby; hallway and stairwell; drawing-room, dining-room, study; back stairs, kitchen, pantry, lamp-room; rooms for the parents, for the children, for the governess, for the maids and cooks and houseboys; guest rooms; a classroom; a conservatory; terraces on two sides; stables, tackle-room, lofts; skylights onto a roof as vertiginous as Mervyn Peake's *Gormenghast*; tennis courts,

lawns, a kitchen-garden, an orchard; mill-wheel: outlying cottages and at least one gate lodge; and beyond the gardens, the copse, the lake, the boundary wall. ...

Decimos que es elocuente por dos razones. En primer lugar, se trata de una casa que se parece más a una *Big House* que a un *Irish cottage* o cualquier otro tipo de casa asociada a clases sociales bajas; es decir, que, de alguna manera, Pine presupone las mismas situaciones históricas y sociales para todos. Nos parece importante insistir en este aspecto: la casa de la que habla Pine no tiene un lugar geográfico determinado, ni responde a una situación histórica concreta. Se trata, por lo tanto, de un concepto que se puede aplicar a todos los escritores, porque se presupone que todos comparten la misma experiencia, independientemente de su etnia, clase social, nacionalidad, o género, por nombrar algunas marcas de identidad claves para entender a muchos escritores contemporáneos. En este sentido las ideas de Pine se alejan de la perspectiva que nosotros hemos adoptado para nuestro trabajo. En segundo lugar, es significativo que esta *Big House* mental se asocie a la escritora de la que está hablando, Kate O'Brien, que no fue miembro de la *Ascendancy* irlandesa. Esta asociación corroboraría nuestra intuición de estudiar a Kate O'Brien junto con escritoras como Molly Keane, que si bien pertenecen a comunidades irlandesas distintas, presentan elementos comunes, en este caso su pertenencia a una clase social acomodada.

Siguiendo con esta idea, nos resulta aún más significativo que Pine compare a Kate O'Brien con Elizabeth Bowen. Debemos adelantar al respecto que esta comparación no sólo confirma nuestra idea de estudiar dos autoras a priori muy diferentes, sino que la refuerza porque, como ha sido costumbre en el estudio de la literatura irlandesa, Molly Keane ha quedado en un segundo plano en beneficio de Elizabeth Bowen. En su comparación de O'Brien y Bowen, Pine concluye que, mientras que la primera es una *writer as guest*, la segunda es el mejor ejemplo de una *writer at home*. Merece la pena incluir las palabras de Pine (1991: 97) al respecto:

Where Elizabeth Bowen, let us say, describes what it is like to be Elizabeth Bowen and uses her locale to great effect, she acts as a *function* of place: one cannot easily dissociate her from Bowen's Court or the "house in Paris"; even the Shelbourne Hotel is somehow

inhabited, not merely visited. O'Brien, however, was never at home, and therefore metamorphoses herself into writer-as-guest, the extraterritorial who, like Virginia Woolf's Orlando, is at one moment a French niece, at another a one-eyed courtesan,....

Si bien se puede objetar a Pine que Elizabeth Bowen también sufrió el exilio y que su relación con Irlanda fue, cuando menos, tan problemática como la de Kate O'Brien (Lee, 1981: 13-57), es cierto que esta idea nos será de gran ayuda a la hora de considerar cómo utiliza Molly Keane la casa en sus obras.

Aunque no se centra en la metáfora de la casa familiar, Mary Flanagan (1988) también habla de un espacio metafórico que cumple un papel crucial en el desarrollo de la identidad femenina. A pesar de que sus ideas se limitan a *The Land of Spices*, esta investigadora entiende que hay una analogía entre espacio y construcción del yo. Al igual que O'Dwyer, Flanagan considera que la libertad de las protagonistas está íntimamente relacionada con la conciencia que tienen de sí mismas, y su posibilidad de expresarla en un espacio propio, lejos de la casa familiar. No en vano ha sido Flanagan (1988: x) la primera en advertir de la presencia de numerosos "inner sanctums" en las casas y conventos de las novelas de O'Brien, y en relacionarlos con la influencia que tuvieron las lecturas de Santa Teresa de Jesús en la escritora de Limerick. En su lectura de *The Land of Spices*, Flanagan hace hincapié en las alusiones a los poemas "Peace" de Henry Vaughan y "Prayer" de George Herbert, cuyas imágenes y metáforas sugieren la existencia de un espacio propio análogo al que buscan las protagonistas, que bien pudiera leerse como una versión del castillo interior de Santa Teresa: "The eponymous land of spices is such an image, involving, as does the First Mansion, both pain and perception, a *knowledge of the self* and a breakthrough of feeling –'something understood'" (1988: xiii, énfasis nuestro).

Interesa destacar un aspecto más de las ideas de Flanagan: el espacio metafórico que defiende esta estudiosa se caracteriza por ser un espacio cerrado, donde el patriarcado carece de la fuerza y el poder que tiene en el resto de la casa familiar. Así, afirma que *The Land of Spices* es una historia de "enclosures", que podríamos traducir, en este caso, por *aislamientos*, puesto que establece una

comparación entre el aislamiento necesario para la construcción del yo y el desarrollo de la vida interior de la protagonista, y el aislamiento político de Irlanda. Ésta es la única referencia que se hace a la relación entre la formación del yo y los aspectos políticos e históricos de la Irlanda que se dibuja en la novela. Otros autores que detallaremos a continuación también han desarrollado la idea del espacio cerrado en el que viven las protagonistas de O'Brien, pero antes de continuar con esta idea, vamos a resumir los elementos comunes que comparte Flanagan con O'Dwyer y Pine.

El espacio propio y cerrado que propone Flanagan guarda semejanzas no sólo con el castillo interior de Santa Teresa, sino también con los conceptos de "home" y "house" de O'Dwyer y Pine respectivamente, puesto que ninguno de ellos se detiene realmente en las circunstancias externas, históricas y sociales que intervienen en la construcción del yo. Los tres críticos prefieren, pues, asociar el espacio metafórico con la política sexual que define a las mujeres. Esta idea es muy importante y a ella volveremos en los próximos capítulos. Ahora seguiremos con la idea del espacio cerrado que dejamos apuntada anteriormente y que han desarrollado Éibhear Walshe (1993b) y Anne Fogarty (1999). Si bien es cierto que las aportaciones de estos estudiosos versan sobre las dos novelas no irlandesas de Kate O'Brien, que nosotros hemos excluido de nuestro corpus, sus ideas son igualmente enriquecedoras para nuestro estudio.

Al igual que Flanagan, Walshe también entiende que la metáfora del aislamiento o de *metaphor of clausturation*, como él la llama, es el resultado de la influencia de Santa Teresa en la obra de O'Brien. De la misma manera que O'Dwyer, Pine y Flanagan asocian la casa con la construcción del yo, se podría decir que Walshe aúna todas estas ideas y defiende que la contribución más importante de Kate O'Brien es la propuesta de un espacio alternativo, *interior castle*, lejos de la casa familiar y la ideología patriarcal que permite reconstruir la identidad femenina. Más adelante nos ocuparemos de los espacios alternativos que propone Walshe; en este momento interesa repasar algunos de los ejemplos que apoyan la idea del espacio propio y cerrado no sólo en *The Land of Spices*, sino en el resto de la producción de O'Brien. Según Walshe, nos encontramos en

ésta con una *holy woman's cell* en la casa familiar, que permite a las mujeres desarrollar su identidad. Como ejemplos Walshe cita la habitación de Agatha Conlon en *Mary Lavelle*, el despacho de Aunt Eleanor en la mansión de Glasalla en *The Flower of May* y, como no podía ser de otra manera, la celda donde se recluye Ana de Mendoza en *That Lady*. Aunque estamos de acuerdo con las ideas que propone este crítico, algunos de estos ejemplos nos resultan forzados; la habitación de Agatha Conlon no está en su casa familiar, sino en la de la familia para quien trabaja como institutriz. Nada sabemos de las normas familiares a las que está sometida y sospechamos que no puede desarrollar su identidad lesbiana con normalidad ni fuera ni dentro de su *woman's cell*. Aunt Eleanor de *The Flower of May* disfruta de un despacho desde donde dirige los derroteros de la economía de los Morrow. En cuanto al ejemplo de Ana de Mendoza, no podemos olvidar que su celda es una prisión de la que no puede salir por mandato del rey. Este último ejemplo nos sirve para enlazar con las ideas de Anne Fogarty.

Un lugar metafórico, alejado de las normas patriarcales y, debemos añadir coloniales, es el espacio que propone Anne Fogarty (1999: 345) en su lectura de *That Lady*. Fogarty también reconoce la importancia del espacio privado y cerrado de Ana de Mendoza para mantener su identidad y libertad ante la autoridad de Felipe II. Es más, Fogarty defiende que O'Brien acierta al proponer un espacio intermedio en el que no tienen efecto las reglas del mundo exterior. Esta idea nos parece muy interesante por dos motivos: en primer lugar, porque Fogarty llega a la misma conclusión que los autores que hemos revisado anteriormente, aunque su punto de partida sea radicalmente distinto. El objetivo de Fogarty es defender el marco postcolonial en los estudios irlandeses ante las críticas que acusan a este marco teórico de obviar la importancia de los elementos históricos en el estudio de la literatura, así como de apoyarse con excesiva facilidad en abstracciones ahistóricas. Para su defensa, Fogarty pone como ejemplo la novela mencionada de O'Brien, porque:

[it] may be categorized as a prototypical example of a postcolonial text that endeavours to stake out an interstitial space free of the imprisoning metaphysical fixities that hamper identity in the real world. Putatively, her fiction attempts to decolonize the imagination

by rewriting and reinventing the shadowy and controversial history of Ana de Mendoza. (1999: 345)

No le faltan razones a Fogarty puesto que todas las novelas de O'Brien, no sólo *That Lady*, versan sobre la lucha de sus protagonistas por conseguir una identidad que responda a sus principios y no a las reglas de la sociedad en la que viven. Es más, estamos de acuerdo con la defensa que hace Fogarty de O'Brien como una escritora que lucha por romper el maniqueísmo, heredado del dominio colonial, de la Irlanda de los años treinta y cuarenta. Sin embargo nos parece contradictorio defender un marco postcolonial al que se ha calificado de ser excesivamente ahistórico con una novela en la que, según Fogarty (1999: 346), O'Brien “deliberately houses this story that focuses on a seemingly invented *ahistorical space* in the Irish and Spanish landscapes. The authority of her work is a by-product of her precise spatialization of the political and moral conflicts which it essays” (énfasis nuestro). Es obvio que O'Brien se vale del contexto español del siglo de XVI para denunciar la situación de la Irlanda de los años treinta y cuarenta. Lo que nos parece forzado es considerar esta estrategia narrativa como un ejemplo de literatura postcolonial: “She consigns her fiction to an apparently ahistorical postcolonial space”. Dado que este espacio postcolonial es “ahistórico”, Fogarty vuelve a repetir las razones por las que se acusa al marco postcolonial que defiende. Es más, si este *postcolonial space* de la novela es la España de Felipe II, el lector debe hacer un esfuerzo para olvidar que España, especialmente en el siglo XVI, fue un país, en términos de la teoría postcolonial, colonizador e imperialista.

Igualmente forzada nos resulta la visión extremadamente positiva e idealizada de la obra de O'Brien. Según Fogarty el exilio en las novelas de O'Brien resulta ser no sólo la única opción, sino una alternativa positiva. Al hablar de sus personajes exiliados Fogarty (1999: 344) afirma que “[A] transnational, postcolonial openness appears in her worldview to be a panacea for the exclusionary essentialism sponsored by nationalist communities”. La apertura transnacional y postcolonial a la que hace referencia Fogarty está relacionada con las ideas de Homi Bhabha y otros teóricos postcolonialistas. Para éstos el transnacionalismo se

entiende en oposición al internacionalismo e intenta encontrar un espacio que refleje la realidad de muchos inmigrantes e exiliados, cuya identidad se forja en un intercambio continuo entre culturas, que los convierte en “paradigmatic others”. Por esta razón, el transnacionalismo además de cuestionar los conceptos de ciudadanía y nación, provoca la redefinición de lo que se considera inmigrante, visitante y nativo de una cultura. El transnacionalismo pone en duda también lo que se ha llamado el “estilo internacional”:

Throughout history the predicament of dislocation has been common to most immigrants. What distinguishes transnationalism from previous internationalist movements in the arts is that it challenges the alleged hegemony and homogeneity of an “International Style” while transporting the notion of the ‘ethnic’ beyond descriptions of cultural diversity. (Melkonian, 1997)

Si existe una relación entre este estilo internacional y lo que entendía Kate O’Brien por universal en el campo de la literatura, la propuesta de Fogarty es desacertada. Intuimos que el transnacionalismo cuestiona todos los valores de la cultura europea, humanista y burguesa que defendía O’Brien. Si el transnacionalismo redefine el concepto de ciudadano y el de artista, es obvio que tiene en cuenta realidades que estaban muy alejadas del pensamiento y la forma de vida de Kate O’Brien.

Dado el marcado carácter humanista de O’Brien, creemos que su concepto de identidad dista mucho de la búsqueda de “liminal spaces and hybrid identities and eschew fixities and epistemological limits” que defiende Fogarty (1999: 344). Nos resulta muy difícil reconocer este espacio en la prisión de Ana de Mendoza. En el resto de novelas, entendemos que los protagonistas no se sienten cómodos como exiliados y lo que realmente buscan es volver a Irlanda. Su fracaso consiste en una vuelta inútil, porque la Irlanda que ellos buscan no existe. Es más, en su exilio ni Matt Costello de *Pray for the Wanderer*, ni ninguna de las protagonistas de *As Music as Splendour* muestran haber forjado una identidad híbrida, sino, más bien, una identidad nostálgica.

En este punto merece la pena destacar la contribución de otro investigador, John Hildebilde (1989: 51-57), que nos ha resultado de gran ayuda para nuestro trabajo, a pesar de que sus ideas sobre la obra de Kate O'Brien se integren en un estudio general sobre la literatura de su época. Este crítico ha sido uno de los primeros en resaltar la relación de O'Brien con su ciudad, Limerick, con el propósito de compararla e incluirla en un estudio más amplio de escritores contemporáneos como O'Connor y O'Faoláin.

Hildebilde habla de un "*locus standi* from which to see the world" donde se encuentran las protagonistas y sus casas familiares. De la misma manera que Pine y O'Dwyer, Hildebilde anticipa que el gran tema de la narrativa de O'Brien es el de "home and escape", y que sus heroínas se encuentran ante la gran decisión de luchar por su independencia sin renunciar al amor. Para esto es necesario bien abandonar la casa familiar, bien luchar dentro de ella. Al igual que Flanagan, Walshe y Fogarty, Hildebilde entiende que esta lucha se libra dentro de los espacios cerrados, no en vano utiliza el mismo término que Flanagan, *enclosure*, para referirse a ellos; si bien, y aquí reside lo más importante de su aportación, insinúa una relación entre casa, familia y poder social.

En este sentido, la percepción del tema de la casa que muestra Hildebilde nos permite enlazar con el apartado al que hemos hecho referencia anteriormente, el de la casa como reflejo de la situación política; puesto que considera la casa un espacio en el que se refleja el contexto político y social del país. Así, Hildebilde (1989: 55) acierta al afirmar que el ascenso de las clases medias católicas supuso "not so much a change as a continuation". No en vano ha sido el primero en utilizar la expresión "grand country house" para referirse a River Hill de *Without My Cloak*, poniendo de manifiesto la relación entre casa y posición social. En este sentido debemos traer a colación la expresión "*Catholic Big Houses*" (énfasis en el texto) que utiliza Cahalan (1988: 209) para describir las novelas de O'Brien, lo que permite relacionar dos tradiciones literarias distintas como las que representan O'Brien y Keane.

No obstante conviene aclarar que las ideas de Hildebilde y Cahalan son meras aproximaciones; ninguno de los dos se detiene en explicaciones más

profundas. Las afirmaciones de Hildebilde anteriormente citadas se limitan a su lectura de *Without My Cloak*; para el resto de novelas interpreta la continuación del poder en términos de política sexual. Sin embargo, apenas se detiene en indagar lo que significa esta continuación del poder que existió durante el dominio inglés en el plano político y social.

Otra de las aportaciones que debemos mencionar es la de John Logan (1991). Su perspectiva es muy diferente de la de Hildebilde y Cahalan, puesto que su interés consiste en relacionar la obra con la biografía de su autora. Logan hace mención a las casas que aparecen en las novelas como símbolo de la posición y fortuna de los O'Brien y los Thornhill. Aporta una gran cantidad de detalles sobre la situación del Limerick de la época, la calle donde residieron los O'Brien, los colegios donde se educaron sus hijos y los intereses económicos de la familia. Sin embargo cuando se adentra en los temas políticos, se limita a establecer el paralelismo entre la posición política de los O'Brien y la posición política de los personajes de las novelas. Resalta algunos pasajes donde se afirma el apoyo de los Considine a Parnell y a la llamada "causa irlandesa", pero evita aquéllos en los que se muestra su vínculo con los negocios de la metrópoli. Si bien entiende que la postura política de los personajes de las novelas de Mellick coincide con sus necesidades comerciales, apenas se adentra en un estudio más detallado de la situación política que aparece en las novelas. No obstante, es importante destacar que es uno de los pocos estudiosos que hace mención, a pesar de su brevedad, a las diferencias de clase en las novelas de O'Brien. Su lectura se limita a *The Ante Room*, y en ella Logan destaca el número de personajes secundarios al servicio de los Mulqueen¹⁷. Logan defiende que O'Brien introduce estos personajes para que el lector se dé cuenta de las diferencias sociales. En este aspecto, la aportación de Logan nos ha servido para seguir estudiando estos personajes en otras novelas.

Para finalizar cabe mencionar los apuntes de dos críticas fundamentales en la recepción de O'Brien: Adele Dalsimer y Eavan Boland. La primera hace una

breve mención de las casas que se presentan en algunas de las novelas de O'Brien: "O'Brien's early novels are set in the large homes of wealthy Catholic merchants, rivaling in their comfort and grandeur and opulence the small estates of the Ascendancy" (Dalsimer, 1986: 57). Boland (1980: xi), que se ha preocupado por desligar la figura de Kate O'Brien del nacionalismo irlandés, recoge las ideas de Ben Kiely sobre *The Ante Room*, y habla de "those houses with great proportions and small minds". Por lo tanto, ambas investigadoras se centran en las vicisitudes de las protagonistas femeninas y en los procesos internos de la búsqueda de identidad que emprenden. La casa familiar es, pues, el contexto en el que se debe enmarcar esa búsqueda de identidad.

2.4.2. La casa en la obra de Molly Keane

Puesto que Molly Keane es una de las representantes del subgénero de la *Big House*, resulta obvio que muchas de las aportaciones de la crítica aborden la importancia del símbolo de la casa. Lo que conviene resaltar aquí es la coincidencia tanto en el enfoque como en las conclusiones a las que llegan la mayoría de los estudiosos de Keane y de O'Brien, cuya producción no pertenece a este género.

Son escasas, sin embargo, las contribuciones de la crítica que relegan la metáfora de la casa familiar a un segundo plano. La mayoría de estas contribuciones se limitan a la lectura de *Good Behaviour*. Esto es lógico, puesto que esta novela se centra en la narración de la protagonista, Aroon. En su lectura, Ann Owens Weekes (1990: 158) defiende que Keane ignora los sucesos políticos porque lo que realmente afecta a los personajes son las normas sociales y las penurias económicas. No se puede olvidar que estas penurias económicas están ligadas a un cambio político que dejó a la *Ascendancy* sin poder. Es más, como veremos en breve, el símbolo de la casa adquiere gran importancia al final de esta novela.

Además de su significado político, la metáfora de la casa familiar en la obra de Keane sirve para dibujar los entramados familiares y la construcción de la

identidad femenina de las protagonistas. Así, por ejemplo, nos encontramos con las afirmaciones de Rachel Lynch (1996), Jacqueline Genet (1991) y Bridget O'Toole (1985) sobre la identificación de las protagonistas con la casa en la que residen. Entre los ejemplos que se citan encontramos la identificación de Nan con Aragon (Genet, 1991: 195) o la identificación de Aroon con Gull's Cry en *Good Behaviour* (Lynch, 1996: 80). Katherine Lilly Gibbs (1993: 15) recoge todas estas ideas y califica de patológica la identificación que tienen con la casa estos personajes mencionados. Al respecto Clare Boylan (1986: x) sostiene que la verdadera obsesión de Keane es "with people and places, with location and dislocation". Si bien los personajes de Keane no tienen necesidad de abandonar la casa, sino de poseerla ante su posible pérdida, es cierto que, al igual que ocurre con las protagonistas de O'Brien, en ella se encuentra el origen y la explicación de su identidad como mujeres y como irlandesas.

De la misma manera que autores como Hildebilde han asociado casa y familia en la producción de O'Brien, investigadores como Andrew Parkin (1988) y Bridget O'Toole entienden la casa como una metáfora que aglutina el tema familiar, la decadencia de las familias angloirlandesas, y otros temas tan importantes para Keane como el ejercicio del poder y la crueldad: "The Big Houses contain the Big Subjects: death, cruelty, family hatreds, the confrontations of class, the disintegration of hierarchies" (O'Toole, 1985: 124).

La contribución de Bridget O'Toole nos parece especialmente interesante porque apunta algunos elementos básicos que otros estudiosos han desarrollado después. O'Toole no solamente se preocupa de la casa como el espacio donde las protagonistas desarrollan su identidad, sea ésta la de perversas madres o sumisas hijas, sino también el espacio donde las protagonistas contemplan los cambios sociales. Estos cambios se presentan a través del realismo en las descripciones de las habitaciones de las casas, de su mobiliario y menaje, de los vestidos de las protagonistas que las habitan. En palabras de O'Toole (1985: 130), Keane utiliza "a realism in presenting social change as it affects the big house". En esta misma línea, Gibbs (1993: 61) denomina "cataloguing technique" a la manera que tiene Keane de plasmar este realismo en sus obras.

Siguiendo con esta idea, Jacqueline Genet (1991) y, sobre todo, Vera Kreilkamp (1998) dan un paso más y profundizan en la metáfora de la casa como un reflejo de la situación política irlandesa. Genet estudia la arquitectura de las casas de Molly Keane donde se pone de manifiesto la relación entre la división del espacio y la temática de las obras. Para explorar el “mythos of the Anglo-Irish compatriots”, Keane se detiene en las diferentes estancias de cada una de las casas y las asocia con la situación familiar y política. El estudio de las dependencias de la *Big House* pone de relieve una situación política muy concreta; cada casa contiene en sí misma muchos mundos, “each designed for its particular occupants: owners, guests, nannies, governesses, [...] a proper setting and place for each and every one” (Genet, 1991: 20): así las cocinas, los pasadizos y los espacios reservados a los sirvientes se destacan por ser oscuros y húmedos; los salones, sin embargo, sobresalen por su lujo y luminosidad. Como en otras novelas de la *Big House*, Keane se detiene en los retratos de familia que pretenden revelar el carácter noble y aristocrático de los antepasados¹⁸. Aunque Genet no se detiene en explicaciones que analicen el por qué de tales divisiones, sus afirmaciones insinúan que la arquitectura de las casas es un fiel reflejo de la política colonial de la que son herederos los protagonistas de Keane. No por casualidad califica *Two Days in Aragon* como novela de “confrontación”. En su lectura de la misma, Genet entiende que el gusto por el detalle –lo que O’Toole y Gibbs denominan realismo y “cataloguing technique” respectivamente– pone de relieve el enfrentamiento y la dependencia de las dos culturas: “such attention to detail could not make more plain both the confrontation between two cultures *and* their interconnection” (Genet, 1991: 197, énfasis del texto).

Uno de los aspectos que la crítica resalta de las casas de Keane es su carácter de espacio cerrado. Gerry Joe Capone (1995: 33) califica las casas de “islas” y “prisiones” donde las mujeres están aún más sometidas que el resto de sus habitantes. También considera Capone (1995: 2) que la comunidad angloirlandesa es en sí una *maze* “laberinto”, que define como “a managed *enclosure* for its own denizens.... Its means is a private house, offering as few contacts with the outside world as it does angles of resistance” (énfasis nuestro).

Al respecto debemos establecer las similitudes y las diferencias de la obra de Keane con la de O'Brien que también presenta la casa como un espacio cerrado. Para ambas autoras, la casa, la familia, en definitiva la comunidad a la que pertenecen las protagonistas, es una prisión de la que es imposible escapar. Sin embargo, el espacio cerrado que defiende la crítica de O'Brien se refiere al lugar que crean las propias mujeres. El espacio cerrado al que alude la crítica de Keane se refiere a toda la casa familiar. No obstante, quisiéramos añadir que en algunos casos podríamos utilizar este concepto de espacio propio y cerrado que propone la crítica de O'Brien para entender algunos personajes de Keane. En concreto nos referimos a Mrs St. Charles, madre de Aroon, que se encierra en su cuarto de pintura y rechaza el contacto con su marido, el resto de la familia y la comunidad angloirlandesa. Volveremos más adelante a este tipo de personajes cuando hablemos de la función de las esposas en la política colonial.

Probablemente haya sido la aportación de Vera Kreilkamp la más completa porque recoge las ideas de todos los estudiosos mencionados anteriormente y hace un espléndido uso del marco postcolonial para explicar el porqué de los detalles de las casas. Gracias a este marco, Kreilkamp (1998: 21-22) expone desde el principio las razones que condicionan el dibujo de la *Big House* y el desarrollo de los temas que la envuelven. "A sense of place is central to the Big House novel, but settings— country, region, estate, demesne, or house —exist more often as the trouble sites of negotiation, anxiety, alienation and loss than as landscapes evoking home and community".

Aunque su estudio se limita a las tres últimas novelas y *Two Days in Aragon*, sus conclusiones han sido muy valiosas para nuestro trabajo. Kreilkamp tiene en cuenta no solamente las vicisitudes de las protagonistas femeninas como víctimas de unos determinados discursos de género, de los que hablaremos en el siguiente capítulo, sino que se centra en cómo el conflicto y el distanciamiento entre dos comunidades adquiere matices cruciales de clase y nacionalidad: "how the barriers between two social classes assume racial as well as economic and sectarian dimensions" (1998: 179). Y aunque, según Kreilkamp, el mundo de

Keane parece estar apartado y aislado de los acontecimientos históricos más próximos, el verdadero logro de la escritora de Kildare reside en su capacidad para “transform the familiar Big House, attuned to the political pressures that undermine Anglo-Irish society into domestic fiction” (1998: 182). Es decir, Keane es capaz de unir la metáfora de la casa como espacio de identidad femenina, especialmente la sexual, con la identidad de sus mujeres como irlandesas. Como dice Kreilkamp (1998: 184): “As Anglo-Irish power erodes, gender identities shift”.

Al hilo de esta idea, conviene detenernos para recordar las conexiones que establece Kreilkamp (1998: 17-18) entre el subgénero de la *Big House* y los *English country house poems*. Como ejemplo de estos últimos, Kreilkamp cita los famosos poemas de Ben Jonson y Andrew Marvell “To Penshurst” y “Upon Appleton House”. En ellos la casa de campo simboliza la relación de reciprocidad y armonía que debe existir entre el hombre y la naturaleza, entre el terrateniente y el sirviente. Su función es la de permitir la relación entre unos y otros, y por esta razón se convierte en un símbolo de una armonía que se ha perdido y que se desea recuperar. Kreilkamp argumenta que estos poemas y las novelas de la *Big House* tienen en común la presuposición de una comunidad feudal idílica en la que vasallos leales sirven a amos benefactores a cambio de seguridad y estabilidad.

Kreilkamp añade que la versión irlandesa de esta armonía que se refleja en los poemas ingleses mencionados tendría como protagonistas a los clanes irlandeses con sus jefes o *chieftains* a la cabeza, representantes de un mundo tribal y arcaico en busca de la supervivencia. En este sentido conviene recordar al respecto las ideas de Daniel Corkery sobre la diferencia entre las grandes casas protestantes y católicas que adelantamos en la sección anterior. Creemos que existe una analogía entre los poemas de la tradición inglesa que cita Kreilkamp y los poemas gaélicos de los que se sirve Corkery para defender sus ideas. Por lo tanto, de lo dicho hasta ahora se deduce la existencia de un contexto histórico y social que se esconde tras los versos de los *English country house poems*, los argumentos de las novelas de la *Big House* y los poemas que propone Corkery. En todas estas manifestaciones literarias se idealiza el mundo rural y se desdibujan las diferencias de clase.

Siguiendo con esta idea, Kreilkamp utiliza la lectura de Raymond Williams de los *country house poems* y concide con él en advertir del mundo real que se esconde tras los símbolos literarios. Lejos de la armonía que se refleja en los poemas ingleses, nos encontramos ante un contexto histórico-social bien distinto y oscuro: la explotación de una clase por otra, la apropiación y robo de unas tierras de unos por otros. No obstante, Kreilkamp se aparta de la línea de Williams al defender que, a diferencia de los *country house poems*, las novelas de la *Big House* no esconden el contexto histórico y social irlandés, sino que éste tiene una mayor presencia en todas las novelas de este género.

Esta presencia de los conflictos históricos y sociales en las novelas canaliza, según Kreilkamp, el juicio que los escritores emiten sobre aquéllos que se han erigido en colonizadores y dueños de las tierras irlandesas. Al respecto, otros investigadores (Díez Fabre, 2000: 27) interpretan este juicio como una reacción de los propios irlandeses ante el hecho colonial mismo, la de rechazo a su posición de colonizador subyugado ante la metrópoli¹⁹. En este sentido, el escritor no sólo refleja una situación histórica, en este caso el asentamiento inglés en Irlanda; sino que se implica al mostrar su descontento y su contradicción interna por formar parte de una tradición con la que no se siente cómodo. Volveremos a esta idea cuando nos detengamos en la tipología familiar en las novelas de Keane.

Las narraciones de las *Big Houses* quedan, por tanto, lejos de la nostalgia idealizadora de las casas de campo inglesas. De esta manera lee Kreilkamp las obras de Somerville and Ross, Charles Lever y Elizabeth Bowen. Añadamos nosotros al respecto los elementos comunes que esta lectura pueda tener con nuestra propuesta de leer la obra de nuestras autoras desde el punto de vista del cronotopo de la destrucción del idilio. La novela de la *Big House* constata la destrucción de ese supuesto idilio y armonía entre sirvientes y amos. De esta manera podemos analizar cómo desde la literatura se plasma un cambio histórico como el que vivió la clase protestante que habitaba las grandes casas.

Este cambio histórico al que nos hemos referido se dibuja con mayor precisión a través de la política interna que impera en las *Big Houses*. En este

sentido finalizaremos recordando las opiniones de Lauren Onkey, Frank Tuohy y Gerry Joe Capone. Los tres se detienen en las relaciones entre católicos y protestantes dentro del recinto que supone la *Big House*. Estas relaciones son un ejemplo de la situación política que vive Irlanda en los momentos en los que se narran las historias. Una parte importante de estas relaciones se concentra en torno al mundo de los caballos. Para Tuohy (1985: 201), el mundo de la hípica es un nexo común que ayuda a que las dos comunidades se entiendan. “Horses, in fact, contributed much in bringing the two nations together“. Capone sigue esta línea y entiende que gracias a los caballos las dos comunidades pueden tener un espacio común donde limar sus diferencias²⁰. Radicalmente opuesta es la posición de Onkey (1994: 61) que califica este acercamiento por medio de los caballos como “the fantasy of equality”. Nosotros estamos de acuerdo con las aseveraciones de Onkey, si bien creemos que es importante tener en cuenta otros elementos que comentaremos más adelante.

2. 5. EL CRONOTOPO DE LA CASA FAMILIAR EN LAS NOVELAS DE MOLLY KEANE Y KATE O'BRIEN

Habla el propio Bajtín al mencionar a Balzac de su “destacada representación de las casas como *historia materializada*” (Bajtín, 398, cursiva nuestra). Después de haber repasado las ideas sobre el cronotopo de Bajtín y las aportaciones de la crítica sobre la producción de nuestras dos autoras, pasaremos a definir el cronotopo de la casa familiar en las novelas de Molly Keane y Kate O'Brien. Vamos a profundizar en cómo *materializan* la historia en sus casas familiares para comprender la imagen de país y nación que se encierra en ellas. Para esto seguiremos la misma estructura que hemos utilizado anteriormente. En primer lugar analizaremos el cronotopo de la casa familiar como el motivo literario que se repite en las novelas de Keane y O'Brien. Este motivo literario se caracteriza por representar la institución familiar en unas coordenadas de tiempo y espacio determinadas.

En segundo lugar estableceremos la relación entre el cronotopo de la casa familiar y el género literario que cultivaron las dos escritoras, que no podía ser otro que el de la novela familiar y generacional. En este apartado veremos que ambas autoras utilizan géneros considerados femeninos, cuyas convenciones no responden a sus necesidades. Por esta razón ambas deciden invertir estas convenciones para expresar un punto de vista más fiel a su mundo de mujer.

Finalmente nos detendremos en el punto de vista y discurso que se utiliza en el cronotopo de la casa familiar. Ambas escritoras reflejan la situación política e histórica de Irlanda y defienden la postura de las clases sociales privilegiadas a las que pertenecen. No obstante esta defensa es un tanto contradictoria puesto que sus textos pueden entenderse como ejemplo de un monolingüismo permeable que permite la incursión de voces y punto de vista distintos, cuando no opuestos, a las comunidades y clase social que ambas representan. Por una parte critican el nacionalismo, pero no son capaces de evitar el discurso del *us and them* que éste utiliza. No en vano la representación de la alteridad en sus novelas toma forma en los personajes secundarios que cumplen la función de desvelar las relaciones de poder a través de la comicidad y el humor. De ahí la importancia de aquellos personajes que se dibujan con los estereotipos del *paddy irlandés* o del protestante como enemigo de la Nueva Irlanda. Veremos que ambas autoras coinciden en presentar un punto de vista muy parecido que acalla las voces marginales y reestablece el orden de las clases dominantes.

2.5.1. El cronotopo de la casa familiar como motivo literario

Como motivo literario, el cronotopo de la casa familiar que presentan tanto Keane como O'Brien es muy similar. Todas las novelas presentan unas casas que poseen un nombre: Puppetstown, Kilque, Silverue, Garonlea, Rathglass, Aragon, Owlbeg, Temple Alice y Gull's Cry en las novelas de Keane, y River Hill, Roseholm, Castle Tory, WaterPark House, Kilkee, Weir House, Mespil Road, y Glasalla en las de O'Brien. Todas las casas son el símbolo de la institución familiar de cada una de las comunidades que representan. Todas se caracterizan por

ocupar un espacio ficticio y los hechos que se narran ocurren siempre en el pasado.

En cuanto al espacio, las casas de las obras de O'Brien y Keane se caracterizan por estar ubicadas en dos lugares imaginarios que se repiten a lo largo de toda las novelas que escribieron. Keane construye sus casas en el condado de Westcommon y O'Brien las asienta en la ciudad de Mellick, con la excepción de *The Land of Spices* que transcurre en Bruselas y *As Music as Splendour* que tiene lugar en varias ciudades europeas. Westcommon y Mellick son, en realidad, los nombres literarios para co. Wexford y la ciudad de Limerick respectivamente. El uso de nombres ficticios nos parece importante. Se podría considerar que las dos autoras los utilizan para conseguir un distanciamiento que permita una mayor libertad a la hora de reflejar aquellos aspectos más conflictivos de su sociedad.

Se debe destacar que tanto Keane como O'Brien dibujan casas en un contexto rural, donde se produce una crisis que da debida cuenta del entorno familiar y el entorno político del momento. En este sentido, se podría relacionar el cronotopo de la casa familiar con el cronotopo de la destrucción del idilio de Bajtín que hemos comentado anteriormente. El supuesto equilibrio del que gozan casas tan dispares como Glasalla de *The Flower of May* o Puppestown de *Mad Puppestown* queda en entredicho cuando el lector se adentra en los conflictos económicos por los que pasan las familias. Debemos añadir que en el caso de O'Brien se percibe también el paso de la propiedad rural a la capitalista, especialmente en *Without My Cloak* y *The Last of Summer*. En la primera, la casa de los Considine es una casa urbana que muestra el ascenso de sus dueños y se alza majestuosa frente a otras casas y familias que no han podido obtener el éxito social de los protagonistas. En la segunda, la casa rural refleja los malos tiempos de los pequeños propietarios y el estancamiento de las clases medias comerciantes.

No podemos olvidar que junto a estas casas también se encuentran aquéllas de los sirvientes o irlandeses nativos. La imagen de estas últimas constituye un símbolo que reproduce una situación histórica de la que se

benefician igualmente angloirlandeses y las clases medias católicas. Sirvan como ejemplo las casas de los nativos que aparecen en dos novelas tan dispares como *Two Days in Aragon* y *Without My Cloak*. En la primera, la angloirlandesa Grania entra en Clonnomora, ahora Mount Brig, un pequeño *cottage* apenas con luz que, sin embargo, a los ojos de la muchacha “touched the realm of the exotic” (*Two Days*, 59). En la segunda novela, la descripción de la casa de los sirvientes responde a las mismas características de la alteridad que utiliza Keane en sus novelas. Así, Denis, heredero de una familia de clase media católica, se encuentra con una casa pequeña, con personajes exóticos, cercanos a la locura: “The room was dark now, with only the dull turf glow to lighten it and the dim patch of evening sky through the half-door” (*Without*, 347). En ambos casos la descripción de la casa refleja la diferencia de clase.

En cuanto al tiempo, es importante destacar que las dos escritoras sitúan sus historias en un periodo de tiempo que abarca desde finales del siglo XIX hasta la década de los años treinta, es decir durante los años anteriores a la aprobación de la Constitución de 1937. En otras palabras, en la mayoría de los casos ambas autoras prefieren situar sus obras en el pasado, aunque no hablen solamente de éste. Si las dos escritoras eligen otras épocas, o la época inmediatamente anterior a la que escribieron, es porque la distancia les permite reflejar y objetivar los conflictos de sus propias comunidades. De alguna manera, las dos autoras entendieron que el presente se percibe con mayor claridad y perspectiva cuando se proyecta hacia atrás.

Por lo tanto, no parece casual que O'Brien rescate los tiempos fundacionales, tan idealizados en el inconsciente colectivo irlandés de su época, de la clase media que ostentaba el poder en los años en los que publicó la autora de Limerick. Las andanzas y preocupaciones de familias de finales del XIX como los Considine y los Morrow reflejan la situación de las clases medias que pusieron los cimientos de la sociedad irlandesa que escritoras como ella deberían vivir, y sufrir, posteriormente. La elección de los años de ascenso de esta clase media tal como se relatan en *Without My Cloak* podría leerse como un intento de recuperar

un pasado supuestamente idílico donde apenas aparecen voces que cuestionen las estructuras de poder que construyeron familias como los Considine²¹. Recordemos brevemente que en *Without My Cloak* se narra el ascenso de los Considine, familia de reconocido prestigio en Mellick, a través de las vicisitudes de varios de sus miembros: Honest John, el patriarca; Anthony, el hijo mayor que impulsa la empresa familiar hasta conseguir el éxito profesional, social y político; Caroline, la hija que se hunde en la apatía y desolación por obedecer las reglas que impone la familia y la empresa; y Denis, el heredero de Anthony, que, a pesar de mostrar una rebeldía inicial, finalmente, claudica ante las exigencias de la familia y continúa con la empresa que fundara su abuelo.

No obstante, la recuperación del pasado de las clases medias conlleva también una crítica contra éstas, que cuestiona ese mismo pasado presuntamente intachable. No se le escapan a O'Brien detalles que ponen de manifiesto sus intereses e, incluso, su cobardía en asuntos como la guerra agraria, o *Land War*, que intentan evitar por el bien de sus negocios. Al respecto se podría añadir una reflexión que nos será de utilidad más adelante: O'Brien evidencia la heterogeneidad de las clases medias, su inestabilidad y diferencias ante los momentos históricos que viven. Asimismo pone de manifiesto que no todas las clases eran nacionalistas, aunque, a la larga, se beneficiaran del ascenso del nacionalismo. El recorrido que hace a través de sus novelas permite un repaso de los comienzos, el ascenso, el apogeo y posterior debilitamiento de las clases medias católicas.

Estas diferencias también son visibles en *Pray for the Wanderer*. En esta novela O'Brien da un salto en el tiempo para detenerse en la década de los años treinta, en pleno apogeo de la política de De Valera. La novela narra el regreso del excombatiente de la guerra civil, Matt Costello, a la casa familiar de su hermano Will. Esta casa podría considerarse un ejemplo de la Irlanda soñada por el presidente irlandés: una casa rural, donde se trabaja la tierra y el ganado, habitada por una familia modelo que educa a sus hijos en los principios cristianos.

En *The Flower of May*, O'Brien vuelve a los comienzos del siglo XX para retratar el declive de las clases medias que habían protagonizado sus primeras

novelas, *Without My Cloak* y *The Ante-Room*. La protagonista Fanny Morrow, una jovencita de ideas profeministas, se rebela ante la imposibilidad de cumplir sus sueños porque la empresa familiar, mal dirigida por su padre, ha perdido la pujanza de otros tiempos. Los Morrow, para descontento de Fanny, ya no son lo que en su día fueron y sólo les queda el recurso de casar a sus hijas de una manera inteligente para mantener su status social. En resumen, en todas las novelas mencionadas contemplamos a unas familias que pasan de ser propietarios de grandes mansiones a casas venidas a menos por la crisis económica. Análogamente, de la misma manera que las casas se empobrecen y se debilitan, se destruyen las familias que las componen. Esta última idea nos permite enlazar con el siguiente aspecto: el debilitamiento de la comunidad protestante.

Si O'Brien se decanta por los años dorados de las clases medias, Keane se adentra en lo que podríamos llamar el principio del fin del dominio angloirlandés, concentrándose en los años de decadencia angloirlandesa que coinciden con el ascenso de las clases medias que dibuja O'Brien²². El final cercano de una época de dominio hace que sus últimos años de privilegio puedan considerarse como los resquicios de un paraíso que se pierde y que es necesario recuperar. De la misma manera que O'Brien, Keane se encarga de destruir ese pasado idílico y da debida cuenta de las atrocidades de la *gentry* angloirlandesa. Para hacer esto, se detiene en un tiempo pasado que se recuerda y que está más presente en las conciencias de los personajes de lo que parece a primera vista. Aunque de forma diferente, Keane también da un repaso a los años de bonanza para acabar mostrando la destrucción y la debacle angloirlandesa. La importancia de la consciencia de este pasado en las novelas nos lleva a proponer el cronotopo del castillo en las novelas de Keane, aspecto al que nos vamos a dedicar antes de relacionar el cronotopo de la casa familiar con la estructura y género de las novelas.

2.5.1.1. El cronotopo del castillo en la obra de Molly Keane

Explica Bajtín (1989: 396) que el cronotopo del castillo se caracteriza por estar impregnado de tiempo, “de tiempo histórico en el sentido estricto de la palabra, es decir, de tiempo del pasado histórico”. El castillo es el lugar donde habitan los antepasados y sus recuerdos, y se relaciona directamente con la novela gótica, género que se ha cultivado con gran éxito en la tradición angloirlandesa. Desde nuestro punto de vista, este cronotopo se combina con el de la casa familiar y se caracteriza por ser un motivo que se repite en casi todas las novelas de la escritora de Kildare. Se podría decir que el tiempo histórico, en nuestro caso los años de la imposición del dominio británico, inunda toda la casa y se concreta en un espacio que, en la mayoría de las ocasiones, se encuentra cerrado. En este espacio oscuro, lóbrego, sin ventilación, que en la mayoría de los casos se materializa en el sótano, se esconden las historias de poder de una clase sobre otra, de una identidad sobre otra. Es el espacio donde se cometieron los abusos de los terratenientes sobre sus criadas, donde se impuso la ley del colonizador de la forma más secreta y cruel. Aunque suele ser un espacio (una habitación, sótano o pasadizo secreto) que apenas se utiliza, su presencia impregna toda la casa y, por esta razón, en toda ella el tiempo parece estar parado, no ocurre nada nuevo, no llegan los avances y cambios del exterior. La casa se convierte, en definitiva, en un espacio donde se reviven y se repiten las luchas de poder de tiempos pasados.

Desde este punto de vista del cronotopo del castillo proponemos leer *Two Days in Aragon*, novela que narra los acontecimientos de los días en que los republicanos asaltan la casa familiar. Aragon guarda entre sus paredes los recuerdos de las torturas a la que los Fox sometían a sus sirvientes durante las últimas décadas del siglo XIX. Incluso algunos de ellos piensan que en la casa habitan fantasmas como *The Child*, que recuerdan las atrocidades cometidas y atosigan a personajes como Nan, verdadera protagonista de la historia. Aunque su puesto es el de ama de llaves, Nan es, en realidad, la hija ilegítima de Master Hubert Fox. Obsesionada con su identidad y la de su familia, Nan no sólo encarna el tiempo pasado en el presente, sino que asiste a una repetición maldita de los

hechos que la historia no ha sido capaz de callar. Al igual que pasara con su madre, Nan mantuvo relaciones con el señor de la casa, Hugh Fox; y al igual que ella misma, su hijo Foley parece mantener una relación con Grania, una de las hijas de Hugh Fox. Como en el cronotopo del castillo, el tiempo pasado se instala en la casa familiar. El presente irrumpe brutalmente con la llegada del IRA. La presencia de los republicanos, cuyo capitán es un antiguo sirviente de Aragon que sufrió también vejaciones, provoca la catarsis familiar. Aunque Nan no consigue detener al IRA, la casa no desaparece. Sin embargo, en su intento de salvar la casa y a su hijo Foley, Nan muere. Con ella muere el pasado y se vislumbra un nuevo principio para las futuras generaciones, que representan Grania y su hermana Sylvia.

Este cronotopo puede también encontrarse en otras novelas cuya temática no se centra exclusivamente en los aspectos políticos como ocurre en *Two Days in Aragon*. Si bien en *The Rising Tide* se narra la frívola vida social de Cynthia McGrath, que arrebató el poder y la casa a su suegra, Lady Charlotte; en la novela también se presta atención a las luchas de poder que se esconden en sus paredes. Garonlea, la casa familiar, se convierte en un castillo que transmite muy malas vibraciones a quien sabe recogerlas. Éste es el caso de Diana, que intuye el poder de su madre, su posterior derrota, así como la muerte de su hermano Desmond. De hecho Diana llega a perder su voz ante la catástrofe que se avecina (*Rising*, 101). Tampoco *Time after Time* se centra en el conflicto anglo-irlandés; es más, se podría decir que se ignora la realidad de los irlandeses nativos. No obstante, Durraghglass, la casa de los Swift, guarda los recuerdos de un pasado que se repite en forma de voces, fantasmas y visiones; casi epifanías como la aparición misteriosa de un zorro, que reconocen tanto Leda, la prima que regresa para vengarse del pasado, como Baby June y su hermano Jasper.

En todos los casos el pasado que se repite y que se intenta ocultar tiene que ver con una situación de abuso de poder, con un pasado colonial o de decadencia de éste. Desde el punto de vista femenino, el cronotopo de castillo permite reflejar la vertiente más oscura de la institución familiar. El último ejemplo de cronotopo de castillo que vamos a comentar es la casa que aparece en *Good*

Behaviour, *Gull's Cry*. A pesar de ser una de las novelas que posee menos referencias a hechos históricos, la casa de los St. Charles es una fortaleza lóbrega donde esconden secretos imposibles de olvidar. Una de las criadas, Rose, espeta a la protagonista los siguientes calificativos sobre la casa: "...this little ruin with hungry gulls screeching over it and two old ghosts (God rest their souls) knocking on the floors by night" (*Good*, 8). No se debe olvidar que *Good Behaviour* es la narración en primer persona de los recuerdos familiares de Aroon. En ella, la protagonista relata la soledad de su infancia en Temple Alice, la casa familiar, que es testigo del adulterio de su padre con las institutrices y del aislamiento de su madre en su habitación. Tras la supuesta armonía familiar, se esconden las relaciones de desigualdad como la que mantiene su padre, Major St. Charles, con la institutriz Mrs Brock. Mrs Brock, engañada y desesperada, termina suicidándose. De manipulación y desconfianza se podrían calificar las relaciones de Aroon con su hermano Hubert, que la utiliza para disimular su relación homosexual con Richard. Aunque en *Good Behaviour* se muestran cinco casas, las más importantes son Temple Alice y *Gull's Cry*. Ésta última es el escenario donde Aroon se venga de todas las infamias sufridas en su infancia, adolescencia y juventud. Heredera de *Gull's Cry* tras la muerte de su padre, Aroon somete a su madre y a Rose, la última amante de Major St. Charles, a las mismas estrecheces y penalidades que sufrió ella de pequeña. De esta manera, revive las relaciones de poder abusivas que, en tiempos pasados, vivieron otros personajes en Temple Alice con la complicidad de los que ahora son víctimas como su madre. De ahí que siempre las dos casas, Temple Alice y *Gull's Cry*, aparezcan descritas como casas lóbregas y tristes.

Para enlazar con la idea anterior del abuso de poder y el pasado colonial es importante subrayar que Keane sigue los pasos de otros escritores como Charles Maturin y Sheridan Le Fanu, que también incorporaron elementos de la novela gótica a la novela de la *Big House*. En relación con esto, debemos recordar las ideas de Kreilkamp (1998: 110) sobre la relación entre el género de la *Big House* y la novela gótica. En su estudio sobre este género, entiende que, en algunas novelas como las de Sheridan Lefanu, el ambiente gótico revela una crítica contra

los angloirlandeses, puesto que no solamente se pone de manifiesto la relación de desigualdad con los irlandeses nativos, sino que se resalta la degeneración de la propia *Ascendancy*, y por tanto, su culpabilidad²³. La casa familiar no se pone en peligro o se pierde por la llegada de los católicos, ávidos de venganza; se pierde porque sus propios dueños son incapaces de mantenerla en pie. Siguiendo con esta idea, el cronotopo del castillo, por lo tanto, representaría el coste del sistema colonial, no sólo para los católicos, sino para los propios angloirlandeses.

Para resumir, podríamos decir que en todas las novelas el lector conoce unas casas familiares que adquieren importancia y esplendor a la vez que lo adquieren sus dueños. De la misma manera, al tiempo que las familias se empobrecen económica y moralmente, se degradan las mansiones que habitan. Por esta razón quisiéramos leer la producción de nuestras dos autoras como un ejemplo más del cronotopo de la destrucción del idilio del que hemos hablado anteriormente. Bajtín asocia este tipo de cronotopo con los géneros de la novela familiar y generacional, que son los que cultivan Keane y O'Brien.

2.5.2. El cronotopo de la casa familiar y el género novelístico

En esta sección vamos a establecer la relación entre el cronotopo de la casa familiar y los géneros novelísticos que cultivan nuestras dos autoras: la novela familiar o generacional, ejemplos del cronotopo de la destrucción del idílico (Bajtín, 1989: 375-393), y lo que en la tradición anglosajona se denomina *romance*²⁴. Estos dos géneros están estrechamente ligados y comparten características comunes como la presencia de la casa familiar, el protagonismo de la familia, y la aparición de personajes que desencadenan cambios importantes en la trama. Tradicionalmente se ha considerado que la novela familiar y el romance son géneros femeninos. Dado que apenas han tenido otros modelos narrativos para expresar su punto de vista, es nuestra intención analizar hasta qué punto la aceptación de estos géneros colma la necesidad de ambas autoras de reflejar una perspectiva femenina. Para esto nos detendremos en tres aspectos.

En primer lugar, demostraremos que ambas escritoras optan por manipular e invertir, en pocas ocasiones subvertir, algunas de las características y convenciones de estos géneros como son el protagonismo del argumento amoroso y la justificación de la institución familiar. En el romance, la protagonista forma parte de un entorno seguro y feliz (Radway, 1994: 134-135), muy parecido al mundo idílico que describe Bajtín en la novela generacional. Como algunos personajes de este género, la protagonista del romance debe abandonar este entorno seguro para buscar el amor y desarrollarse como mujer. Tanto Keane como O'Brien desconfían de esta búsqueda amorosa.

En segundo lugar, la novela familiar, a diferencia del romance, permite a las dos autoras poner de relieve factores sociopolíticos que quedan ocultos o se ignoran en éste²⁵. Como escritoras de novelas familiares, ambas autoras parten del cronotopo de la casa familiar, donde el microcosmos de la casa y la familia, y en definitiva la destrucción del idilio que se presupone en ellas, desvela unas coordenadas históricas y políticas. En este sentido, el desmoronamiento de la casa del cronotopo del idilio se materializa en el declive de la familia y lo que ésta representa como microcosmos de la nación. Ambas invierten la convención de presentar familias felices mostrando lo que llamaremos familias disfuncionales, que nada tienen que ver con el discurso del familismo de la época. Esta desunión familiar desemboca casi siempre en finales forzados o abiertamente infelices, lo que les permite rechazar una de las reglas más importantes del romance, la del final feliz.

El tercer aspecto alude a una de las características comunes de los romances y la novela generacional como es la aparición de personajes que desencadenan cambios en la trama. El espacio idílico que se presupone en la novela generacional y familiar se pone en peligro ante la “irrupción de una fuerza ajena que amenaza con destruir el microuniverso familiar” (Bajtín, 1989: 383) y pone en evidencia la realidad del abuso de poder, las falsas apariencias y la falta de aquellos valores que presuntamente defiende la familia. De la misma manera, la relación amorosa y el proceso de búsqueda de identidad de la protagonista peligran ante la irrupción de un rival que entorpece la unión con el héroe (Radway,

1994: 131-133). Creemos que O'Brien y Keane aportan una perspectiva femenina que une la esfera pública y la privada al asociar la figura del extranjero que pone en peligro la casa familiar con la del rival que pone en peligro la relación amorosa.

2.5.2.1. El protagonismo del asunto amoroso

Del romance escogen ambas autoras características esenciales de sus obras, como la predilección por protagonistas femeninas en la mayoría de sus obras. Se podría argumentar que en sus novelas existen, sin embargo, personajes masculinos que adquieren gran protagonismo, pero resulta significativo que ninguno de ellos responda a las convenciones de lo que se considera masculino en los romances. Como veremos, personajes como Denis en *Without My Cloak* y Jasper en *Time after Time*, no destacan por poseer y mostrar una masculinidad ortodoxa. Si se tiene en cuenta que la concepción ideológica de género que se refleja en el romance opone diametralmente el ámbito femenino al masculino, el hecho de que tanto Jasper como Denis no tengan una masculinidad normativa los acerca al ámbito de lo femenino.

Como escritoras de romances cumplen con el requisito de ofrecer historias sobre mujeres en busca de una relación amorosa con un héroe, que, por definición, debe ser perfecto. En los romances tradicionales, la protagonista y el héroe deben salvar numerosos obstáculos hasta que, por fin, pueden sellar su amor en el altar. La trama amorosa comparte protagonismo con la búsqueda de la identidad de la heroína. El encuentro con el héroe podría entenderse como un motivo literario que pone en marcha la novela. De alguna manera, esta necesidad de construir su yo se concreta en la relación sentimental con el héroe (Radway, 1994: 125). Keane y O'Brien manipulan estas características del romance puesto que desligan la búsqueda de la identidad femenina del asunto amoroso y evidencian la falsedad de las historias de amor. Es más, en algunos casos, especialmente en la obra de Keane, se ridiculiza la relación con el supuesto héroe perfecto.

Ambas escritoras constatan en sus novelas que la relación amorosa no supone camino alguno para construir la identidad femenina, más bien todo lo contrario; la relación amorosa suele ser un impedimento. Por esta razón es habitual que se detengan en las angustias y frustraciones del desengaño amoroso. Tomemos como ejemplo el caso de Nan de *Two Days in Aragon*. Nan, que ni ha podido expresar ni disfrutar su amor por Hubert Fox, vive una existencia rutinaria y amarga. A la idea del fracaso amoroso debemos también asociar la visión que ambas tienen del matrimonio, que en la mayoría de los casos se presenta como una derrota. Como ejemplo tomemos el personaje de Caroline de *Without My Cloak*. El dibujo que ofrece O'Brien de Caroline tras su vuelta de Londres, a donde ha huido de su vida aburrida con su marido, es desolador. Caroline se sumerge en la desgracia porque considera que su fracaso sentimental con su marido es una derrota personal que se extiende a todos los aspectos de su vida. Lo que tienen en común tanto Caroline como Nan es la incapacidad de cambiar sus circunstancias y procurarse una vía de escape.

No olvidemos que en el caso de Keane el protagonismo del mundo femenino supuso un cambio consciente en su narrativa. En un principio la escritora de Kildare escribía “novelitas” sobre los encuentros amorosos que se producían en las cacerías y los acontecimientos deportivos de la *Ascendancy*. Su madurez personal y narrativa se asocian a un cambio de tono y de contenido en sus novelas. A partir de la publicación de *Taking Chances* (1929) se observa un mayor detenimiento y atención por lo que Gibbs (1993: 34) ha denominado “indoor sports”, los avatares y conflictos interiores del mundo de la *Big House*, donde, debemos añadir, predomina el mundo femenino. La propia autora mostró su gran sentido del humor cuando en *Devoted Ladies* hizo una alusión irónica a escritoras de romances como ella:

for some hysterical Irish novelist writing her seventy thousands words through which the cry of hounds reverberates continuously: where master of hounds are handsome and eligible men and desirable young girls over-ride hounds continually, seeing brilliant Irish hunts on incredible three-year-olds: and all –after even the hardest day– are capable of strong emotion at night. (*Devoted*, 28-29).

Estas palabras explicarían la necesidad de Keane de manipular las convenciones del romance con una intención irónica que dejara en evidencia la falacia de los lugares comunes de este género.

2.5.2.2. Romances fallidos: Familias disfuncionales y finales forzados

Si la ideología reinante de la Irlanda en la que escriben Keane y O'Brien dicta familias felices y perfectas (recordemos las ideas sobre el familismo y el ambiente sociocultural del capítulo anterior) ambas autoras se afanan en presentar la destrucción del idilio familiar. No es casual que uno de los temas recurrentes en todas las novelas sea la infelicidad y deshonestidad de los matrimonios, católicos o protestantes, la constatación de la existencia de familias desgraciadas y divididas. Así, en la obra de O'Brien conocemos familias que funcionan como empresas (*Without My Cloak, Land of Spices, Flower of May*), con el consabido sacrificio que esto requiere de todos sus miembros, especialmente las mujeres. Incluso en novelas como *Pray for the Wanderer*, donde la acción se centra en los avatares de Matt Costello, el narrador aclara desde el principio que su familia está desunida y sus hermanos se encuentran separados en diferentes partes del mundo. En la narración se insinúa que el trabajo de secretaria de un magnate de Chicago que realiza su hermana Peg es, en realidad, una tapadera para encubrir su prostitución o adulterio. Otra de las hermanas, Dolly, sufre un matrimonio con un alcohólico y unos hijos enfermos (*Pray*, 28). El exilio de Matt Costello no solamente ha sido una separación de su patria, sino también de la mediocridad de su familia.

Igualmente desunida se presenta la familia de *The Last of Summer*. A pesar de las apariencias de gran clan, los Kernahan esconden un pasado tumultuoso de amores y traiciones. En el centro de los problemas se encontraba Hannah, ahora gran señora, que desmanteló con su presencia la tranquilidad familiar de los tres hermanos Kernahan, Corney, Tom y Ned. Hannah se decidió finalmente por Ned, lo que llevó a Tom a marcharse para siempre de la casa y a Corney a guardar

silencio. Hannah desde entonces se afianzó como una madre todopoderosa que anulaba la identidad de sus hijos.

Frente a estas familias católicas, las familias protestantes de Keane están también desunidas afectivamente y unidas artificialmente por intereses meramente económicos. Su mayor reto consiste en la necesidad irrevocable de no perder su identidad protestante y afianzar su posición ante una nueva Irlanda que los ignora. La crítica ha constatado en numerosas ocasiones (Gibbs, 1993: 21; Parkin, 1988: 321, Onkey: 1994; Kreilkamp: 1998) que la decadencia familiar de la tradición protestante se enfatiza, además, mediante la simbología de las muchas minusvalías físicas y psíquicas que padecen sus miembros. Este aspecto se ha relacionado también con la situación colonial de Irlanda y la negativa del colonizador angloirlandés a comprender su posición de subalternidad ante la metrópoli. Esta posición le obliga a aceptar sus deberes para con la metrópoli, que a su vez, le concede los privilegios de los que disfruta (Memmi: 1990). De ahí que aparezcan taras físicas y psíquicas y nos encontremos con familias de generaciones desequilibradas o toda una gama de personajes como hermanos tuertos, hermanas cleptómanas, primas ciegas, hermanas obesas, primas tartamudas, entre otras. Podría apreciarse cierto paralelismo con los personajes frustrados y solitarios de algunas de las novelas de O'Brien en las que queda patente que la familia se convierte en el espacio de poder donde se acumulan e intercambian influencias políticas e intereses económicos, muy alejado del refugio moral y sentimental que dictan las normas de la época. Añadamos ahora que muchas de estas familias católicas se asemejan a las protestantes puesto que disfrutaban de los privilegios que concede la metrópoli a los supuestamente neutrales en el conflicto colonial. Así podríamos entender los personajes de Caroline de *Without My Cloak* que bordea la depresión crónica, de Julia, la madre soñadora en exceso de *The Flower of May*, que bien pudiera ser víctima de un enajenamiento mental, o Bernard, el hermano demente de John-Jo en *The Last of Summer*.

Si el romance y la novela generacional presuponen una justificación de la institución familiar, las novelas de Keane y O'Brien cuestionan constantemente la autoridad de la familia. La tipología familiar que presentan ambas autoras tiene características comunes, y en ambos casos refleja la destrucción o el empobrecimiento de la institución familiar. En todas las novelas hay un padre que actúa de cabeza de familia; como tal toma decisiones en solitario, establece las reglas de la casa y se ocupa de los asuntos económicos. Personajes como Anthony Considine en *Without My Cloak*, Will en *The Pray for the Wanderer*, Hugh Fox en *Two Days in Aragon* y Julian Bird en *Full House* ejercen el poder que les confiere su título de padres y esposos. Sirvan como ejemplo las aclaraciones del narrador de *Pray for the Wanderer* sobre Will: "Will was the master of this house, where he expected to hear no dictation from anyone else on any law whatever" (*Pray*, 28). La posición de poder del cabeza de familia se ve reflejada en la inclusión de detalles que recuerdan al lector que sólo ellos gozan de la posibilidad de ejercer sus deseos libremente, a diferencia del resto de la familia, en especial sus mujeres. De esta manera podemos entender los escauceos amorosos del virtuoso Anthony Considine de *Without My Cloak* (*Without*, 114) o las largas ausencias en compañía de otras mujeres de Major St. Charles de *Good Behaviour* (*Good*, 73).

Es curioso advertir que, a pesar de este poder oficial, en la obra de las dos escritoras la mayoría de estos personajes destaca por estar ausentes de los grandes acontecimientos familiares o desconocer los avatares personales de quienes habitan en sus posesiones. En muchas ocasiones el narrador se esmera en presentar una figura paternal anticuada y negativa que ofrece un futuro a todas luces incierto. Podríamos decir que su existencia en la narración destaca precisamente por su ausencia. Ambas autoras hacen de esta ausencia presente un elemento significativo que deja constancia de la inmovilidad de la jerarquía familiar, y por analogía, de la inmovilidad del orden social que estos hombres representan. En muchos casos sus vicios y debilidades son una metáfora del orden social que ellos mismos han creado. Este orden destierra cualquier atisbo de esperanza e impide la integración de sus propios descendientes. Es muy

revelador que casi todos ellos ocupen un lugar especial de la casa, apartado de los quehaceres cotidianos. Sus habitaciones, despachos o bibliotecas, escapan al cuidado ordinario del resto de la familia. Así, por ejemplo, Olivia de *Full House* califica la habitación de su marido Julian de “his sanctum” (*Full*, 33).

En aquellos casos en los que se retrata a los padres de una manera positiva, Major Chevington de *Mad Puppetstown* y Henry Archer de *Land of Spices*, no se presupone un cuestionamiento de su autoridad, más bien todo lo contrario, se reafirma. En el siguiente capítulo veremos que uno de los mecanismos de los que se sirve la masculinidad para mantener su poder consiste en maquillar las relaciones de desigualdad a través del ejercicio de la paternidad.

Como no podía ser de otra manera, ambas escritoras se detienen en el dibujo de las madres de las respectivas familias. Si significativa es la ausencia de la autoridad masculina, más significativa es aún la omnipresencia de las madres, ya sean éstas católicas o protestantes. Su labor adquiere gran importancia, y el poder o la falta de éste que muestran algunas de ellas también cobra una especial relevancia en el desarrollo de los hechos que ocurren en la casa familiar. Son personajes que canalizan muchos de los temas que cultivan Keane y O'Brien como escritoras irlandesas. No es el momento aquí de extendernos en este punto, pero recordemos la asociación simbólica de Irlanda con el mito de la Madre Tierra (*Mother Ireland*) que ya se comentó anteriormente.

Mientras que el lugar del padre es su despacho y su biblioteca, espacio al que el resto no tiene acceso, el rincón de la madre es el salón. Éste es el territorio privado que ha de convertirse en público, y que por lo tanto, arrebatada intimidad a la mujer. Junto con el salón, las protagonistas de Keane hacen del jardín de la casa un espacio propio. Ambos, jardín y salón, pueden convertirse en el lugar que permite la realización del yo de estas mujeres, al mismo tiempo que cumple funciones de socialización propias de la clase a la que se pertenece. Dada la relación entre maternidad y política sexual en cada comunidad, nos detendremos más adelante en los diferentes tipos de madres y su significación en las obras y en el entramado cultural de las Irlandas que se presentan.

Las relaciones entre hermanos también cumplen una función en las narrativas y no siempre para mostrar los aspectos positivos de los clanes familiares. La crueldad entre hermanos es un tema que aparece con relativa frecuencia en las novelas de Keane (*Time after Time*, *Rising Tide*). De la misma manera, O'Brien refleja la distancia y desconfianza entre hermanos en novelas como *Without My Cloak* y *The Flower of May*.

Completan el panorama familiar de las casas católicas y protestantes los numerosos personajes al servicio de los protagonistas. Su papel en la narración, así como su espacio en la casa, es secundario, puesto que la mayoría de ellos son sirvientes; pero regalan una información más que interesante al lector. Recordemos que el criado suele ser un personaje que muestra una visión antagónica de la del héroe, y permite, por lo tanto, que se dibuje un panorama más completo de la vida privada familiar (Bajtín, 1989: 278). Estos personajes, en definitiva, conforman lo que se ha denominado parentela (Davidoff y Hall, 1994: 13), aunque también se les considera parte de la familia. No en vano, Valerie Pakeham (2000: 106) afirma que en las *Big Houses*, "the word family was used to mean the whole household".²⁶

Las desviaciones de la familia modelo que presenta la tipología familiar de ambas autoras nos permiten proponer que esta representación podría considerarse el primer paso, o uno de los primeros pasos, para lo que más tarde se ha denominado *dysfunctional Irish family* en la literatura contemporánea, donde las penalidades familiares adquieren su tono más desolador y agresivo²⁷. En las novelas contemporáneas la destrucción del cronotopo idílico sería irreversible, dando lugar a nuevas formas familiares impensables en los tiempos de Keane y O'Brien. De hecho, algunas de estas novelas también se han analizado no sólo desde el punto de vista de la *dysfunctional family*, sino de lo misterioso o *uncanny* de la familia. Lo *uncanny* se estudia dentro de los parámetros del tiempo y el espacio en narraciones que se consideran góticas, donde lo que nosotros hemos llamado cronotopo de la casa cobra una especial importancia. En estas novelas contemporáneas la existencia de familias disfuncionales se asocia al desarrollo de

un sentimiento de rechazo y de horror hacia lo conocido, lo familiar y lo seguro. Resulta obvio que son la familia y la casa familiar los espacios metafórico y físico donde se experimenta tal rechazo²⁸. Por lo tanto, lo misterioso o *uncanny* se refiere a la ambivalencia del espacio doméstico, como hemos visto en la sección anterior del cronotopo del castillo en las novelas de Keane, a la ambivalencia que produce el arraigo familiar, a la ambivalencia del proceso de comprensión del yo femenino por el que pasan las protagonistas para desarrollar su identidad como mujeres, y a la ambivalencia en las relaciones dentro de la familia.

Para Anne Fogarty (2000: 62) en algunas de las novelas contemporáneas de más éxito "...the uncanniness of the family and the domestic space becomes a means in these texts to reflect on the divisions and conflicts within male and female identity as a result of the problematic renegotiations of gender roles in contemporary Ireland". Esto nos parece importante porque Fogarty habla de novelas publicadas a finales de los años noventa, durante el *boom* económico y cultural del *Celtic Tiger*, cuya notoriedad y expansión ha relegado los aspectos de género a un segundo plano. Al respecto podemos establecer una comparación con la época en la que escribieron nuestras dos autoras. Al igual que en los años treinta, cuarenta y primera mitad de los cincuenta se intentaba deslindar el ámbito privado del público y las cuestiones de género se ocultaban bajo la ideología hegemónica que hemos comentado en el capítulo anterior, en la década de los noventa, Fogarty advierte una situación similar, que fuerza a las novelistas a utilizar los mismos motivos literarios, en este caso, el cronotopo de la casa familiar y las familias disfuncionales:

the home is defined through counterpoint with the institution whether it be the sanatorium, the hospital, the school, the asylum, or the university. The tensions and conflicts, hence, that split the families in these fictions are derived in equal measure from the private and the public spheres (Fogarty, 2000: 64-65).

Mary O'Donnell (1992: 36) reflexiona sobre la representación de la familia en la prosa irlandesa, tomando como ejemplo, entre otras, varias novelas de O'Brien. O'Donnell considera la dificultad que este tema conlleva y afirma que "[B]ut in telling their story, most writers, it seems, refute the view that families are sources of

contentment". En esta presentación de cada una de las familias reside una de las contradicciones que tanto Keane como O'Brien intentan resolver. ¿Cómo conciliar las críticas contra aquello de lo que inevitablemente se forma parte? La familia es una prisión de la que es necesario salir, pero también es la única marca de identidad, cuya pérdida pone en peligro la identidad propia. Al respecto, O'Donnell (1992: 132-133) afirma que "[W]riters who challenge through their storytelling, frequently do so with a kind of philosophical angst, desperate to set out in fiction what they really believe to be the truth about the world they inhabit". El mundo que habitan Keane y O'Brien dista mucho del idilio familiar de los romances, y ante la necesidad de mostrar la realidad de las casas y familias que conocen, optan por ofrecer una narración realista que muestra friamente la desunión familiar y la falacia de los finales felices.

Se podría decir, tal y como avanzamos en los párrafos anteriores, que también manipulan las dos autoras la convención del final feliz del romance. Casi todas sus novelas carecen de "finales felices". A diferencia de las convenciones del romance o la novela familiar, los matrimonios que se forman no presuponen el nacimiento de nuevas familias o el fortalecimiento de las ya existentes. En aquellas novelas en las que se impone un final feliz, éste resulta forzado y no hace más que constatar la hipocresía familiar, como es el caso de *Without My Cloak* o de *Full House*. El matrimonio de última hora de Denis y Anna en *Without My Cloak* es narrativamente posible, pero inverosímil desde el punto de vista del argumento. El matrimonio de Michael y Lilian en *The Flower of May* está roto antes incluso de consumarse.

Es esclarecedor constatar que en las únicas novelas con finales felices, por ejemplo en *The Land of Spices*, desaparece el romance de la protagonista para dejar paso a una decidida búsqueda de su identidad como artista. *The Land of Spices* es, en realidad, un *Bildungsroman* no sólo porque relate el desarrollo de Anna Murphy y su despertar como artista en el convento de Sainte Famille de Bruselas, sino también porque se centra en el desarrollo de la personalidad de Helen Archer, la madre superiora que consagra su vida a la fe tras descubrir que el matrimonio de sus padres es una mera representación de cara a las

apariencias, y que la única historia de amor verdadero, insinuada pero omnipresente a lo largo de toda la novela, es la relación homosexual que su padre mantiene con su discípulo, Etienne²⁹. Se podría decir que O'Brien da un paso más cuando en su último trabajo, *As Music as Splendour*, prescinde por completo de la institución familiar y permite que sus protagonistas busquen su identidad fuera de ella. Se podría colegir que por prescindir de la institución familiar en dos novelas como *The Land of Spices* y *As Music as Splendour*, donde el foco de la narración recae en la búsqueda de la identidad de las dos protagonistas, O'Brien pone de relieve una visión femenina que protesta contra las convenciones literarias de los géneros supuestamente femeninos como el romance y la novela familiar. Es más, dejaría constancia de dos aspectos: la facilidad de estos géneros para construir modelos femeninos que responden a las necesidades del patriarcado, y la incapacidad de estos géneros de reflejar fielmente el mundo de las mujeres.

En la narrativa de Keane también abundan ejemplos de finales forzados similares a los de O'Brien. Así, la boda futura de George y Jane en *Devoted Ladies* se consigue tras un rocambolesco accidente de Piggy. Podríamos argumentar que *Devoted Ladies* es en muchos de sus pasajes una parodia de los romances. La novela narra la estancia de dos americanas, Jane y Jessica, en la casa familiar de los Browne, Kilque, donde residen Violet y Piggy. Violet es una mujer integrada en los actos sociales de la *Ascendancy* y mantiene una gran amistad con una de las mujeres más populares de la comunidad, Joan Nuatch, hermana de George. Piggy, sin embargo, intenta desesperadamente entrar en los círculos sociales de su hermana y Joan con el fin de conseguir la atención de George. Por esta razón se convierte en el vehículo idóneo para ironizar y parodiar las novelas de romances. Para desgracia de Piggy, George elige a la americana Jane. Sin embargo, la elección de Jane encierra otra ironía, porque el lector sabe que tanto Jane como su amiga americana esconden un pasado sexual ambiguo. La obra se cierra, pues, con un matrimonio, cuando menos dudoso, entre George y una Jane convertida a la heterosexualidad.

Un caso extremo sería *Time after Time*, donde las convenciones del romance no sólo se invierten, sino que se subvierten doblemente: en primer lugar porque Keane concede mayor protagonismo a las relaciones entre los hermanos que a la relación amorosa que origina la trama de la novela; en segundo lugar porque la autora respeta de una manera irónica, –de ahí la subversión– la fórmula del final feliz. Aunque la narración desarrolla las antipatías y pequeñas guerras entre los hermanos Swift, en el fondo, *Time after Time* es la historia de la venganza de su prima Leda por la imposibilidad de consumir su amor por su tío, padre de los Swift. Sólo al final de la obra sabe el lector las verdaderas intenciones de Leda, mientras tanto la narración se concentra en las relaciones entre hermanos y en la manera que tiene Leda de inmiscuirse en ellas. Otras tramas amorosas como la relación de amor y sexo de April con su vicioso esposo y el enamoramiento platónico de Jasper con el monje vecino quedan relegadas a un segundo plano.

Keane consigue subvertir el romance presentando un final feliz que nada tiene que ver con las convenciones del género. No puede negarse que los Swift pueden considerarse una familia atípica: Jasper es homosexual, May es una cleptómana de mano deforme, June es disléxica, April es una sorda anoréxica y Leda una ciega vengativa. A pesar de sus discapacidades y limitaciones, los Swift se unen para desenmascarar las verdaderas intenciones de su prima, nada menos que robarles la casa. Su alianza no sólo pone de manifiesto su carácter atípico y extravagante, sino también la aceptación del mismo: la escena final en la que nombran sin eufemismos sus taras físicas y confiesan sus debilidades resulta ser un alegato de solidaridad y comprensión con grandes dosis de humor, ironía y sarcasmo. Lejos de provocar la destrucción familiar y la pérdida de la casa, la sinceridad y el reconocimiento de sus limitaciones fortalecen los lazos familiares y repelen las estrategias de su prima Leda. Éste nos resulta, sin duda, un final feliz, si bien queda alejado de los finales sentimentaloides o moralistas de las novelas familiares y de los romances: la familia permanece unida a pesar de ser una familia disfuncional y fuera de lo común.

Si los romances están escritos para perpetuar una división sexual y social determinada, y constituyen el vehículo para establecer y reproducir mitos, creencias y valores que satisfagan a una lectora ávida por identificarse con un mundo lejano y distante, supuestamente mejor que el suyo (Radway, 1994: 125), las novelas de Keane y O'Brien son intencionalmente romances fallidos. Como hemos adelantado anteriormente, precisamente por no claudicar ante finales felices, por no proponer mundos idílicos con los que las protagonistas pueden identificarse, por mostrar situaciones de opresión y sumisión en los que, irremediamente, las protagonistas se ven reflejadas, las dos autoras ofrecen la voz y punto de vista femeninos que los géneros del romance y de la novela familiar son incapaces de expresar.

2.5.2.3. El Otro: El intruso y el rival

Una de las convenciones que establece el romance es la presencia de los rivales cuya función consiste en entorpecer el desarrollo de la relación amorosa. En el caso de las rivales femeninas suelen ser mujeres calculadoras y sin sentimientos que únicamente persiguen un interés económico. En el caso de los personajes masculinos se trata de hombres sin escrúpulos que sólo buscan satisfacer sus deseos sexuales. Según Radway, este tipo de personajes no suele gustar a las lectoras, lo que ha dado pie a otro tipo de rival masculino, más cercano y generoso con la heroína. En general, mediante estos personajes se establece una oposición binaria y simple que permite presentar a los protagonistas como un dechado de virtudes y a sus rivales como personajes negativos, llenos de defectos. Si la llegada de un o una rival es parte de la fórmula del romance, la irrupción de “una fuerza ajena que amenaza con destruir el microuniverso familiar” es una de las características que propone Bajtín (1989: 383) en su análisis del cronotopo de la destrucción del idilio en las novelas del XVIII y XIX.

Pues bien, después de ver las funciones del rival y de la “fuerza ajena”, creemos que en la obra de nuestras dos autoras, en ocasiones el rival coincide con el extranjero o extraño que llega a la casa familiar y se incorpora a la familia.

Se podría decir incluso que en algunas ocasiones, especialmente en la obra de Keane, la figura del extraño/extranjero es la de una mujer, cuya presentación no es tan negativa como la rival de los romances y que tiene una imagen, cuando menos, ambigua. De esta manera, Keane y, en menor medida, O'Brien estarían manipulando de nuevo las convenciones del romance. Adelantemos ahora, aunque hablaremos más de esto en el próximo capítulo, que estos personajes extraños/extranjeros suelen representar la subversión de la política sexual que impera en las casas. Este hecho se debe asociar también a la técnica narrativa propia del romance, que pone especial atención a la descripción de las ropas y atuendos de las mujeres, así como de su entorno, la casa familiar. Nos referimos a lo que se ha denominado "the technique of the aimless glance" (Eco in Radway, 1994: 194), cuyo domino, como veremos en los capítulos 3 y 4, es fundamental para cuestionar la política sexual.

Tanto las narrativas de familias protestantes como las de católicas comparten como uno de los rasgos principales la temática del extraño, a veces también extranjero, que genera la desintegración de la familia. Su sola presencia pone en peligro el *statu quo* familiar. En numerosas ocasiones este personaje ajeno suele representar el Otro, alguien que simboliza valores contrarios a los familiares y cuya presencia provoca la reflexión de quien se siente amenazado. Si bien este tipo de personaje no adquiere en la narrativa de O'Brien el protagonismo que tiene en las novelas de Keane, podríamos ver rasgos muy parecidos en personajes como André, el belga libertino que desestabiliza la recién formada familia de Lilian y Michael en *The Flower of May*. André es una amenaza, no solamente porque se jacta del adulterio de Lilian y, por lo tanto, cuestiona la hombría de Michael; sino porque pone en peligro la alianza empresarial de sus respectivas familias. En *The Land of Spices*, Helen es una extranjera –lo que es peor, una inglesa– que ejerce la autoridad como madre superiora en una congregación de religiosas irlandesas, en su mayoría nacionalistas. Se podría considerar que Matt Costello en *Pray for the Wanderer* cumple la función del extranjero, porque no reconoce la Irlanda a la que regresa y él mismo se considera

un extraño en su propio país, en su propia familia. Sus ideas son una provocación para su hermano y su cuñado, que entienden la situación familiar e irlandesa de manera muy diferente. No podemos olvidar que la rival de Nell, la heroína que comparte protagonismo con Matt, es una mujer fatal y extranjera por la que Matt siente una incapacitante obsesión. Por esta razón, Matt descarta la relación con Nell, lo que supone el abandono definitivo de Irlanda y de su casa.

Huelga decir que Bajtín no se preocupa por el aspecto de género de aquéllos que ponen en peligro el cronotopo familiar, elemento que consideramos clave para entender la realidad de la familia y la mujer que reflejan nuestras autoras. En muchos casos este extranjero o rival amenazante suele ser una mujer. Recordemos que al hablar de cronotopo y género literario concluíamos que lo más significativo de este concepto era su capacidad para captar y analizar la transición de una situación histórica a otra. Pues bien, estos personajes femeninos advierten, de alguna manera, de los cambios que está experimentando el mundo de las mujeres, y por tanto también el de los hombres (aunque éstos se nieguen a reconocerlos). Igualmente, advierten de los cambios en las respectivas comunidades, ya sea la católica de clases medias, ya sea la protestante. De esta manera podemos entender a personajes como Christina, la muchacha de clase trabajadora en *Without My Cloak* que pretende casarse con el heredero Considine. No es casual que Christina aparezca como una fuerza un tanto exótica que ejerce gran atracción sobre Denis hasta el punto de buscarla en Estados Unidos. Quizá no sea muy aventurado entender este personaje como el de representante de la clase social antagonista a la de los Considine. En *The Last of Summer*, la llegada de Angèle desde Bélgica trastorna los planes que Hannah ha organizado para sus hijos, cuyo destino es la permanencia en casa, la explotación de los terrenos familiares y un casamiento que procure la estabilidad del negocio. Este dato nos lleva a recordar la política del familismo que describimos en el anterior capítulo. La historia de amor de Angèle y Tom queda en un segundo plano cuando el personaje de Hannah entra en escena. Hannah representa la Irlanda nacionalista, amenazada por las ideas y costumbres de Europa, representada por la joven

belga, Angèle. Para disgusto de Hannah, Martin y Tom se enamoran de la muchacha. A raíz de esto Martin abandona la casa familiar para alistarse en el ejército británico en los albores de la Segunda Guerra Mundial, lo que exaspera a su madre nacionalista. La presencia de Angèle también propicia que Tom rechace a la joven Norrie, candidata que Hannah ha elegido como esposa de su hijo. Al contrario que la exótica belga, Norrie resulta ser simple y pueblerina. En definitiva, Angèle ha irrumpido como una fuerza que desbarata el equilibrio familiar y encarna los cambios que está sufriendo Europa, y por lo tanto que ha de sufrir Irlanda.

En las novelas de Keane se pueden apreciar también algunos ejemplos. En *Mad Puppetstown* nos encontramos con una inglesa que usurpa el amor no declarado que siente Easter por su primo Evelyn. La aparición de Sarah Middleton facilita el abandono de la casa familiar y con él el desarraigo y desunión de los Chevington.

Es necesario destacar ahora que en la producción de Keane, este personaje del extranjero que irrumpe en la casa es prácticamente monopolizado por la figura de una *femme fatale*, misteriosa y manipuladora, que ha de luchar contra las madres y mujeres, verdaderas administradoras del poder en la *Big House*. Desde nuestro punto de vista, aquí reside una de las aportaciones de Keane, puesto que los intrusos amenazadores católicos que ponen en peligro la casa familiar, tal y como lo dictan los cánones del género de la *Big House* (Kreilkamp: 1998), apenas tienen protagonismo en la producción de nuestra autora. Sin embargo, Keane rechaza las normas del romance al deleitarse en dibujar *femmes fatales* que no necesariamente son negativas, sino ambiguas, irónicas o paródicas. Lejos de producir el rechazo del lector, consiguen su complicidad. Para dibujarlas Keane se detiene en su aspecto y en sus ropas, con lo que sigue las normas del romance, aplicando la técnica del “aimless glance”, si bien las utiliza, como veremos cuando hablemos de las *femme fatale*, para un fin muy distinto. Debemos asociar esta técnica con la ya nombrada “cataloguing

technique” (Gibbs: 1993) en la obra de Keane y lo que se ha denominado “photographical detail” (Joan Ryan: 1988) en la de O’Brien.

Sirva como ejemplo la rival y “fuerza extraña” que aparece en *Time after Time*. Leda es la prima lejana que irrumpe en la casa de los Swift. La que fuera en un tiempo lejano rival de la madre porque sedujo a su tío, reaparece como una *femme fatale* venida a menos por su ceguera. Su presencia perturba la casa, sus aventuras y logros dejan boquiabiertos a los cuatro hermanos, y su fingido acento de alemana le confiere un carácter exótico y extraño. Leda intenta, fallidamente, quedarse con la casa tras poner en marcha un maquiavélico plan que consiguen boicotear los hermanos Swift.

Sin embargo, debemos aclarar que ambas autoras muestran una actitud ambivalente ante estos personajes de las rivales/extrañas. Y aunque en muchos casos invierten y manipulan la convención de la rival femenina, ambas aceptan las normas cuando permiten que ninguna de sus rivales gane a las protagonistas o su victoria sea muy escasa. De los ejemplos vistos hasta ahora, ninguna de ellas gana la batalla. Christina asume la pérdida de Denis, Angèle regresa a Bélgica sin Tom, Leda termina encerrada en un convento sin poseer la casa familiar de los Swift. Sólo aquellas rivales que desafían las normas sexuales ganan, lo que nos lleva a incluir un último apunte.

Un gran número de los personajes que ponen en peligro la casa familiar suelen ocupar una posición de otredad por su ambigüedad sexual. Representan, por lo tanto, la subversión de la política sexual normativa del cronotopo de la casa familiar. Así, por ejemplo, Eddy y Etienne de *Without My Cloak* y *The Land of Spices*, respectivamente: dos extranjeros, ambos homosexuales que asumen el rol femenino, aparecen como los rivales del marido de Caroline y la mujer de Henry Archer, Marie-Jeanne. De la misma manera, en *As Music as Splendour* el rival de Paddy es Luisa, una española lesbiana que consigue el amor de Clare. Se podría objetar que en esta novela el cronotopo de la casa familiar apenas existe o se da en un segundo plano, los personajes se desplazan de una academia a otra y no

permanecen en una sola casa. Únicamente aparece la casa de la familia Bounatoli, cuyo papel en la narración es secundario. Sin embargo, también podríamos interpretar la irrupción de Luisa como la causa que impide a Clare construir un hogar tal y como ella y el propio Paddy desean. Nos parece significativo en esta novela no solamente el hecho de que se prescindiera de la casa familiar para que las protagonistas se desarrollen como artistas y mujeres, sino también el hecho de que ninguna de ellas sea capaz de construir un espacio propio similar o alternativo a la casa, así como relaciones que sustituyan o compensen a las familiares.

En *Devoted Ladies* la rival de Piggy es la americana Jane, que, no lo olvidemos, oculta un pasado ambiguo con su compañera Jessica, la más masculina de la pareja. La llegada de esta americana supone el final de las esperanzas de Piggy, que observa cómo la extranjera se queda con George y la casa familiar. Podrían considerarse casos extremos los que Keane presenta en *Good Behaviour*. Aroon no solamente no puede enfrentarse a su rival, sino que no mantiene relación romántica alguna. El supuesto romance con Richard que la protagonista se empeña en demostrar es una gran ironía si consideramos a éste su héroe y a Hubert su rival. En realidad la relación con Richard que Aroon cuenta al lector es producto de su imaginación, puesto que se niega a reconocer la homosexualidad de su supuesto amante. Éste no sólo la desprecia, sino que mantiene una relación secreta con Hubert, su hermano. En esta relación Richard juega el papel femenino. Richard irrumpe como un extraño que desestabiliza la familia. Su relación con el heredero de Temple Alice termina en un accidente fatal que supone la imposibilidad de descendencia. El heredero muere y con él la posibilidad de continuidad de los St. Charles. Es significativo, sin embargo, que el único pretendiente de Aroon sea un católico de clase media que, irónicamente, puede devolver la estabilidad económica a la casa. Por si esto fuera poco, Aroon debe también luchar por mantener el amor de su padre, que prefiere los cuidados de Rose, la sirvienta católica. Rose se convierte, así, en el Otro, la rival y la fuerza extraña que pone en peligro la *Big House* de los St. Charles.

En los párrafos anteriores hemos intentado establecer las características que tienen las novelas de Keane y O'Brien como *romances* y como ejemplos de lo que Bajtín denominó el cronotopo de la destrucción del idilio. La ficción doméstica que ambas cultivan se sirve de géneros a su alcance para expresar su punto de vista femenino.

Pero la visión femenina no tiene por qué limitarse a la inversión de convenciones consideradas femeninas. También puede detenerse en aspectos considerados más públicos, aunque se canalicen éstos a través de los elementos más carnavalescos. Al principio de nuestro trabajo dijimos que, precisamente por ser obras que no parecen tener tinte político, lo son. En el próximo apartado vamos a analizar el hecho de que obedezcan las normas del género novelístico que cultivan, y releguen la representación de la situación irlandesa a los elementos más marginales de las novelas. En su afán por mostrar su identidad como mujeres deben conciliar otros rasgos de identidad como los de irlandesas pertenecientes a clases sociales privilegiadas. No es casualidad que se sirvan, como veremos, de la alteridad para presentar aquellos personajes que desvelan el trasfondo histórico de las historias de amor. En el siguiente apartado vamos a centrarnos en este último aspecto, en cómo el símbolo de la casa permite la incursión de discursos relacionados con el momento histórico en el que se enmarcan las historias y por lo tanto la proyección de un punto de vista sobre éste.

2.5.3. El cronotopo de la casa familiar y el punto de vista

Al comienzo de este capítulo dejamos apuntada la idea de que ambas autoras utilizan un discurso ambiguo en el que se filtran las voces de aquellos personajes que representan la figura del Otro. Dejamos también apuntada la existencia de textos caracterizados por un dialogismo débil donde la voz y perspectiva femenina luchan por imponerse a otros rasgos de identidad como los de clase y nación. Asimismo recogimos las opiniones de Pechey que sugerían que, en aquellas novelas en las que está más presente el tema político, disminuye la representación textual de las voces que reflejan la variedad de estratos de una

sociedad; es decir disminuye el plurilingüismo. Pues bien, en este apartado vamos a recoger todas esas ideas para concentrarnos en los discursos que utilizan ambas autoras para hablar o, simplemente, representar la realidad política en sus novelas. El tratamiento de la casa familiar como cronotopo nos permitirá entender sus novelas como textos culturales de su época.

Consideramos, pues, que las novelas de O'Brien y Keane se caracterizan por un dialogismo débil o monolingüismo permeable porque en ellas se advierte una contradicción entre lo que se dice y el discurso que se utiliza para decirlo; una contradicción en la que se enfrentan los intereses de mujeres, ávidas de criticar la situación femenina en sus respectivas comunidades, y los intereses de las comunidades irlandesas a las que pertenecen. En otras palabras, son capaces de invertir y manipular algunas de las convenciones del romance, pero obedecen las convenciones de la novela doméstica que relegan los aspectos políticos a elementos carnalescos y marginales (en el sentido bajtiniano de la palabra) de sus obras³⁰.

O'Brien y Keane critican y cuestionan respectivamente la posición nacionalista de las nuevas clases en el poder y la actitud de la *Ascendancy* angloirlandesa. En este sentido, los narradores adquieren gran importancia, pues, en la mayoría de los casos, ambas autoras utilizan narradores omniscientes en tercera persona que emiten juicios de valor sobre los acontecimientos. Sin embargo, también en sus novelas tienen presencia las voces de las capas más desfavorecidas de sus respectivas comunidades, a través de personajes marginales y secundarios. Aunque la trama de las novelas suele centrarse en los problemas amorosos de las protagonistas, la existencia de estos personajes acentúa la existencia de los discursos de clase y de nación. A pesar de que existan en las novelas otros puntos de vista representados por estos personajes más marginales, el narrador omnisciente toma partido e impone su voz sobre el resto de voces que pueda contener la narración. Parafraseando a Bajtín, estaríamos ante un plurilingüismo impuesto, de arriba hacia abajo.

Resulta significativo encontrar varios elementos comunes en las novelas de nuestras dos autoras a pesar de pertenecer a contextos irlandeses diferentes. En primer lugar, ambas coinciden en adoptar una postura similar ante los acontecimientos históricos que narran. Las dos abogan por la apertura de Irlanda a Europa y el reconocimiento de la hermandad con Inglaterra. Ante la imposibilidad de tal apertura y reconocimiento, las dos se refugian en la infancia como el único espacio en el que la realidad política no tiene sentido. No obstante, el tratamiento de la infancia en sus novelas no es siempre coincidente.

A pesar de las críticas contra el nacionalismo o la actitud de desidia de la *Ascendancy*, ambas autoras utilizan el mismo discurso que justifica las posiciones que intentan cuestionar. Este discurso es el que se ha denominado *us and them*, que no sólo divide la realidad irlandesa en dos bandos opuestos, sino que oculta las diferencias de clase. Es más, se podría decir que mediante este discurso se consolidan los intereses de las clases privilegiadas, independientemente de la comunidad irlandesa a la que pertenezcan.

El discurso del *us and them* sirve para enfatizar los aspectos de similitud y diferencia entre las dos comunidades. El papel del Otro recae, por tanto, en aquellos personajes que representan una concepción del mundo enfrentada bien a las clases medias católicas, bien a la posición angloirlandesa. Desde el punto de vista de la teoría de Bajtín, la incursión de estos personajes supone la entrada de lo marginal y lo subversivo en la novela; en el caso que nos ocupa, su inclusión reflejaría la diversidad de las identidades irlandesas, la complejidad de las diferentes realidades históricas. No obstante, pensamos que el dibujo de la alteridad que presentan nuestras dos autoras supone un pequeño filtro que permite la entrada de las voces marginales de las distintas comunidades irlandesas; y en definitiva, sirve para reafirmar y restablecer el orden. En otras palabras, su crítica contra el nacionalismo y contra la actitud de los angloirlandeses se contradice al expresarse con el mismo discurso que utiliza el nacionalismo y la política colonial. En términos gramscianos, su postura puede ser antihegemónica por criticar la hegemonía nacionalista del momento, pero en ningún caso contrahegemónica (*counterhegemonic*).

Tras repasar la posición que toman los narradores ante los acontecimientos políticos, nos detendremos en la representación de Irlanda como reflejo del discurso *us and them*. Nos centraremos en el dibujo de los *paddies*, los angloirlandeses y los protestantes en las novelas de las dos autoras. Veremos que el lenguaje sirve de herramienta para diferenciar a estos personajes. Finalmente nos detendremos en las diferencias de clase.

2.5.3.1. El rechazo al nacionalismo: el acercamiento a Europa y la vuelta a la infancia

Ya se ha investigado (Boland: 1980, 1984; Clarke: 1941, Hildebilde: 1989) que, en muchas de sus novelas, O'Brien arremete contra el nacionalismo irlandés y sus consecuencias. En novelas como *The Last of Summer*, *The Land of Spices*, y *As Music as Splendour*, y, como no podía ser de otra manera, *Pray for the Wanderer*, donde se califica a De Valera de dictador (*Pray*, 30), O'Brien no escatima críticas. En todas estas obras O'Brien recalca la estrechez mental de las políticas nacionalistas y la pérdida de libertad que su implantación supone para los irlandeses en general, y las mujeres en particular. Son ya conocidas las citas como la de *The Land of Spices* donde Father Conroy defiende que las jóvenes irlandesas deben ser educadas "nationally now, ... to be the wives of Irishmen and to meet the changing times" (*Land*, 92). De la misma manera podríamos ver esta misma actitud en otras novelas donde el contexto histórico no adquiere la importancia que en las obras citadas. Así, en *As Music as Splendour* la crítica está encarnada en el personaje de Paddy. Paddy –su nombre es significativo– es un irlandés nacionalista que brinda a la salud de Michael Davitt, el líder sindicalista del *Land War* que apoyó a Parnell. O'Brien se hace eco de la situación histórica y plantea su posición a través de la postura excesivamente puritana de Paddy, que desapruueba la labor de Parnell por razones que nada tienen que ver con la política: su relación con Kitty O'Shea. Además de esto, a pesar de sus ideas supuestamente avanzadas, Paddy se queja del comportamiento poco ortodoxo que mantienen en Irlanda dos irlandesas como Clare y Rose. Paddy desapruueba

su libertad de salir y entrar, de conocer a hombres e, incluso, de fumar (*As Music*, 107).

Es importante destacar que la crítica al nacionalismo en las novelas de O'Brien no se limita al dibujo de personajes obstinados como Aunt Hanna de *The Last of Summer*, Will Costello de *Pray for the Wanderer* o los sacerdotes y monjas de *The Land of Spices*. También los narradores aportan su voz para posicionarse ante la actitud de los nacionalistas irlandeses:

The Irish liked themselves, and throve on their own psychological chaos. It had been shown to be politically useless of an alien temperament to wrestle with them. Wrongheaded, vengeful, even by the long view stupid they might often seem, and apparently defeated -but on their own ground in some mystically arrogant wild way they were perpetual victors. They did not see what others saw; they had no idea they should try to. They were an ancient, martyred race, and of great importance to themselves -that meagre handful of conceptions made a history, made a problem - and made them at once unconquerable and a little silly. (*Land*, 75)

Es significativo que en novelas como *Without My Cloak* y *The Flower of May*, obras en las que apenas se hace mención del nacionalismo, O'Brien, a través de sus narradores, exprese su desacuerdo con él. Sirva como ejemplo el siguiente pasaje de *Without My Cloak*:

In a country that never is done with boasting about its saints and doctors, where martyrs are three a penny and crucifixes bleed and statues bow to petitioners as if the eighteenth century had never been, where any rising of the moon may be for a gathering of pikes, where unhoused men die in ditches because a potato-crop has failed; in a country where tinkers, jockeys, and hurley players jostle with nuns, where blood is of no account if there is a Cause to spill it, where chastity is a matter of fact.... she (Grafton Street) still remains, very queerly, the unchallenged principal street, a persistent and contradictory piece of Ireland's self-expression. (*Without*, 150)

Como ya hemos visto anteriormente, *Without My Cloak* se centra en las vicisitudes de la familia Considine y en el sometimiento de algunos de sus miembros a las normas familiares; sin embargo, se podría decir que la crítica que se vierte a través de este párrafo se apoya en la evocación del discurso nacionalista que concibe Irlanda como un pueblo oprimido, siempre necesitado de

una revolución histórica que le permita expresar su verdadera identidad. Las palabras del narrador resumen todos y cada uno de los tópicos de la realidad irlandesa y apuntan certeramente contra los pilares de la política nacionalista del momento: desde el uso perverso de la religión, a la sinrazón de la lucha violenta que justifica el derramamiento de sangre a cualquier precio. El narrador contrapone esta imagen típica y tópica de Irlanda, que le desagrada, a otras formas de ser irlandés, representadas, en este caso por el ambiente de Grafton Street.

La postura política que adopta O'Brien en todas sus novelas tiene, por lo tanto, una doble vertiente: por un lado la crítica directa a la clase media nacionalista, por otro la defensa del individualismo humanista y burgués que aboga por la construcción de una identidad propia y libre, alejada de ataduras políticas o religiosas. Por esta razón O'Brien se preocupa por dibujar una imagen de Irlanda en la que se constate la existencia no sólo de una realidad nacionalista, sino también de la pérdida de la Irlanda no nacionalista católica. De ahí que con anterioridad dijéramos que O'Brien evidenciaba la heterogeneidad de las clases medias. En este sentido, debemos entender la distinción que hace la propia autora entre las clases medias de sus novelas. Así, en ellas encontramos, por una parte, a representantes de las clases medias nacionalistas como los protagonistas de *The Last of Summer*, *Pray for the Wanderer*, y algunos personajes secundarios de *The Land of Spices*; por otra parte, las clases medias alejadas de los círculos nacionalistas como los que se dibujan en *Without My Cloak* y *The Flower of May*. De alguna manera, O'Brien contrapone ambas formas de clases medias, y de una forma sutil, presenta de mejor manera a las segundas.

Resulta obvio que, dada su educación y sus orígenes, O'Brien muestre un mayor interés por las vicisitudes de las clases medias no nacionalistas. Estas clases medias no nacionalistas representan una forma de vida y una concepción de Irlanda muy determinada, cuyos valores nos remiten al humanismo liberal que tanto defendió O'Brien. El referente de estas clases es la cultura europea, cuyo símbolo más cercano es Londres, la metrópoli. Los protagonistas de novelas como *Without My Cloak*, *The Flower of May* y *As Music as Splendour* son, en realidad,

personajes victorianos cuyas alianzas están más cercanas a los personajes de las novelas de Keane. Comparten los mismos valores, no sólo en cuestiones políticas, sino también en cuestiones de política sexual. En este sentido, el hecho de que O'Brien mantenga silencio sobre la actitud supuestamente neutral de las clases medias altas irlandesas ante la política colonial británica es de por sí elocuente. El hecho de que se centre en el plano individual de la conciencia del personaje, especialmente el femenino, supone, desde nuestro punto de vista, un desplazamiento del tema político al ámbito privado. Esto a su vez permite un silenciamiento de los discursos de clase y nación.

El ataque de O'Brien a las clases nacionalistas favorece un retrato más positivo de las clases medias altas, a pesar de que en materia de política de género la autora muestre su desacuerdo y saque a la luz, como veremos, la injusticia de sus normas. Por esta razón nos gustaría entender la obra de O'Brien a la luz de otras escritoras también de clase media alta anteriores a ella. Según James H. Murphy (2000) escritoras como Rosa Mulholland y M. E. Francis se vieron ante la disyuntiva de tener que elegir entre consolidar su identidad como irlandesas católicas de clase media alta o afirmar su identidad como mujeres en un periodo de inestabilidad política y social³¹. No olvidemos que, al igual que O'Brien, estas dos escritoras se sirvieron del romance para expresar sus ideas y, por lo tanto, afianzar la ideología de su clase. Tanto Mulholland como Francis prefirieron utilizar sus novelas para justificar la postura de su clase, a la que consideraban legítima sucesora para ostentar el poder una vez que los angloirlandeses abandonaran Irlanda. Creemos que O'Brien parte también de esta situación, si bien es capaz de dar un paso hacia delante –no del todo satisfactorio como veremos– para presentar una visión femenina que aglutine todos sus rasgos de identidad. No obstante, además de esta visión femenina que se desprende de las novelas de O'Brien, la autora de *Limerick* mantiene sus alianzas con la clase media alta a la que pertenece y defiende la relación con Gran Bretaña. No es casual que el retrato de las familias nacionalistas de sus novelas sea siempre negativo. No hay esperanza alguna de mejora para los protagonistas de *Pray for the Wanderer* y *The Last of Summer*.

El rechazo del nacionalismo que muestran escritoras como Mulholland, Francis y posteriormente Kate O'Brien nos sirve para enlazar con el rechazo del nacionalismo en la obra de Molly Keane. Recordemos que, a través de sus novelas, Mulholland y Francis defendían el traspaso de poder de los terratenientes angloirlandeses a los terratenientes católicos de clase media alta. Se podría decir que tanto Keane como O'Brien comparten, pues, una misma situación ante la llegada del nacionalismo. Resulta obvio que desde las páginas de sus novelas, Keane se lamenta por la llegada de un nacionalismo excluyente que pone en peligro la identidad y la continuidad de los suyos. Al igual que en las obras de O'Brien, los narradores expresan su antipatía por la situación que han provocado los nacionalistas. En novelas como *Two Days in Aragon* el narrador filtra una actitud ante los acontecimientos: "A time when a little war went untidily on, and news of its progresses went from mouth to mouth in whispers. Many old beautiful houses that year had their last hours of life" (*Two Days*, 139). Igualmente el narrador de *The Rising Tide* emite un juicio de valor con las siguientes palabras: "In spite of the fact that Ireland was at the time in a state of war, the Horse Show was its usual and inevitable social and business success" (*Rising*, 200).

Otra manera que utilizan ambas autoras para mostrar su oposición al nacionalismo imperante es la inclusión de referencias a Europa con el afán de resaltar la relación de Irlanda con el continente europeo. De esta manera intentan redefinir una identidad irlandesa que destaca por ser inclusiva y no excluyente. Se podría objetar que esto resulta obvio en el caso de Keane. Que los angloirlandeses quieran mantener el referente británico es, dentro de la complejidad de su identidad, lógico. La gran mayoría de los personajes masculinos que habitan las *Big Houses* han luchado o lucharán en las filas británicas durante las guerras mundiales europeas. Aunt Dicksie desarrolla un interés feroz por la primera guerra mundial, interés inaudito en una mujer. Lady Charlotte decide racionar la comida con motivo también de la Primera Guerra Mundial.

Las guerras europeas y el avance de los alemanes es también tema de preocupación en las novelas de O'Brien. En *The Last of Summer*, se critica la ceguera de Hannah que prohíbe a su hijo luchar en el frente porque ella es "anti-British". Así, Hannah encarna una imagen típica y tópica de los irlandeses como el pueblo olvidado de Europa, incapaz de integrarse en una cultura común europea, a la que dicen pertenecer. Conviene recordar aquí el personaje de Matt Costello, que, junto con su hermano, comenzó a desarrollar su compromiso político luchando en la Primera Guerra Mundial en Francia. A través de él, O'Brien expresa su crítica, puesto que a pesar de ser un ex-combatiente del IRA asegura haber estado mejor en Inglaterra que en Irlanda: "[the English are] much nicer than us. They have much better manners, for one thing – London has certainly been mighty civil to this exgunman!" (*Pray*, 25). Añadamos en este punto que las dos escritoras se lamentan de la posición supuestamente neutral de Irlanda durante la Segunda Guerra Mundial. Son numerosas las referencias a la situación europea y la indiferencia de la neutralidad irlandesa en novelas como *The Land of Spices* y *The Last of Summer* (p. 31, 36, 61, 85, 195) de O'Brien.

Si los angloirlandeses de Keane son ingleses en Irlanda e irlandeses en Inglaterra, los personajes de O'Brien, especialmente sus protagonistas, encuentran una dificultad a la hora de compaginar su identidad irlandesa católica y su pertenencia a una cultura europea donde la británica tiene un peso importante³². De esta manera O'Brien pone en cuestión la identidad irlandesa pura de raíces gaélicas y muestra una que recoja las complejidades de la historia. Así, a pesar de proclamar su admiración por Daniel O'Connell, "el liberador", el patriarca de los Considine tacha de agitadores políticos a los *Ribbonmen* y *Young Irelanders*, y no esconde su simpatía por la reina Victoria (*Without*, 15).

En este sentido debemos recordar la tendencia de O'Brien a incluir en sus novelas numerosas citas y referencias a la cultura europea, especialmente la literatura y la música. Tres de los títulos de sus novelas son los versos de un soneto de Shakespeare, *Without My Cloak*; de un poema de Shelley, *As Music as Splendour*; y de un poema de Henry Vaughan, *The Land of Spices*. Henry James, Racine, Joyce, Baudelaire, Shakespeare y Milton, son referencias habituales en el

resto de novelas. Quizá no sería aventurado entender estas referencias y guiños a la literatura europea como ejemplos de intertextualidad. Desde este punto de vista, las novelas de O'Brien recogerían diferentes voces que se interrelacionan dentro de la trama principal y que aportan un gran significado a las mismas. Las referencias al *Orfeo* de Gluck en *As Music as Splendour* o a los metafísicos en *The Land of Spices* son cruciales para comprender las novelas. Si tenemos en cuenta el afán de O'Brien por pertenecer a la cultura europea, se podría pensar en todas estas referencias como un antídoto contra la estrechez cultural de su época, en la que los libros se aprobaban dependiendo de su *Irishness*, como hemos visto en el capítulo anterior.

En este momento sería conveniente tratar otro aspecto que podría estar relacionado con la posición que adoptan ambas autoras en relación a los hechos políticos y la situación de Irlanda. Ambas escritoras coinciden en refugiarse en el mundo de la infancia y entender éste como el único espacio al que no afecta la situación política. Podríamos considerar este acercamiento a la infancia como otro cronotopo, puesto que está íntimamente ligado al ambiente y el espacio físico de la casa familiar. En este cronotopo de la infancia, la casa familiar, las habitaciones de la madre, de la niñera y los jardines se convierten en un espacio exento de tiempo. Para los niños de las familias angloirlandesas y católicas la casa se convierte en un terreno de juegos y travesuras. Esto es especialmente visible en la novela *The Land of Spices* de O'Brien, donde la infancia de Anna Murphy y la de Helen Archer constituyen un mundo idílico alejado de las penurias familiares, las intrigas entre las monjas y las influencias de la iglesia católica, que pretende (de)formar mujeres para los soldados de la nueva Irlanda. En este mundo idílico sólo tiene cabida el descubrimiento de la literatura y la belleza del arte, ambos universales y atemporales. En *The Land of Spices* no solamente asistimos al mundo infantil de Anna: su relación con su hermano pequeño Charlie y con su madre, su apego a la casa familiar Castle Troy y su relación con la naturaleza; también conocemos la infancia de Helen Archer que recuerda sus primeros años

con su padre al observar a la pequeña estudiante. A través del descubrimiento de la poesía de Anna, que recita los mismos versos que la propia Helen aprendió de pequeña, Helen rememora la unión con su padre, símbolo del mundo literario y de la pasión por el conocimiento. En el recuerdo de las tardes con su padre no caben referencias a la situación histórica de los ingleses o de los belgas. La armonía y la felicidad de la infancia de Helen sólo se ve empañada por el descubrimiento de la verdadera sexualidad de su progenitor. Este hecho marca el final de su infancia y la desaparición del mundo idílico. Del mismo modo, el mundo feliz y armónico de la pequeña Anna se empaña por las discusiones entre Sister Mary Andrew y Sister Eugenia, que se profesan gran inquina por pertenecer a dos clases sociales diferentes, y por lo tanto, dos formas diferentes de entender la vida. Poco a poco el mundo idílico en el que vive se desmorona a medida que la joven conoce la situación de su familia y su país. Anna comprende que los Murphy atraviesan una época de inestabilidad familiar parecida a la de su país –su padre bebe y es infiel– de la que tiene conocimiento por los comentarios de los obispos que visitan el colegio y los consejos que le da la sufragista protestante Miss Robertson. Al igual que Helen, Anna entiende que no hay vuelta atrás, y que el conflicto y la diferencia forman parte de la vida cotidiana.

El mundo de la infancia cobra un tono más elegíaco y nostálgico en otra de las novelas de O'Brien, *The Flower of May*. Al igual que el personaje de Helen Archer, Julia Morrow echa de menos el mundo idílico de su infancia y de su casa familiar. En este caso es importante insistir en la asociación que se establece en la novela entre la casa familiar, Glasalla, y la infancia del personaje: "Glasalla held the smell of childhood" (*Flower*, 38). No es casual que para Julia, la casa sea sinónimo de felicidad: "it is a place which compels you to be happy" (*Flower*, 238). El debilitamiento de Julia, como el de Helen, se produce cuando aceptan que es imposible volver a un espacio y un tiempo, a un cronotopo, idílico e irrecuperable. Dentro de Glasalla no hay lugar para la decadencia de los negocios de la familia. En contraposición a Julia, aparecen los dos pequeños de la casa, que, al igual que su madre, disfrutaban todavía de la infancia y de sus ventajas. Para Cackle y Muscle, Glasalla es su terreno de juego y en él comparten travesuras con los criados de la

familia durante las recepciones sociales, desvirtuando así la rigidez del protocolo que exigen las diferencias sociales.

Igualmente irrecuperable es la infancia de las dos cantantes de *As Music as Splendour*. Si bien en esta novela la infancia se contrapone al hecho de la emigración y exilio de las dos muchachas; una de ellas, Clare, es incapaz de sobrellevar la pérdida del tiempo y lugar que le dotaron de identidad. Clare asocia la infancia a su añoranza y “homesickness” por Irlanda.

De la misma manera que O'Brien, Keane dibuja un mundo idílico alejado de las diferencias sociales y religiosas entre los niños de las grandes casas y los sirvientes que comparten juegos y naturaleza. Esto es especialmente visible en novelas como *Mad Puppetstown* donde se materializa la ya comentada “fantasía de la igualdad” a través de los personajes de Easter, Evelyn y Basil. Estos tres pequeños de la *Big House* se divierten con los irlandeses al servicio de la familia. En sus aventuras en el establo, en los cuidados jardines de la finca parece que el tiempo y la realidad histórica no tienen cabida. La relación con sirvientes como Patsy Roche, el mozo de caballos, es muy cercana, tanto que se convierte en el mejor aliado de los niños.

En su mundo idílico los niños gozan de una unión con la naturaleza que parece estar prohibida a los mayores. Esta unión procura en ellos una identificación con la casa y el país, de gran importancia en el desarrollo de la novela. Recordemos ahora que Easter, una de las pequeñas que recorre los campos de la *Big House*, decide permanecer en Irlanda a pesar de la llegada de los nacionalistas al poder. Al igual que en las novelas de O'Brien, el narrador sirve de guía y transmite la imagen del mundo perfecto de la infancia:

Who can forget the shrubbery smell? The peculiar air heavy with small flies hanging where a rare open space grows weeds that reach up towards the light on long pale stems. [...] And now the sticky aromatic green savour of that sea-recalling shrub... Another thing –liking its share of sunlight it grows only on the last edge of the thicket; a landmark then, to tell us we are back upon the bounds of the grown-up world again. (*Mad*, 40)

El mundo de los muchachos es ciertamente idílico y está aderezado por anécdotas de humor, típicamente infantiles, como los pasajes en los que niños roban las fresas de la fiesta de los adultos, despistan al sirviente de turno, o deciden cavar en pleno jardín para llegar al infierno, sin saber que el verdadero infierno del desarraigo está muy cerca.

También Aroon de *Good Behaviour* atesora recuerdos de la felicidad de su infancia. Sirvan las siguientes palabras de la protagonista, en las que define su infancia:

a daily security in happiness, and with it the delightful prospect of such a state continuing into a *untimed* future –a future when the budgerigar would speak his first word, when Magical Nature would create a family for the newly married mice, when I would sing ‘Two Little Girls in Blue, Dear’ in perfect tune.” (*Good*, 17, énfasis nuestro).

Sin embargo, debemos apuntar que el cronotopo de la infancia adquiere un tono más sombrío en esta novela, así como en la siguiente que publicó Keane, *Time after Time*. En ambas obras, las memorias de la infancia de las protagonistas están salpicadas de momentos tristes y descorazonadores. Aunque contó con el cariño de algunas de sus niñeras, especialmente Mrs Brock, Aroon no puede olvidar los malos momentos de soledad y frío en su cuarto, la mala comida y, sobre todo, la indiferencia de su madre. La infelicidad de sus primeros años es paralela a la decadencia de su familia y de su clase. Por si esto fuera poco, los juegos con su hermano Hubert dejan de ser interesantes cuando descubre que es el favorito de su padre. A su pesar, Aroon crece rápidamente al cerciorarse del fracaso matrimonial de los St. Charles. A diferencia de la atemporalidad que disfrutaban los pequeños de Puppetstown, Aroon tiene constancia de fechas, momentos y lugares. De la misma manera recuerda May de *Time after Time* sus años de infancia. Lo que May recuerda y el narrador confiesa al lector no son los juegos entre primas y hermanas, sino su envidia y soledad ante la estrecha relación de Leda y su hermana April, cuya gran diversión consistía en mofarse de la malformación en la mano de May.

Al hilo de estos apuntes sobre el tratamiento de la infancia en las novelas de nuestras dos autoras conviene mencionar un rasgo que las diferencia y al que

prestaremos atención en el próximo capítulo. Mientras que en las novelas de O'Brien el tono se hace cada vez más nostálgico, en las novelas de Keane se torna más irónico y crítico. La actitud de las dos autoras diverge, pues, ante un mismo problema. Las novelas de O'Brien destacan por mantener una cierta nostalgia por un mundo en declive como es el de las clases medias altas católicas. Las novelas de Keane destacan por desarrollar un tono irónico que intenta cuestionar el mundo, también en declive, de la *Ascendancy* angloirlandesa. Esta diferencia será también visible en la manera de tratar la política de género.

2.5.3.2. El discurso del *us and them*: alteridad y nación

El tratamiento de los aspectos políticos en general y el rechazo del nacionalismo en particular ponen de relieve un discurso de representación que hace uso de la figura del Otro. Aunque en todas las novelas se hacen referencias contrarias al nacionalismo o se muestra un malestar con la situación histórica del momento, en todas ellas se utiliza el mismo discurso que justifica la situación que se desaprueba. A pesar de que ambas autoras abogaban por una Irlanda conciliadora donde tuvieran protagonismo igualmente las tradiciones de lengua inglesa y gaélica, las dos repiten el mismo patrón de la situación política que divide a Irlanda en dos comunidades enfrentadas. La división que muestran nos resulta en muchas ocasiones simple: en un lado todos aquellos ingleses, protestantes, "anglos"; en el otro los católicos, nativos y nacionalistas. Es ya sabido que esta división tiene como objetivo la diferenciación, pues siempre se corre el peligro de aceptar las similitudes entre el colonizado y el colonizador, entre el Mismo y el Otro (Eagleton: 1995). Sin embargo, a pesar de la visión de los narradores, se filtran en los textos las voces que representan posiciones marginales de las respectivas comunidades y que intentan cuestionar la autoridad de estos narradores.

Se podría proponer que en el cronotopo de la casa familiar, el espacio que confiere identidad a un grupo ubicado en un mismo entorno, la alteridad se dibuja bien como algo exótico, curioso y opuesto radicalmente a la identidad propia,

especialmente a través del lenguaje; bien como una excusa o instrumento para la reafirmación de la identidad propia. Ambas autoras se refugian en lugares comunes que presentan a los irlandeses nativos como *paddies*, y a los protestantes como siniestros conquistadores o turistas fascinados por Irlanda, lo que Elizabeth Butler Cullingford (2001: 42) denomina “English cultural tourist”³³.

En la narrativa de Keane encontramos una serie de estereotipos de irlandeses nativos entre los que se encuentran aquéllos que destacan por su pereza y proclividad a la bebida, como la cocinera de *Time after Time* (p. 30-31); los comprometidos políticamente de *Mad Puppertown* y *Two Days in Aragon* que reciben los nombres de “Moonlighters” o “Shinners” (*Mad*, 124, 134); los pícaros y desleales como Christey Lucey en *Time after Time*; los silenciosos “drunks and Fenians” de *Good Behaviour* (p. 102) o, finalmente, los “funny quaint people [with] little ways” tal y como se los describe en *Devoted Ladies* (p. 129).

La crítica coincide en destacar que desde un principio Keane refleja fielmente esta división entre las dos comunidades y se apoya con excesiva frecuencia en la representación del nativo irlandés como Otro para mayor gusto del público inglés, inclinando la balanza de sus preferencias hacia el lado angloirlandés, del que ella misma formó parte. De esta manera, Keane presenta la superioridad angloirlandesa frente a los nativos caracterizados por su carácter “salvaje”, maleducado, pícaro y gracioso, cuyos nombres son casi siempre Paddy, Patsy, Brigid o Kate. En *Good Behaviour*, Aroon confiesa que en una ocasión vio a la sirvienta Wild Rose “suddenly as a person” (*Good*, 76). De una católica el narrador de *The Rising Tide* afirma que “one could not expect her to do anything rational” (*Rising*, 188). Aclaremos que el personaje de George Playfair en *Devoted Ladies* no debe clasificarse como nativo a pesar de ser católico. Volveremos a él más adelante cuando nos ocupemos de los aspectos de clase.

El lugar de los nativos dentro de la casa del señor es el sótano y la cocina (Kreilkamp: 1988, 1998; O’Toole: 1985), donde adquiere protagonismo el tema del poder y la dominación, cuya relación con el cronotopo del castillo ya hemos mencionado. No nos extenderemos más en este asunto, puesto que la división interna de la casa y el lugar que ocupan los nativos en ella se ha tratado con

profundidad en numerosos estudios sobre la *Big House* en general y sobre Molly Keane en particular. Citemos como ejemplo el “own sanctum -the boot and lamp room” (*Mad*, 37) de Patsy en *Mad Puppetstown*, alejado, por lo tanto, de la vida cotidiana de la *Big House* aunque podemos encontrar multitud de ejemplos y citas en las novelas de Keane como el ya famoso de *Two Days in Aragon* (p. 192-193) o de *The Rising Tide* (p. 154). Sólo en escasas ocasiones advertimos un intento de acercamiento a la comunidad rival. En *The Rising Tide*, se dice de Cynthia que

went her way with all classes. There was a meal and a drink for any man on the run at Garonlea. Or a bed and no questions asked. Yet miraculously the house escaped burning by either party. Cynthia was really loved by the Irish people who knew her. She would have done anything for any of them or they for her. She was closer to them than to her own kind and class. (*Rising*, 209)

Una de las maneras de constatar esta división es la lucha cotidiana de la comunicación entre anglos y nativos. El lenguaje es, pues, un indicador elocuente de las diferencias entre comunidades. En este tema Keane es especialmente cuidadosa³⁴. Su esmero en transcribir en la página la forma de hablar de los irlandeses incluye las bromas de las que son víctimas por su peculiar acento: “and in the great time o’God, what should keep yez out this time o’night?...Be the holy! me horses is gutthered to blazes -I’ll be ten bob to the sight o’me eyes ye were goin mad” (*Mad*, 67).

La supuesta igualdad se convierte en mofa cuando los anglos se dedican a imitar el acento de los nativos o *brogue*, cuyo otro significado es “engaño”, como acertadamente explica Devlin (1985b: vi). De los muchos ejemplos de todas las novelas, sirva ahora la siguiente escena en *The Rising Tide*³⁵:

Undefeated by the hour, the wit of the party, Colonel Stagg (who had not missed a Garonlea shoot for ten years) made his jokes and the ladies all laughed merrily. He told Lady Charlotte what an Irishman called Pat had said, which put the table in a roar. (*Rising*, 26-27)

Este ejemplo evidencia que lejos del acercamiento o de la total integración de las diferentes voces de la narración (lo que en términos bajtinianos llamaríamos estilización dentro del discurso orientado hacia el discurso ajeno, (Bajtín, 1989:

80)) la voz del narrador enmudece las voces de los nativos y toma partido por los anglos. En diferentes ocasiones se desprecia la manera de hablar de los nativos. En *Mad Puppetstown*, el narrador entiende que los pequeños Chevington deben ir a la escuela porque “their brogues already rivalled those of the National School children” (*Mad*, 10). En *Time after Time*, se reprocha a Baby June que su manera de hablar sea excesivamente “provincial” (*Time*, 32). Y es que en el tema del lenguaje se pone en peligro la identidad. Ahora los nativos hablan el mismo idioma que los anglos y esta imitación o *Oirishness* es una forma de reforzar aún más su poder. En palabras de Devlin (1984: ix) “Oirishness was the Anglo-Irish interpretation of how the Irish who lived outside their club and class behaved and spoke: there was no question of admittance”. El hecho de que los nativos hablen la misma lengua y, en cierta manera, digan lo que los anglos quieran escuchar (Eagleton, 1995: 170) no supone una reducción de su alteridad por acercamiento lingüístico, sino una separación aún mayor³⁶. *Oirishness* viene a ser la constatación de que los anglos fracasaron en la implantación de su hegemonía (Eagleton, 1995: 124), e, irónicamente, en entender su propia lengua (Boylan, 1993: 156)³⁷. El acercamiento a través del lenguaje, la persuasión que puede brindar la comunicación en una misma lengua, se desvanece ante la mofa y el insulto, se convierte en una mala traslación, traducción y apropiación del discurso del Otro. La aproximación por curiosidad se convierte en apropiación y establecimiento de la superioridad de unos sobre los otros.

No es solamente Keane quien se refugia en el figura del *paddy* irlandés como el Otro exótico y opuesto radicalmente a la identidad propia, que se presupone superior. O'Brien acepta, utiliza, y sólo en ocasiones critica, esta forma de presentar la identidad irlandesa. El tema del lenguaje nos sirve para enlazar con esta idea. Puesto que la realidad irlandesa que muestra O'Brien no es la misma que la de Keane, no sería pertinente hablar de *paddies* y anglos en sus novelas; sin embargo, nos resulta significativo que también se intercalen algunos comentarios sobre el lenguaje que utilizan las clases medias nacionalistas o

aquellos personajes que, como veremos en breve, ocupan una posición de alteridad en el cronotopo de la casa familiar. Sirva como ejemplo la siguiente cita de *The Land of Spices* donde el narrador describe la voz de Mother Mary Andrew, la monja que representa las clases medias nacionalistas, como “cold and full of County Tyrone” (*Land*, 69).

Si bien O'Brien evita desarrollar subtemas sobre las cuestiones nacionalistas en beneficio de la Irlanda católica y comerciante, en todas las novelas permanece latente el discurso de los irlandeses nativos como *paddies*³⁸. En sus novelas O'Brien se queja de la apropiación del tópico del *paddy* por parte del discurso nacionalista, pero tampoco ella sabe cómo evitarlo o utilizarlo con fines subversivos que vayan más allá de la simple constatación de su existencia. De esta manera se puede entender el primer capítulo de *Without My Cloak* que recuerda al lector las raíces irlandesas de los Considines, cuyo patriarca fue un ladrón de caballos o “horse thief”, una de las modalidades, si se nos permite la expresión, del irlandés como Otro. *Without My Cloak* podría leerse incluso como la narrativa de una familia que intenta ocultar sus orígenes, más cercanos a las clases nacionalistas que a los británicos con quienes hacen negocios. Cabe también recordar que los Kernahan, la familia de *The Last of Summer*, ejercen de nativos que imitan el poder de la *Big House* de su localidad, puesto que son capaces de introducirse en un comercio que no es el suyo, el de los caballos, y ostentar el poder que en su momento tuvieron los angloirlandeses Vandelour (*Last*, 59). En este sentido se podría afirmar que la imagen que se ofrece de estas clases nacionalistas en *The Last of Summer* es caricaturesco, porque el hecho de que elijan los caballos, lejos de ser un acercamiento a las clases angloirlandesas, constituye un distanciamiento y una constatación de su inferioridad. Sólo aquellos que se sienten inferiores tienen la necesidad de imitar a los que consideran superiores.

En la misma novela, podemos ver que O'Brien acepta y repite la posición de otredad para los propios irlandeses a través del personaje de Angèle. Esta protagonista, de padre irlandés y madre belga, regresa a la casa familiar de los

Kernahan, Waterpark. La casa contiene todos los estereotipos de la Irlanda que los ingleses y los angloirlandeses “inventaron”, parafraseando a Kiberd, y que los propios irlandeses repiten y explotan. La casa que divisa la “extraña” Angèle bien pudiera ser una postal del *Board Fáilte*:

She turned right at McMahon’s. ‘The Town’ lay before her –a wide, down-sloping street of white, pink, grey and yellow houses. There was a church, there were some little shops; children in doorways, a pony trap outside a public house. The village of her father’s childhood. (*Last*, 2)

Igualmente exóticas se dibujan las costumbres y tradiciones gaélicas. A los ojos de Angèle los bailes y concursos que se celebran durante su estancia en Irlanda conservan un grado de exotismo por tener “a cold, *fanatical* character all its own” (*Last*, 100, cursiva nuestra). Aunque las palabras del narrador se pueden interpretar como una crítica contra las tradiciones gaélicas recuperadas por el estado independiente, no deja de ser significativo que se aluda a su carácter folklórico y tópico.

En *The Land of Spices* también se repiten los estereotipos de los irlandeses como incivilizados e ignorantes a través de la focalización de Helen Archer, que –debemos recordar– es inglesa: “How odd were these Irish, who believed themselves implacably at war in the spirit with England, yet hugged as their own her dreariest daily habits, and could only distrust the grace and good sense of Latin Catholic life!” (*Land*, 54-55). No es casual que en esta misma novela, la monja procedente de las clases medias nacionalistas sea la educadora más negativa y vengativa del convento. Es ella quien corrige exhaustivamente los ejercicios de Anna con el fin de ponerla en ridículo.

Nos parece también significativo el hecho de que Fanny en *The Flower of May* se incomode cuando André de Mellin declara que las mujeres irlandesas son una “puzzling race” (*Flower*, 144). El lector sabe que André se refiere a la relación clandestina que mantiene con Lilian, la hermana de Fanny. André juega con los tópicos de la guerra de sexos, pero Fanny lo interpreta como un desconocimiento de los irlandeses en general y de las mujeres en particular. Aunque conoce a Fanny, y aún mejor a Lilian, André se guía por los estereotipos de Irlanda en los

que las mujeres son *virginal colleens*³⁹. Para una señorita de la clase media alta de Limerick como Fanny la palabra “race” se asocia a una concepción de su país cercana a los discursos nacionalistas, de los que están muy lejos tanto Fanny como André.

Si en un extremo se encuentran los *paddies*, en el otro extremo están los anglos. Ya hemos dicho que la división *us and them* que aparece en las novelas de las dos autoras es, en ocasiones, simple, sin adentrarse en la complejidad de las identidades, sin tener en cuenta los matices que entraña cada una de las maneras de ser irlandés. Mientras en la obra de Keane se nos muestra un simpático repertorio de nativos, en las novelas de O’Brien las clases medias católicas definen a los protestantes como meros estereotipos del enemigo de la Irlanda católica y de la Irlanda independiente. No es que se les silencie tajantemente, como propone Dalsimer (1986: 58), sino que, al igual que algunos de los católicos de las novelas de Keane, aparecen dibujados de una forma negativa, como infieles, extranjeros y perversos. No obstante, al contrario de lo que ocurre con la figura del *paddy*, los protestantes que aparecen en las novelas de O’Brien están protegidos por los comentarios del narrador que, por una parte muestra cómo son considerados por los católicos, y, por otra, pronuncia juicios de valor sobre esa consideración.

El primer ejemplo que nos puede servir para apoyar nuestras ideas es un personaje de *The Last of Summer* del que apenas se habla en las críticas. Se trata del Major Vandelour, un angloirlandés venido a menos que, según la narración, “in the heat and folly, associated himself with the ‘Black and Tans’... and at last was believed to be informer against *both sides*” (*Last*, 222, énfasis del texto). El dibujo estereotipado del protestante distante y odiado, permanece en las consciencias de los protagonistas de la novela y se materializa en episodios como el de la sirvienta que le salvó la vida calificándole de “perro enfermo” delante de su asesino: “It’d no be nobler handiwork than shooting a *sick dog*,’ and the *young man* had *laughed* and put up the gun” (*Last*, 223, énfasis nuestro). Frente a este estereotipo en el

que se refugian muchos personajes, las palabras del narrador contraponen esta imagen de los angloirlandeses a otra más humana, que intenta dejar atrás las razones históricas para concentrarse en las cualidades personales. Cuando aparece Vandeleur, el narrador muestra cierta simpatía cuando le define como “a husky, nervous voice and unhappy eyes” (*Last*, 33). Sabemos que su posición en el pueblo ya no es relevante, a pesar de que su antigua sirvienta todavía muestre respeto por él (*Last*, 37), y el narrador aclara que “He was the last of proud ‘settler’ family, and he *was allowed* to live in peace in a *tin hut*, his *shame* forgotten, but without a friend within or without his class, save Helena Cusack” (*Last*, 223, énfasis nuestro). La figura de Vandeleur y lo que representa para la historia de Irlanda también se atisba en los pensamientos de Angèle que desvela el narrador:

Angèle wondered what stirred in his dead frame to-night, what old fears and gestures troubled him, what names or faces the grave repetitive hour was bringing back. The sight of him deepened her sadness; [...] He was a terrible effigy for a young man to meet on the threshold of a new war.” (*Last*, 233)

Al contrario que la antibritánica Hannah Kernahan, el Major Vandeleur desapruueba la postura neutral de los jóvenes irlandeses ante la Segunda Guerra Mundial, a punto de estallar; si bien apoya la política de De Valera ante la futura contienda. De las palabras que Vandeleur pronuncia: “In my day, we knew what to do”, así como de las apostillas del narrador: “The Major looked vague and disappointed, as if he thought young Kernahan should be more soldierly” (*Last*, 223), se desprende un acercamiento y un entendimiento de esta forma de ser irlandés que se contrapone a la que muestran el resto de los personajes de la novela.

Se pueden encontrar ejemplos parecidos en otras obras como *The Flower of May*, donde Lady Rawlinson resulta ser, a los ojos de los O’Connor, una perversa por haberse casado con un protestante masón (*Flower*, 21). Al respecto, Fanny defiende a Lady Rawlinson y desapruueba la postura beligerante de los O’Connors: “She saw, even without the direction of her mother’s snub to them, that the O’Connors had been idiotically ill-mannered”. El ejemplo de Lady Rawlinson podría interpretarse como la incapacidad de entender otras formas de ser irlandés, y en

definitiva, de entender la propia identidad, si tenemos en cuenta que las clases medias católicas que critican a Lady Rawlinson ocupan un status social parecido al que en su día tuvieran los protestantes. Sin embargo, al igual que ocurre con el personaje de Vandelour, en esta novela O'Brien termina llevando una vez más una cuestión política y pública al terreno privado. La familia de Fanny, los Morrow, deciden acabar con la discusión alegando las buenas maneras, más cercanas a la tradición protestante que a la católica, la lealtad familiar y la libertad individual. La narración se hace eco de los pensamientos de Fanny:

What attracted her attention –never mind the bad taste of Mr. O'Connor –was this: the point having been raised, wherein lay the rights and wrongs of that long-ago decision of Lady Rawlinson, which was indeed a defiance of fixed doctrine, and which still, after thirty years, disturbed social relations? What was the general reference from the private action? Why did it annoy the O'Connors? (Flower, 25).

Otro de los ejemplos se puede encontrar en *Without My Cloak*. En esta novela, cuyos protagonistas pertenecen a la misma clase social que los de *Flower of May*, la voz narrativa muestra su crítica al presentar el fanatismo de los católicos o de los nacionalistas que cultivan un odio exagerado por los protestantes. Aunque son pocas las alusiones, en *Without My Cloak*, se presupone una identidad estereotipada para los protestantes cuando el narrador advierte que durante el funeral de Honest John todas las tiendas y comercios cerraron sus puertas en señal de duelo, “even Toffley, that *black* Protestant at the corner of Prince Street” (*Without*, 94, cursiva nuestra). Finalmente, resulta esclarecedor que Will en *Pray for the Wanderer* sostenga que Swift no es realmente un escritor nativo (*Pray*, 8).

En *The Land of Spices*, el narrador nos informa que el resto de monjas ve en Helen Archer “a cold fish, queer one” o “Sassenach”, apreciaciones que nada tienen que envidiar a los “them people” or “dirty saxons” que los sirvientes de Keane espetan a sus terratenientes. En la misma novela, de una manera muy sutil, el narrador recoge las ideas contradictorias de Anna Murphy sobre los protestantes y los angloirlandeses. Cuando su relación con su hermano Charlie se ve amenazada por los comentarios de Mabel Baset, el narrador desvela los

siguientes pensamientos de Anna: “Anna stared at her in disgust. What could she— a Protestant—and a rather *low-class kind of Protestant* at that—know about Charlie?” (*Land*, 204, énfasis nuestro). A pesar de este incidente con Mabel Anna desprueba el “proddy-wotty, ring the bell / call the Soupers down to hell” que pronuncia su hermano y le aclara que “That’s very bigoted of you, said Anna. “she can’t help being a Protestant” (*Land*, 205).

Quizá sea Miss Robertson, una feminista protestante, el personaje que mejor encarna la diversidad de la identidad irlandesa y la oposición al nacionalismo. Esta mujer representa para Anna otras maneras de pensar y hacer. Es interesante comprobar que Miss Robertson es un personaje muy positivo y que su labor en la historia no se limita a facilitar un modelo de mujer alejado del patriarcado, sino también un modelo de irlandesa que cuestiona las ideas nacionalistas de los sacerdotes del colegio. Miss Robertson se presenta a los ojos de lector como el contrapunto a la estrechez mental del obispo. Cuando conversa el obispo, éste se vanagloria de la cantidad de horas que dedican a la historia irlandesa en el colegio y del significado de *Sinn Fein*, “nosotros solos”. Miss Robertson califica el nombre del partido nacionalista como “an unattractive motto to give to young people” (*Land*, 211). Más tarde, de regreso a casa, las palabras de Miss Robertson extrañan a Anna:

‘A brilliant, dangerous man, your Bishop,’ Miss Robertson said with a smile.
The Children felt somewhat shocked. It was queer to call a bishop ‘dangerous’. Miss Robertson was a Protestant, and might not know that. (*Land*, 211)

Probablemente en el dibujo de los personajes de Miss Robertson, Miss Rawlinson y otros a los que hemos aludido en anteriores párrafos, podamos encontrar la justificación para comparar a nuestras dos autoras y entender que tienen una visión común que utiliza un mismo discurso. Como hemos argumentado con estos ejemplos, O’Brien no solamente muestra la existencia de estos personajes, sino que mediante las acotaciones de los narradores expone su disconformidad con la imagen de los protestantes como enemigos de la nueva

Irlanda. En otras palabras, podríamos concluir que en el binomio del *us and them*, O'Brien está más cerca del "us" que del "them".

A pesar de que sus personajes nativos están ciertamente estereotipados, Keane se preocupa más por mostrar la complejidad de la identidad angloirlandesa. De hecho, sus personajes reivindican su condición irlandesa que los nativos les niegan en venganza por la situación colonial⁴⁰. Por ejemplo, de Basil en *Mad Puppetstown* se advierte que en su estancia en Inglaterra apenas "produce(d) no more brogue" (*Mad*, 188). De nuevo, Keane reitera su interés por mostrar el lenguaje como una marca de identidad y diferencia. Que el solitario Basil compruebe la realidad de su acento es para Keane una de las maneras de aceptar la alteridad de la identidad angloirlandesa, ahora que la situación histórica ha dado un vuelco irreversible. A Basil todo le parece mal en Inglaterra, a su diferencia de acento se une su aversión a las cacerías inglesas, que no son más que "a fashionable fraud that here took the place of the blood and bones of sport" (*Mad*, 196). De la misma manera, el narrador admite que Aunt Dicksie, ejemplo de mujer angloirlandesa donde las haya, tienen un "dreamy Celt in her nature" (*Mad*, 126). Los angloirlandeses son ahora extranjeros en Inglaterra, lo que fomenta su sentido de pertenencia a Irlanda. Esto también se evidencia en la identificación con la casa familiar. Quizá uno de los ejemplos que mejor expone los vínculos entre la identidad y la casa como paradigma de la complejidad angloirlandesa es la reacción de Basil ante los desafortunados comentarios de Evelyn sobre la posibilidad perdida de cobrar una indemnización del gobierno porque el IRA no ha quemado Puppetstown: "Basil's eyes blazed out suddenly from across the table" (*Mad*, 213).

En este sentido, podríamos decir que Keane es una de las escritoras angloirlandesas que realiza el esfuerzo de aceptar su alteridad ante los ingleses, de poner al descubierto el nacionalismo británico, que también existe, aunque sean sólo los otros, en este caso los irlandeses, los que se empeñen en demostrarlo (Kierney, 1997: 9). En este sentido, podríamos leer los escasos,

aunque no por ello menos interesantes, detalles referentes a los lealistas (*loyalists*) en algunas novelas. Así, por ejemplo, Aunt Dicksie afirma que “Loyalists are never very popular or very fortunate people” (*Mad*, 166). Uno de los personajes que puede considerarse lealista es Frazer de *Two Days in Aragon*. Frazer muestra gran reverencia a los soldados británicos que visitan Aragon porque representan “the things he respected the most” (*Two Days*, 75). Frazer es el único sirviente que no es irlandés católico sino norirlandés. Dentro del escalafón de los sirvientes ocupa el puesto más alto, es el mayordomo, y comparte privilegios con Nan.

Frazer, the butler, knew his place *all right*, and he knew a lot of other interesting things too, but knowing his place came first. He was not English, though he sounded very English, he came from the North of Ireland, and had a sour, abiding dislike of *these Southerners*, and no one could have been more unpopular with the natives of Aragon than he was. (*Two Days*, 75)

La presencia de Frazer en una novela como *Two Days in Aragon*, donde la identidad irlandesa se divide en dos bandos irreconciliables, aporta otro punto de vista y contribuye a reflejar la complejidad de la isla. Frazer representa la división interna de Irlanda, y lo que nos parece más importante, la imposibilidad de una solución. El narrador muestra cierta inquina hacia este personaje, del que destaca su interés por construir una identidad que no es la suya, lo que, por otra parte, da debida cuenta de su posición de inferioridad. En su afán por parecer inglés, Frazer se opone a todos los irlandeses, porque, para él, *these Southerners* son tanto los nativos, como los angloirlandeses: “These cursed Irish they’re all the same, rich and bloody poorer, they’re all alike,’ for in his own extreme self Frazer had a loose way of talking that would have shocked deeply the self he had made” (*Two Days*, 79).

El nacionalismo británico se rechaza como se rechaza el nacionalismo republicano. En las novelas de Keane la identidad angloirlandesa se constata como un híbrido, “a hyphenated culture”, que no encuentra acomodo ni en la identidad británica ni en la irlandesa. Se podría decir que los angloirlandeses deben vivir el papel del Otro doblemente. Son el Otro que amenaza a los nativos y, al mismo tiempo, son el Otro, esta vez inferior, ante los ingleses. De las palabras de los personajes se desprende en muchas ocasiones un cierto sentimiento de

inferioridad. Sirvan como ejemplo algunos comentarios que bien pudieran pasar inadvertidos por formar parte del mundo femenino. En *The Rising Tide* se afirma que “There were lovely girls from England who made the lovely girls in Ireland look nothing” (*Rising*, 200). Incluso en *Good Behaviour* el referente de buenas maneras y felicidad familiar es el clan de los Massinghams, la familia inglesa amiga de los St. Charles.

Ante el rechazo de unos y otros, los ingleses y los irlandeses, los angloirlandeses se esmeran en presentar sus señas de identidad como legítimas por razones históricas. El próximo ejemplo nos sirve para reconocer de nuevo el papel de los narradores que, al presentar las casas, suelen poner de manifiesto la historia de la familia que las habita y con ella la legitimidad de su identidad para habitarlas: “Chevington had died for King James at the battle of the Boyne. But before he died he had spent a cheerful youth fox-hunting and drinking and sky-larking at Puppetstown” (*Mad*, 49-50). Podríamos encontrar ejemplos en todas las novelas, sirva citar el de *Good Behaviour*, novela en la que el conflicto histórico no está tan presente y donde se presenta la familia de Uncle Ulick como sucesoras de Cuchulainn, el guerrero mítico que ambas comunidades consideran como su héroe (*Good*, 200).

Siguiendo con el ejemplo de Basil e Easter, vemos cómo establecen sus diferencias con Inglaterra y deciden volver a su casa en Irlanda. Estos personajes son muy conscientes de su identidad “irlandesa”. Nótese en el siguiente ejemplo los comentarios entre paréntesis del narrador y la peculiar conciencia de identidad irlandesa, que asimila las características del Otro (nativo), de Basil y que quiere hacer comprender a su prima:

“What d’you expect, Easter? England’s full up, crowded out. No room for ghosts....” “England,” Basil said (such an awful word, and his eyes were narrow flames); “she’s too *crowded*. We want a littler, wilder sort of place. We’re half English, both of us, Easter, but we haven’t got the settled, stable drop of blood that goes down with the English. Easter, the thing is we don’t see quite the same *jokes*. Isn’t this a mad way to talk? My dear, don’t think me as ass, but you do laugh in the wrong places for them. You’ll never be a success here –why you’re even conscious of their ghosts. Easter, dear, let’s run away from them all. (*Mad*, 232, cursiva del texto)

En una vuelta de tuerca, Keane presenta como extraños a los personajes ingleses que visitan las casas angloirlandesas cuya cultura desconocen. Desde este punto de vista, Keane estaría usando el estereotipo del inglés como “cultural tourist” al que hemos hecho referencia anteriormente. La posición angloirlandesa se legitima ante la llegada del extranjero inglés, desconocedor de la isla. El mejor ejemplo de esto se puede ver en *Mad Puppetstown* donde los personajes irlandeses de Brenda y Evelyn, que se asimilan a la cultura inglesa y olvidan sus raíces (anglo)irlandesas, se ganan la antipatía del narrador ante la lealtad que Easter y Basil profesan a la casa Puppetstown y lo que ésta representa. Brenda y Evelyn resultan tontos, superficiales y proclives a ser engañados ante su necesidad de ser aceptados por los que ellos consideran superiores.

2.5.3.3. El discurso del *us and them*: alteridad y clase

Tal como dijimos en el capítulo anterior, el discurso del nacionalismo explotó la imagen del Otro que había heredado de la época colonial. En las obras de Keane y O'Brien la figura del Otro no se circunscribe solamente a cuestiones de identidad nacional sino también de clase. Además de utilizar la imagen del Otro para dibujar a los nativos que trabajan en las *Big Houses*, Keane hace uso de ella para construir los personajes de las institutrices que habitan las *Big Houses*. Por su parte, O'Brien se sirve del Otro para mostrar a los sirvientes que trabajan para las protagonistas de las novelas. De la misma manera que la Irlanda oficial de De Valera censuraba la representación de la división de clases y escondía los abusos de poder de unas clases sobre otras, en las narrativas de Keane y O'Brien este discurso de clase está tan íntimamente infiltrado que puede fácilmente pasar desapercibido y, precisamente por esto, es importante sacarlo a la luz. Mediante los ejemplos de las novelas de las dos autoras veremos que existe un discurso de clase que se presenta bajo el velo de las relaciones entre individuos, dejando a un lado un panorama más amplio que ponga de relieve las relaciones sociales que se reproducen en la familia y en su símbolo, la casa familiar. Nos detendremos en aquellos personajes que mejor ejemplifican el discurso de la alteridad dentro de la

institución familiar. A pesar de la escasa atención que han recibido, su presencia permite al lector atisbar las relaciones de poder y las diferencias de clase que se ocultan en el texto. Estos personajes aportan un punto de vista diferente al de los protagonistas y dan debida cuenta de la situación histórica y social en la que se encuentran las familias de las novelas. Cumplen, en la mayoría de los casos, la función del “comic relief” y con la risa que provocan desenmascaran toda convencionalidad. En términos bajtinianos estaríamos ante la función del tonto y del bufón.

En ambas autoras se advierte una jerarquía que se dibuja a través del silenciamiento de aquellos aspectos que ponen en evidencia el privilegio social del que disfrutaban los protagonistas. En las diferentes narrativas, el poder de las familias protagonistas se da por entendido en la sociedad en la que viven. Ryan (1984: 128) habla de la total inmunidad que disfrutaban los Considine de *Without My Cloak* ante las revueltas políticas de mediados del siglo XIX. No es casual que una de las primeras reseñas en *The Dublin Magazine* aclarara que “The Considines of Mellick were what is known as a Power in the Land” (R.: 1932). La legitimación de estas clases es más eficaz porque es silenciosa y la presencia de personajes de estratos inferiores sólo dejan entrever el entramado social general. Por ejemplo, en *Without My Cloak* (p. 268-274) son pocas las referencias explícitas a los conflictos de clase. Sin embargo, se podría argumentar que la ausencia del otro mundo que forman los que no tienen los privilegios de los Considine es de por sí muy significativa. Para Denis los barrios pobres de Mellick resultan ser todo un descubrimiento (*Without*, 127), como lo es también Don José, personaje que abordaremos con más profundidad en el capítulo 4. Don José se presenta como un personaje extraño, perteneciente a otro mundo que no es el de los respetables Considine. Marginal, divertido y exótico por su dominio de otras lenguas, la familia lo ve como un extraño peligroso, capaz de desviar a Denis del camino familiar. La descripción que introduce al personaje en escena nos parece muy elocuente:

a great striding fellow with a throaty laugh and the shoulders of a bull. He was going grey and there were creases round his small

bright eyes, but he was very handsome, matador fashion, and wore three rings on his fine strong hands and a red cummerbund inside his waistcoat. He was a boaster and liar. (*Without*, 264)

En esta misma novela también encontramos a otro personaje que responde a las características del Otro por varias razones. Christina es una mujer al servicio de los Considine y además su origen familiar es protestante. Los pensamientos de Christina, consciente de la imposibilidad de casarse con Denis por pertenecer a una clase inferior, son muy reveladores: “Indeed for one who was a stranger to the proud middle class, she formed a supprisingly accurate picture of how that class would regard her tentative of entering it” (*Without*, 320).

Mención especial se merecen las dos protagonistas de *As Music as Splendour*. La preocupación de las dos cantantes por su situación económica bien pudiera leerse como la filtración de un discurso de clase que rivaliza con el discurso del romance y de la búsqueda de la identidad sexual. De nuevo se intercalan cuestiones relacionadas con clase y nacionalidad. Se podría decir que tanto Rose como Clare –especialmente la primera– responden al prototipo del Otro. Las muchachas aparecen como dos irlandesas que dejan atrás sus respectivos pueblos, Balleykerin y Lackanashee. Ambas son pobres, pero también exóticas para el resto de compañeras y monjas de la escuela, puesto que se presupone que en Irlanda no hay seguimiento alguno de música clásica. Tan importante como puedan ser sus problemas amorosos son sus preocupaciones monetarias. A lo largo de toda la novela son numerosas las referencias a la deuda que Rose y Clare deben pagar al colegio que las ha formado como cantantes. Mientras el resto de las alumnas puede disfrutar de su estancia en el conservatorio de París, Rose y Clare recurren al ingenio para adecentar sus viejos vestidos mediante los consabidos trucos de cambiar lazos y soltar dobladillos.

De cara al exterior las dos muchachas son dos irlandesas en busca del éxito musical. Entre ellas, sin embargo, se establecen desde un principio las diferencias sociales. Clare pertenece a una clase media acomodada, su padre trabaja en la Custom House, y su entorno le procura una conciencia de clase que queda patente cuando espeta a su compañera: “better to know French and Italian

than to be working a sewing machine in Lackanashee" (*As Music*, 9). Rose proviene de un ambiente más humilde, y por ello reúne muchas de las características de la alteridad. Sus orígenes quedan claros cuando se informa al lector que su madre trabaja al servicio de "false ladies" (*As Music*, 9), es decir mujeres de clase media que imitan a los angloirlandeses. No en vano a lo largo de la novela asistimos a su desarrollo y "civilización". En sus comienzos la futura cantante reconocida internacionalmente, "Rosa de Irlanda", era una niña que apenas hablaba la lengua inglesa correctamente. Para deleite de los que la acompañan, su "brogue" apenas le deja pronunciar "Comma-tee" (*As Music*, 11). De nuevo el lenguaje se utiliza como un elemento diferenciador de clase y nacionalidad.

Ya hemos adelantado algunos ejemplos de las diferencias de clase en *The Land of Spices*. En esta novela el discurso de clase no sólo es patente entre las monjas, sino también entre las alumnas, que se niegan, por ejemplo, a compartir aula y juegos con Molly, la hija de un corredor de apuestas, de la que se dice tener un "unfortunate upbringing and class" (*Land*, 116).

Probablemente los personajes que mejor ejemplifican la existencia del discurso de clase y el uso de la figura del Otro para retratar a los estratos más desfavorecidos de la sociedad sean Dotey y Honoria de *The Last of Summer* y *The Flower of May*.

El personaje de Dotey, que curiosamente apenas ha recibido atención por parte de la crítica, reúne todas las características de los sirvientes pícaros y graciosos y bien podría estar al servicio de cualquiera de las señoras de las *Big Houses* de Keane. Dotey es perezosa, glotona y gusta de la bebida: "Dotey was timid and greedy –and both excessively. She had all her life refused responsibility, loathed it and denied it; with equal certainty she had insisted on material comfort" (*Last*, 114). Como los nativos de las *Big Houses*, Dotey tiene en la despensa su lugar favorito y, por si esto fuera poco, roba comida a su señora, su prima Hannah. La narración deja constancia de su posición de marginalidad dentro de la propia familia: "What could be cheaper than Dotey, who did everything she was told to do and plenty besides, and to whom, as a blood relation, the awkward word 'salary'

had never once been mentioned in twelve years?" (*Last*, 115). Su posición es tan baja que otros personajes como Mrs Cregan la califican como una "no class" (*Last*, 120).

Se puede objetar que Dotey no es más que un personaje secundario, razón por la cual O'Brien no reparó en ella. No obstante, no deja de tener cierta importancia: gracias a ella la infalible Hannah conoce la verdadera relación entre Angèle y Tom, lo que precipita los pasos de la matriarca para organizar el compromiso de Tom y Norrie, provocando el desenlace de la novela: la marcha de Angèle. Es más, las acciones y silencios de Dotey informan tanto de ella misma como de la familia que la acoge, los Kernahan. Dotey representa lo que la familia Kernahan se empeña en esconder. Gracias a Dotey conocemos la verdadera posición de Hannah y se desvelan la relaciones de poder que mantiene dentro y fuera de la casa. En un momento de claridad mental, Dotey piensa que

...she was where she was –in what she would have called 'clover'– only because her cousin Hannah liked to play the lady, liked to have leisure and to look pretty and at ease for her son, and for her priest admirers, as cheaply as possible. (*Last*, 115)

Al respecto de este personaje debemos recordar las opiniones de Lorna Reynolds (1987: 81), que lo califican de "grotesque". Reynolds apenas concede importancia a Dotey, y de esta manera, evita valoraciones sobre las relaciones de poder en la novela. Precisamente porque Dotey es "grotesque", el adjetivo de Reynolds no podía ser más elocuente desde el punto de vista de la teoría de Bajtín que nosotros utilizamos, su participación en la novela aporta una visión de la realidad que complementa la que ofrecen los protagonistas.

También en esta novela se repite la figura del Otro para retratar al resto de sirvientes. Cual si de nativos de una *Big House* venida a menos se tratase, el resto de los sirvientes de Waterpark también pasean nombres propios del estereotipo del *paddy* irlandés: Maggie May y John Jo. Este último vive con su hermano Bernard con quien comparte una "white-washed house" (*Last*, 63). Bernard se presenta como el prototipo del loco-cuerdo, capaz de decir las verdades que nadie se atreve a pronunciar, adelantando, así, información al lector. Responde a las características del Otro, extraño y marginado. Como los nativos de las *Big Houses*

vive apartado y se le permite, fuera de los límites de la casa, hacer lo que para otros sería impensable. A estos rasgos se une su condición de ex-sacerdote demente a causa de un episodio pasado, probablemente relacionado con asuntos amorosos prohibidos, que no supo resolver. La descripción de Bernard, a los ojos de Angèle, responde también a las características del Otro:

The face was unshaven; the mouth hung open and salive trailed from it, a lock of mouse-coloured hair hung loose across a great, white forehead; but in contrast to the dereliction, physical and mental, of his head, the priest's worn black clothers were neat, Angèle observed. (*Last*, 25)

La división de clases también se encuentra en *The Flower of May*, donde las angustias de Fanny por ser independiente acaparan todo el protagonismo. En el episodio de la muerte de Julia, personaje importante para comprender la política sexual, el narrador nos informa sobre los asistentes al funeral. Dependiendo de su status entran y abandonan la casa por diferentes puertas. Es pertinente aclarar aquí que Glasalla es una casa georgiana, que da cuenta de la posición de poder que ha ocupado una familia de clase media católica. Su dueña, Julia Delahunt es “landed gentry class, though without a penny to her name naturally” (*Flower*, 12).

No en vano el lector aprende a lo largo de la novela a apreciar la importancia de las numerosas comidas de negocios de las familias europeas de clase media alta, entre las que Fanny se siente en inferioridad de condiciones por no disponer de poder adquisitivo. En la misma novela la familia Morrow describe a Kitty, la mujer de Bill, como un “small shopkeeping element” (*Flower*, 8) o “the daughter of a small shopkeeper on the North Side (*Flower*, 12), que no puede ocultar sus orígenes y, por lo tanto, aparece como un “elemento” diferente y extraño dentro de la familia. De esta manera queda patente la diferencia de status dentro del bloque social de las clases medias católicas a la que ya hemos hecho referencia al principio de esta sección, cuando hablamos de la inquietud de O'Brien por mostrar la decadencia de la clase a la que pertenecía.

Pero el personaje que más nos interesa de *The Flower of May* es Honoria. Honoria cumple las funciones del tonto y bufón en una trama cargada de tintes melodramáticos. Destaca por su forma rocambolesca y exagerada de hablar. Para

los miembros de Mespil Road Honoria muestra un acento demasiado “irlandés” (*Flower*, 51). Como algunos *paddies* de Keane, sus intervenciones son un cúmulo de frases hechas y jaculaciones pseudorreligiosas que provocan la sonrisa de los personajes y del lector. Así el abuelo de los Morrow está convencido de que Honoria está sorda porque habla excesivamente alto. Al respecto también debemos recordar las críticas de Reynolds (1987: 88) que argumentan que este personaje “(who) is almost a *stage* Irishwoman, and fulfils no real function either in the plot or the characterisation. The comic relief she provides is at one stage irrelevant and later inappropriate” (énfasis nuestro). De nuevo pensamos que precisamente por ser “inappropriate” Honoria representa un punto de vista que complementa la sociedad de los protagonistas.

También en la producción de Keane podemos encontrar un discurso de clase que hace uso de la imagen del Otro. Ya hemos comentado que la autora de Kildare presta especial atención al dibujo de los angloirlandeses y en este sentido debemos añadir las diferencias de clase entre los propios angloirlandeses a las que hace referencia en algunas de sus novelas. Como bien ha argumentado Eagleton (1995: 34) el término *Angloirish Aristocracy* es inexacto. En realidad se debería hablar de un “social bloc” angloirlandés, en el cual han de distinguirse diferentes clases, que compartían religión e ideología frente a los irlandeses nativos⁴¹. De esta manera podemos leer la diferenciación entre aquéllos que, por ejemplo, pueden permitirse viajar a Inglaterra a cazar y los que no (*Devoted*, 51). A la creencia de los angloirlandeses de ser una antigua aristocracia, venida a menos pero aristocracia al fin y al cabo, se une la necesidad de la clase media católica, vulgar clase media, de imitarlos. Que se desprecie el nacionalismo republicano y la religión católica tiene también que ver con la intención de esas clases medias de ocupar el vacío de poder que los angloirlandeses van a dejar.

Un pequeño comentario se merecen los diferentes personajes gitanos que aparecen en las obras de Keane. Estos “tinkers” (*Time*, 234) constituyen el elemento más exótico de todos. Adelantemos ahora que representan el lado más

carnavalesco y renovador en las novelas. Su marginalidad –ni siquiera tienen casas en las que vivir, sino carromatos extrañamente decorados– se dibuja de una manera agradable y simpática. Aportan, por tanto, un “comic relief” desde su marginalidad. Aunque aparecen con motivo de las andanzas de los pequeños de las casas en novelas como *Mad Puppetstown* (p. 137) o en *Good Behaviour* (p. 149,121), es en *Time after Time* donde adquieren un protagonismo al final de la novela. Los que en un principio aparecen como “ghastly tinkers”, finalmente se convierten en los salvadores de los Swift. Quizá no sea desafortunado ver en estos personajes valores subversivos, puesto que son capaces de alterar las reglas de clase y de discurso. Gracias a ellos, June se recupera de la caída del caballo y May emprende un futuro y próspero intercambio de objetos que mejorará sus negocios con Ulick. Al fin y al cabo, la cleptómana May admite que no son solamente los gitanos los que roban (*Time*, 240).

Al igual que las protagonistas católicas se comportan con sus sirvientes, las protestantes hacen lo propio con sus institutrices. Éstas ocupan gran protagonismo en las novelas de Keane; bien sea porque en ocasiones ejercen de madres funcionales ante la ausencia de la madre biológica, como es el caso de Mrs Brock, bien porque ejemplifican las diferencias de clase, como lo hace Miss Parker en *Full House* que, además de su labor como institutriz, debe realizar cuantos trabajos se le antojen a Mrs Bird.

Estas mujeres deben aceptar las reglas que se les imponen y para ellas la casa, lejos de ser el medio para conseguir trabajo e independencia, suele convertirse en una doble prisión, puesto que no existe la escapatoria matrimonial. Las institutrices también ocupan una posición de alteridad y gracias a ellas se hacen visibles las relaciones de poder, que pasan aún más desapercibidas por no estar implicadas cuestiones de nacionalidad. En ocasiones se las dibuja de una manera grotesca y sus meteduras de pata provocan la sonrisa del lector.

No hay personaje más curioso y que produzca más sonrisas –si bien crueles– que la extraña Miss Parker. A pesar de sus buenas maneras y de su diferencia con los otros sirvientes (*Full*, 156-157) se convierte en un pequeño monstruo de la naturaleza, con menos derechos que el perro de los niños. Miss

Parker resulta una versión edulcorada de la mujer barbuda que termina recluyéndose en las habitaciones pertinentes ante la incompreensión de todos: “She would retire to the schoolroom and write to her sister, read the directions for that new depilatory which had come by post to-day (in a plain cover)” (*Full*, 27). La risa que provoca más que subversiva es correctora.

También es Mrs Brock consciente de sus diferencias con los sirvientes nativos, pero esta consciencia de “race” no presupone privilegio alguno ante los McGrath. Igual que Major St. Charles mantuvo relaciones con la nativa Rose “bred to be hot” (*Good*, 47), las mantuvo con la desafortunada Mrs Brock que, ante su embarazo, se ganó el despido, la antipatía de Aroon y finalmente su propio trágico final: “We had all forgotten Mrs. Brock; we never gave a thought in those days— just a dead governess” (*Good*, 71).

En este sentido, tanto las institutrices como los sirvientes comparten una cierta solidaridad de clase. Como criados que son ambos, dan debida cuenta de la vida privada de las familias y en muchas ocasiones sacan a la luz pública lo que la familia encierra entre las paredes de la casa. Son pocas las familias que no esconden una historia de infidelidad entre padre e institutriz o padre y sirvientas. En este sentido, se permite que el Otro de clase social inferior pueda vivir su sexualidad sin las ataduras que imponen las convenciones sociales de las clases más altas. Al igual que las trabajadoras irlandesas, las institutrices se presentan como promiscuas. Como diría Bajtín, la sexualidad del Otro no tiene límite, tema al que volveremos en el próximo capítulo. De esta manera, la institutriz fortalece la construcción de la identidad sexual femenina de sus patronas.

El último ejemplo que nos sirve para enlazar con la idea anterior es el del sirviente de *Devoted Ladies*, Albert. No podemos ocultar que se trata de un personaje que nos resulta gracioso y provocativo, aún nos preguntamos cómo tal retrato no escandalizó a las sociedades irlandesa y británica, más avanzadas de lo que solemos pensar. Probablemente por ser del agrado de lector pasen desapercibidos los estereotipos de sirviente pícaro. Y es que Albert, que así se llama, es una “loca” que hubiera hecho las delicias de cualquier espectáculo alternativo del Temple Bar dublinés de nuestros días. Si bien entendemos que su

alteridad se debe principalmente a su tendencia sexual, el hecho de que sea el único caso que no se oculta en la narración (Jane y Jessica guardan celosamente su relación y su pasado) resulta significativo. Albert ocupa la posición del Otro doblemente. De nuevo, gracias a un personaje como él, se desvelan las verdades que oculta la sociedad angloirlandesa.

La figura de Albert nos lleva al último ejemplo que tiene que ver con la importancia de clase en la representación del Otro. En *Devoted Ladies* nos encontramos con el único católico que no responde a las características del Otro exótico. Se trata de George Playfair “a Catholic and a man’s man” (*Devoted*, 26). George ha conquistado el amor de Jane, la americana ingenua, y el de Piggy Browne, la angloirlandesa sin dinero. Creemos que la razón bien pudiera deberse a “his inheritance in Co. Westcommon” más que a sus opiniones políticas: “the country is in great order now”, refiriéndose a 1933, una vez acabada la guerra civil irlandesa (*Devoted*, 29). A pesar de ser católico, George piensa como sus amigos angloirlandeses que Irlanda es un país “rural y salvaje” de nativos (*Devoted*, 30). De la misma manera trata como a colonizados a sus propios compatriotas: “George Playfair, though he hardly knew it, disliked the drab little faces of the healthy outdoor girls he saw day by day in Ireland” (*Devoted*, 51).

El aspecto de clase es importante porque, al igual que constata las similitudes entre dos comunidades irlandesas aparentemente diferentes, establece los mismos patrones para las mujeres que pertenecen a ambas, y de ahí la perspectiva común que observamos en nuestras dos autoras. Esta posición de clase de católicos y protestantes convierte a las mujeres en estandartes de la civilización que representan. Es más, lo que se deduce de este discurso de clase es la presuposición de que son las diferencias de personalidad las responsables de las divisiones sociales. Esta presuposición se debe relacionar con la política sexual que impera en las casas, aspecto al que vamos a dedicar el siguiente capítulo.

2.6. CONCLUSIONES

En este capítulo hemos constatado que la representación de Irlanda en las novelas de Keane y O'Brien es muy similar. Partiendo del cronotopo de la casa familiar, ambas autoras estructuran su representación a través del motivo de la residencia de la familia asentada en un tiempo pasado y un lugar ficticio que posibilita una crítica más libre de la situación irlandesa. Igualmente, tanto Keane como O'Brien mantienen una actitud crítica que se manifiesta en la inversión –en ocasiones subversión– de las características del género del romance, mediante la inclusión de finales forzados o infelices y el rechazo del asunto amoroso como principal tema de sus novelas; en definitiva mediante la constatación de los cambios de la mujer y de su entorno.

Sin embargo, ambas autoras coinciden en la obediencia a las normas de la novela familiar y generacional que relega los aspectos políticos a los elementos más carnalescos, entendidos éstos como los personajes y discursos que aportan diferencias de clase y nacionalidad. Aunque las dos escritoras muestran un rechazo por el nacionalismo, que se refleja en el interés por Europa y la vuelta a la infancia, ambas hacen uso del mismo discurso nacionalista que califica al adversario de Otro, exótico y subalterno, incapaz de expresarse con libertad ante las acotaciones de los narradores omniscientes. Apenas profundizan en la figura del Otro que recae en los nativos o en las clases trabajadoras, convirtiéndolos así en clichés que aportan un “comic relief” a sus narrativas. Su inclusión deja constancia de otros puntos de vista, pero no necesariamente supone un acercamiento o entendimiento; más bien todo lo contrario, reafirma el poder de las clases a las que pertenecen las protagonistas.

Ambas presentan, pues, una Irlanda desde una misma posición de privilegio. Por estas razones creemos que se cumple la hipótesis del monolingüismo permeable o dialogismo débil, puesto que ambas necesitan conciliar los discursos de género, clase y nación sin que esto suponga un menoscabo de su identidad como irlandesas de clases medias.

De ahí que su protesta sea antihegemónica, aunque no se aporten alternativas. En este sentido, la crítica ambigua que hacen ambas difiere en las

estrategias literarias que utilizan. Mientras que O'Brien desarrolla un tono nostálgico que en ocasiones la llevará al melodrama, Keane se decanta por un tono irónico que llegará al absurdo.

NOTAS AL SEGUNDO CAPÍTULO

¹ A pesar de encontrar “monoglosia” y “heteroglosia” en textos en español, preferimos utilizar los términos *monolingüismo* y *plurilingüismo* propuestos por Vicente Cazcarra (1989) en su traducción *Teoría y estética de la novela*. Se debe tener en cuenta que Cazcarra traduce tanto *heteroglossia* (*raznorečie*) como *polyglossia* (*mnogojazyčie*) por plurilingüismo. Según Holquist (1996: 430), estos términos suelen utilizarse indistintamente. Sin embargo, Pechey (1989) los diferencia en el plano formal y el social. Así, utiliza *heteroglossia* cuando habla de las propiedades de un determinado texto y *polyglossia* cuando se refiere a los discursos y voces de un determinado tiempo histórico. Para nuestro estudio esta diferenciación no es relevante y seguiremos a Holquist.

² Hemos dicho que el cronotopo estructura la narración y que, dentro de un cronotopo, se pueden intercalar diferentes cronotopos literarios como, en el caso de la novela griega, el encuentro-separación, pérdida-desencuentro y búsqueda-hallazgo, entre otros. Éstos se desarrollarán más tarde en otros géneros de la historia de la literatura. Así, el cronotopo del encuentro tiene una función narrativa en otros géneros literarios. En ocasiones, argumenta Bajtín, sirve como un elemento de intriga, otras veces es el desenlace. Bajtín asocia este cronotopo con otro como es el camino e incluso con el motivo de la aparición o epifanía (Bajtín, 251).

³ Bajtín (1989: 148-236) amplía esta idea en “El hablante en la novela”, donde destaca la importancia de la prueba en toda la literatura, puesto que es la idea organizadora más importante de este género y la que la distingue de la épica. Sin embargo, dado el carácter histórico del cronotopo, “el contenido de la idea de la prueba puede cambiar esencialmente en función de la época y del grupo social” (1989: 203).

⁴ Por ejemplo, en su estudio de la novela griega antigua pone especial atención a los marcadores temporales como “de repente”, “precisamente”, entre otros. Esto le permite entender la relación entre los hechos que se cuentan y su narración. De esta manera, revela cómo se cuentan hechos simultáneos y cómo avanza o retrocede la narración de los mismos.

⁵ También observa Bajtín un cambio cuando compara la novela griega de aventuras y la novela geográfica. Ambas parten del mismo motivo literario que es el suceso, pero al presentar coordenadas temporales y espaciales diferentes, el cronotopo literario es diferente y, por lo tanto, responde a unas necesidades culturales diferentes. Mientras que la novela griega de aventuras muestra un mundo privado, la geográfica refleja la esfera pública, y consecuentemente, el grado de compromiso ideológico que reflejan ambas es muy diferente.

⁶ Este cronotopo también justifica la ideología humanista que subyace en él. En palabras de Bajtín (1989: 258), la novela griega conserva “una partícula preciosa del humanismo popular. En ella se perpetúa la creencia en que el hombre es todopoderoso e invencible en su lucha contra la naturaleza y todas las fuerzas sobrehumanas”.

⁷ “Las ideas dominantes de cualquier época siempre fueron sólo las ideas de la clase dominante” (Marx & Engels, 1997: 51).

⁸ Gramsci estudió con detenimiento la literatura europea. Hizo distinciones entre la literatura llamada culta, pero alejada del pueblo y pensada por unos pocos intelectuales bohemios, y la cultura popular (1985: 273). Gran parte de su queja fue la inexistencia de una cultura popular italiana propia. También analizó la literatura comercial, que él mismo detestaba, pero cuyo estudio consideraba fundamental, porque esclarecía la concepción del mundo de aquellos que la leían (1985: 384). De esta manera, Gramsci se adelanta a los postulados postmodernos de hoy en día que consideran toda producción cultural no sólo un reflejo, sino también un mecansimo que (re)produce la realidad.

⁹ No es de nuestra incumbencia hacer un repaso de toda la teoría bajtiniana, simplemente apuntar que “la primera línea estilística de la novela europea” se caracteriza por ser monolingüe, mientras que “la segunda línea estilística de la novela europea” se caracteriza por introducir el plurilingüismo, con lo que el discurso directo del autor está en un segundo plano (Bajtín, 1989: 190-191).

¹⁰ Bajtín (1989: 433) era consciente de esto y en uno de los fragmentos de *De la prehistoria de la palabra novelesca* advierte que “no hay que olvidar que todo monolingüismo es de hecho relativo. Pues, incluso la lengua propia y única no es una sola...” Aunque más adelante se plantea cómo se introducen las acentuaciones y los elementos paródicos en la novela (1989: 436), en el texto citado no da el escritor ruso un explicación que lo aclare.

¹¹ Al relacionar el concepto de hegemonía y su materialización en la novela, Pechey entiende que en la última se reflejan tanto la esfera pública, como la privada. En la novela toman cuerpo las relaciones entre lo normativo y lo que se considera Otro. Asimismo, se evidencia lo que se excluye y no puede ser representado, como lo femenino. Sin embargo, entiende que “The dialogised languages of fiction in these comic and sentimental ‘stylistic lines’ only constitute a liberating practice in the sense that they hypothesise new subject positions within relations of gentry and patriarchal power that remain unchallenged. When this twin hegemony faces more or less open resistance in the radical and early-feminist fiction of the late eighteenth century, there is a loss. These novels’ ability to project the ubiquity of the political is bought at the cost of a certain narrowing of the broad heteroglot base which (as we have seen) Dickens was to restore to fiction in the next century” (Pechey, 54).

¹² En este sentido, el concepto de hegemonía en el marco de estudio de Bajtín difiere del concepto de hegemonía de Gramsci. Para Bajtín la hegemonía necesita de discursos monolingües, para Gramsci la hegemonía se alimenta de las alianzas de diferentes sectores de la sociedad y, por lo tanto, debe ser necesariamente polifónica y plurilingüe.

¹³ Sin embargo, no podemos olvidar que lo que entiende Bajtín por hegemonía está muy cercano a la cultura oficial (la del estanilismo, en su propia época).

¹⁴ Al respecto adelantamos aquí las aportaciones de David Lloyd. Si bien su aproximación a Bajtín es distinta a la de Pechey, el investigador inglés coincide con él en cuestionar el supuesto comportamiento de las voces en la polifonía. Según Lloyd, Bajtín no explica los procesos por los que unos determinados discursos logran imponerse sobre otros, porque olvida la noción, crucial para Lloyd, de verosimilitud: “His account lacks, in other words, an analysis of the

regulative effects of verisimilitude which give to certain modes of discourse an effect of self-evidence while relegating others to virtual inaudibility” (Lloyd, 1994: 152). La única respuesta que Lloyd encuentra en los escritos de Bajtín, según Lloyd es la intervención de la voz autorial de la novela, que es capaz de unificar las diferentes voces.

¹⁵ Bruce Arnold (1989: 140-146) cita a los pintores Sean Keating, Patrick Tuohy, Charles Lamb y Christopher Campbell. Asimismo hace una especial mención de Paul Henry. Todos ellos formaron parte de lo que Arnold denomina “school of Irish realism”. Aunque todos estos pintores cultivaron el realismo en sus cuadros de paisajes eminentemente irlandeses, este realismo no fue obstáculo para mostrar, al igual que los escritores sobre los que hablamos en el capítulo anterior, “an uncomfortable feeling of strain, a self-consciousness about what ‘being Irish’ meant”.

¹⁶ En este punto incide Otto Rauchbauer (1992: 9-11). Muchas casas se perdieron durante la guerra angloirlandesa, como ocurrió con la casa de la familia de nuestra autora, Molly Keane. Valerie Pakenham (2000: 166-187) hace una recopilación de fuentes primarias relacionadas con las *Big Houses* durante la primera mitad del siglo XX, donde se muestran las dificultades por las que pasaron muchas familias. Según Michael McConville (2001: 264), sin embargo, el gran declive se hizo patente en los años 60.

¹⁷ También Gerardine Meaney (1997) se centra en *The Ante-Room*. Meaney adopta una metodología que le permite compaginar la teoría psicoanalítica con la influencia del contexto histórico irlandés. Gracias a ésta, Meaney explica el rechazo de Agnes, la protagonista, a sus dos pretendientes, Vicent y Dr. Curran. Para Meaney, Agnes se niega a encarnar el papel de *Mother Ireland*, disputada entre las dos facciones de la guerra civil irlandesa: los favorables al Tratado como Vicent, su cuñado y amor imposible; y los detractores, como el Dr Curran, ejemplos de la nueva Irlanda. Para Meaney la política sexual y la historia están íntimamente ligadas y prosigue su argumento utilizando dos novelas no irlandesas, como son *Mary Lavelle* y *That Lady*. Para la estudiosa, *That Lady* es un alegato contra el fascismo y *Mary Lavelle*, una novela histórica donde se reescriben la guerra de independencia irlandesa y la guerra civil española. A pesar de las buenas ideas que propone, algunos de sus argumentos son meros estereotipos, especialmente aquellos que se refieren a la identidad española. Entender que O’Brien construye una identidad nacional e internacional en los márgenes por mostrar una, supuesta, analogía entre las identidades vasca e irlandesa es forzar la lectura de una novela que trata de una institutriz en casa de una familia de clase media alta, cuya identidad dista mucho de representar la marginalidad y alteridad de la identidad vasca.

¹⁸ Silvia Díez Fabre (2000: 88) aclara que era costumbre entre las familias que carecían de raigambre aristocrática, como algunas de las protagonistas de las novelas de Keane, decorar sus casas con escudos de armas y recuerdos de los primeros fundadores de la familia. Esta decoración se mostraba en lugares preferentes de salones y recibidores para afianzar su identidad y reafirmar su posición en la comunidad.

¹⁹ Díez Fabre recoge las aportaciones de Albert Memmi (1990) sobre el hecho colonial. Para Memmi, el colonizador experimenta un malestar por su relación de subordinación con la metrópoli. Ante este malestar sólo le quedan dos alternativas: rechazar la tarea colonial y negar su posición de inferioridad respecto a la metrópoli, o aceptar la tarea que se le ha encomendado como colonizador y subordinado de la metrópoli.

²⁰ Otros autores de la novela de la *Big House* han recibido críticas parecidas. Entre ellos Somerville and Ross quienes “construct a fictional world in which the English are incompetent at fox hunting while the Irish are skilfull in the sport. By doing so, the novelists unveil the weaknesses of the colonizers and the strengths of the colonized race... Thus, such Irish stereotypes are fickleness, wildness, and superstitiousness become signs of Irish flexibility, vitality and humility” (Chen, 1997: 40).

²¹ Se podría decir que Kate O’Brien recuperó este pasado idílico, su propio pasado, en *Presentation Parlour*. Este libro de memorias se publicó en 1963.

²² Se debe mencionar aquí el rechazo que Terry Eagleton (1995: 27-103) muestra contra la supuesta “hegemonía” de la clase angloirlandesa. Según Eagleton, los angloirlandeses no fueron capaces de desarrollar las estrategias necesarias para conseguir el consenso de los nativos. No fueron capaces de aprender su lengua y demonizaron su religión. Destacaron por su capacidad de coerción más que por legitimar su dominio.

²³ Esta idea de la culpabilidad de los angloirlandeses puede también encontrarse en W. J. Mc Cormack (1991: 665).

²⁴ A partir de este momento, utilizaremos la palabra *romance* en este sentido y no en el que tiene en la tradición hispánica de poema narrativo de métrica uniforme que se sirve de versos de ocho sílabas con rima asonante en los pares (Alvar y Gómez, 1987: 116).

²⁵ El componente político de las novelas y de la ficción doméstica ha sido ampliamente estudiado. Sirvan aquí las aportaciones de Nancy Amstrong (1991: 46): “... la ficción doméstica pudo representar una forma alternativa de poder político *sin dar la apariencia* de estar rebatiendo la distribución del poder que representaba tal como la historia mandaba” (énfasis nuestro).

²⁶ Entre los elementos que diferencian los tipos de familias que estudian tanto Keane como O’Brien mencionaremos, por una parte, la inclusión de un representante de la iglesia católica en las familias de O’Brien. Suelen ser miembros de la familia que han tomado los hábitos como Father Tom de *Without My Cloak* y Father Malachi en *Pray for the Wanderer*, o amistades especialmente cercanas como el insistente Paddy Flynn de *As Music as Splendour*. La mayoría de ellos se caracteriza por pertenecer a las corrientes más reaccionarias de la Iglesia católica, y a través de ellos, O’Brien plantea una crítica contra su jerarquía, que desarrollará con más profundidad en algunas obras como *The Land of Spices*. Resulta significativo que, a lo largo de toda su producción, O’Brien no se detenga a crear personajes que ejemplifiquen la fe católica. Los aspectos religiosos en las novelas de las dos autoras forman parte del entramado de reglas sociales a respetar en cada una de las tradiciones. Ambas destacan las vertientes institucional e ideológica de la religión en detrimento de los aspectos relacionados

con la fe. Solamente en *As Music as Splendour*, el personaje de Clare se plantea la imposibilidad de compaginar religión y libertad sexual.

²⁷ Éste ha sido un tema recurrente en la literatura irlandesa, independientemente de la tradición a la que pertenezcan los escritores. Julia O’Faoláin en “The Furies of Irish Fiction” analiza esta tendencia en la literatura contemporánea. Al igual que los estudiosos de Keane y, en menor medida, los de O’Brien asocian este tipo de familia disfuncional a la decadencia de la tradición angloirlandesa y al declive de las clases comerciantes urbanas, respectivamente; O’Faoláin lo asocia al final del nacionalismo republicano, del catolicismo y de su concepción de la familia. O’Faoláin pone como ejemplo la aclamada novela de Patrick McCabe *The Butcher Boy*. O’Faoláin (1998: 11) concluye, y estas palabras pueden dar luz a la época que tratamos, que: “What I, as a reader, have been trying to pick up on is a sense of recent Irish fiction’s disparate findings and divinings about a protean and pluralist reality. The one constant I find in it is an energising anger”.

²⁸ No olvidemos que *uncanny* es la traducción del término alemán *unheimlich*, que Freud utilizó para referirse al temor que queda reprimido en el inconsciente y que sale a la luz de manera consciente. La palabra *unheimlich* conlleva el término *heim* que se refiere a lo familiar, lo íntimo, lo cómodo, lo seguro (Wright, 1992: 436).

²⁹ Como ya se comentó en el anterior capítulo, *The Land of Spices* fue censurada. La prueba que se presentó ante el comité de censura fue la única oración que explicitaba la relación homosexual entre Etienne y Henry Archer: “She saw Etienne and her father, in the embrace of love” (*Land*, 157).

³⁰ Seguimos la propuesta de Nancy Armstrong (1991: 31). Armstrong argumenta que el éxito de la novela favoreció el desplazamiento de la cultura popular y sus elementos carnavalescos –la influencia de Bajtín es evidente– a los márgenes de la vida social. La lectura de novelas sustituyó las prácticas simbólicas populares como juegos y festividades, que afianzaban un sentido de la identidad colectiva. Con la novela se instauraba un discurso colectivo que premiaba la vida privada. De ahí la superioridad moral de la aristocracia y la consideración del hogar “como una unidad social cerrada en sí misma en cuyos asuntos no podía intervenir el Estado”.

³¹ Tanto Rosa Mulholland como Kate O’Brien pertenecieron a una clase media alta católica, educada en los principios victorianos. Murphy (2000) explica que la obra de Mulholland se caracterizaba por ser “intensely national” y “very West British”. Probablemente estos calificativos servirían para la mayoría de las novelas de Kate O’Brien, especialmente si las comparamos a la producción de otros escritores nacionalistas de su época. Añade Murphy que la literatura de escritoras como Mulholland desapareció ante la excesiva polarización del conflicto político irlandés, que separaba tajantemente a unionistas y nacionalistas, con lo que apenas quedaba sitio para las clases medias católicas cercanas a la política inglesa. O’Brien recoge el testimonio de Mulholland y se centra en esas clases que estaban abocadas a la desaparición durante la independencia. Aunque debemos tener en cuenta los contextos históricos en los que ambas escribieron, Mulholland en plena Guerra Agraria (*Land War*) y O’Brien cuando la hegemonía nacionalista ya era un hecho; ambas autoras se encontraron ante la misma disyuntiva: dar prioridad en sus novelas a las cuestiones de género o a las cuestiones políticas.

Mulholland prefirió lo segundo. En sus novelas se advierte, según explica Murphy (2000: 60), la necesidad de afirmar que los “Irish were as respectable as the English”. Esto supuso sacrificar la representación de la mujer católica, así como la pérdida de la oportunidad para reivindicar sus derechos. O’Brien optó por dar prioridad a los asuntos de las mujeres, si bien no pudo escapar a la necesidad de representar su propio mundo. Dada la situación histórica en la que vivió, con la amenaza nacionalista en forma de censura y mediocridad, podríamos decir que en algunas de sus novelas O’Brien intenta decir que los ingleses son tan respetables como los irlandeses.

³² Recordemos que la misma O’Brien conservó su pasaporte británico en todo momento y trabajó para el ministerio de información durante la Segunda Guerra Mundial.

³³ Hemos utilizado esta denominación de Cullingford (2001) porque, a pesar de que la americana estudia períodos distintos, las características que tiene el *English cultural tourist* son las mismas. Cullingford, a su vez, toma prestado este término del análisis de George Bernard Shaw sobre la representación de los ingleses en las obras de Boucicault. Según Shaw, los ingleses en estas obras sufren el “how quaint syndrome when representing Ireland”, lo que presupone una complicidad excesiva con el público inglés.

³⁴ Obviamente las intenciones de la autora no tienen por qué coincidir con la vida propia que adquiere el texto. Keane declaró que “[E]ven as a child, I was popular as a good mimic. To reproduce the voice of stable-boy or cook was to be an entertainer. Perhaps the wonderful transference of Irish to English speech which I heard and mimicked taught me to listen to dialogue...” (Keane, 1993b: 12) “It was a kind of fashion then to see who could imitate the Irish peasant, or who could tell a good story about them” (en Devlin, 1988: 7).

³⁵ En la introducción a *Taking Chances*, Clare Boylan (1986: xv) se hace eco de la facilidad de Keane para transcribir la lengua de los nativos. Sin embargo, advierte de “just one grave error of speech in *Taking Chances*: the wife of a local tenant farmer makes a reference to ‘horrid’ behaviour –a word never used by the native Irish; the local terminology would be ‘desperate’ behaviour”.

³⁶ Eagleton afirma que: “[L]anguage in Ireland is a field of struggle and dissimulation, performative rather than constative; and to extract the truth of it you need to be on the spot ... Language is strategic of the oppressed, but representational for their rulers. To tell one’s superior only what you think they want to hear, or only what you judge they should know, is at once deference and disrespect, collusion and resistance; it is to refuse to treat them and oneself as members of some universal linguistic community, and so the denial of an abstract linguistic equality which could only mystify inequities of social power”.

³⁷ Boylan (1993: 156) afirma que Keane se deleitó mostrando la incapacidad de los angloirlandeses para comunicarse: “With her own extraordinary and linguistic fluency, which illuminates narrative, and splits the atom of dialogue so as to demonstrate its true intention as well as its stated one, it is her particular glee to reveal the ruling classes being in command of all before them– except the English language”.

³⁸ En la anteriormente citada, *As Music as Splendour*, Clare, que intenta romper con el estereotipo de *virginal colleen*, mantiene una relación de cercanía con Thomas que, curiosamente, muestra características del Otro, esta vez no como irlandés, sino como galés nostálgico de su tierra.

³⁹ Se ha argumentado que la figura del *paddy* irlandés tiene su contrapartida en la *virginal colleen* (Cullingford: 2001). Además de integrar y legitimar la figura del *paddy*, que tanto se había criticado en tiempos del dominio británico, la Irlanda independiente desarrolló y explotó la figura de la *virginal colleen*; recordemos las famosas palabras de De Valera con las que comenzamos el capítulo 1. Se podría decir que la escritora de Limerick utilizó también el estereotipo las *virginal colleens* para algunos personajes, si bien escasos, como Norrie de *The Last of Summer*. Norrie responde a las características de la joven sumisa y feliz en el ámbito claustrofóbico rural de su familia. No obstante, tenemos en cuenta que, al contrario que con la figura del *paddy* irlandés, O'Brien criticó el estereotipo de la *virginal colleen* desde una perspectiva de mujer, no desde una perspectiva irlandesa.

⁴⁰ Al respecto, Devlin (1984: xi), en su introducción a *The Rising Tide*, aclara que “[B]efore the breakaway from England many of those people now described as Anglo-Irish would certainly have described themselves as Irish though, (and this was where things thicken) the native Irish would not have allowed them the privilege of their Irishness, as a kind of revenge”.

⁴¹ De la misma manera Seamus Deane explica el uso de *Angloirish Aristocracy* como un intento del *Celtic Revival*, liderado por Yeats, de construir una identidad irlandesa que aunara el espíritu aristocrático de los gaélicos con la supuesta aristocracia de los angloirlandeses: “Had he known a little more about the eighteenth century, he would have recognized that the Protestant Ascendancy was, then and since, a predominantly bourgeois social formation. ... Yeats was so eager to discover an aristocratic element within the Protestant tradition and to associate this with the spiritual aristocracy of the Catholic and Celtic peasantry – defining aristocracy in each case as a mark of Irishness and Irishness as a mark of anti-modernism –that he distorted history in the service of myth (Deane, 1985: 32).

CAPÍTULO 3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SEXUAL

*The curtailment of the rights of women and of Protestants manifested itself in a return to a more traditional portraiture of masculinity and femininity in creative literature The androgynous vision of a world whose gender boundaries were endlessly open turned out to have had a wider political, as distinct from a merely personal, meaning The ideologues of independent Ireland reverted to the old, neurotic philosophy which saw the male as in all things the opposite of the female.... In the literature of the emerging nation, woman reverted to being a site of contest rather than an agent of her own desire.
(Declan Kiberd, 1996: 406)*

3.1. INTRODUCCIÓN

Después de estudiar en el anterior capítulo la importancia del cronotopo de la casa familiar como una metáfora de la representación de Irlanda en la que se dibujan las diferentes relaciones de poder, en este capítulo también nos vamos a centrar en las relaciones de poder dentro de la casa familiar, entendida ésta como un espacio normativo donde se imponen unos discursos de género determinados. Entendemos, por lo tanto, que la construcción de género es también histórica –cronotópica siguiendo la terminología bajtiniana– y se alimenta de distintas variables como clase y nacionalidad en un momento y lugar determinados. Entendemos el género –masculino, femenino y otras variedades– como un constructo social que se ejerce en una sociedad determinada.

Veremos que tanto en la tradición católica de clases medias, como en la tradición protestante, la política sexual y los discursos que la fomentan son muy parecidos y tienen como eje principal la legitimación de un orden patriarcal que excluye y somete a las mujeres, y en menor medida, a los hombres. Ambas autoras ofrecen, por lo tanto, una perspectiva común de las diferentes comunidades irlandesas que conviven (y se enfrentan) en la isla.

En este capítulo demostraremos que Keane y O'Brien hacen referencia no sólo al mismo ideal de mujer, sino también al mismo ideal de hombre, aspecto que no se ha tenido en cuenta desde la crítica feminista. Mediante la presentación de sendos ideales, las dos autoras ponen de relieve el carácter de construcción social del género. Éste es el primer paso para desarticular las convenciones sociales e intentar propuestas alternativas a estas construcciones genéricas.

El ideal femenino se sustenta en la política sexual fomentada desde el estado y la iglesia mediante los discursos que denominaremos *good behaviour*, en las narrativas de Keane y *la pudeur et la politesse*, en las narrativas de O'Brien. Ambos términos, que están tomados de las propias novelas y se han utilizado anteriormente en la crítica feminista (Adams: 1991; Boylan: 1993; Ryan: 1988), definen fielmente los discursos dirigidos a las mujeres de las dos comunidades. Tomando como partida las aportaciones de la crítica sobre *la pudeur et la politesse* y el *good behaviour*, quisiéramos proponer un marco, si no enteramente distinto, complementario, que explique no sólo el comportamiento de las protagonistas, sino la construcción de su identidad como mujeres. En otras palabras, estudiaremos los conceptos de *la pudeur et la politesse* y el *good behaviour* como variantes del discurso de la feminidad acentuada que interpela la subjetividad de las protagonistas. Para la comparación de estos dos discursos y el estudio de las características comunes, nos detendremos en tres aspectos. 1) La ficción romántica. 2) El ideal de belleza. 3) La maternidad. Somos conscientes de que la utilización del término romántico puede conducir a equívocos. No lo usamos, evidentemente, como movimiento literario, ni como el predominio del sentimiento y la pasión, sino como sentimentalismo. A partir de ahora emplearemos los términos ficción romántica y discurso romántico indistintamente para referirnos a todos los textos, referentes culturales y prácticas que justifican y reproducen un determinado concepto de amor y de distintas actitudes, que en este caso, facilitan la opresión de las mujeres y la imposición de la heterosexualidad (Connell, 1995: 90, Hollows, 2000: 72). Así, entenderemos por qué el discurso romántico y el matrimonio son cruciales para la identidad femenina y la identidad nacional, estableciendo así la relación entre lo público y lo privado. El

conocimiento del ideal de la belleza que se refleja en las novelas dará debida cuenta de la aceptación del concepto de feminidad que se fomenta desde las instituciones políticas y culturales; y finalmente, el análisis de la maternidad nos permitirá observar cómo se reflejan las políticas estatales en el ámbito cultural de la literatura y el arte.

Es también nuestra intención analizar el alcance de los discursos de *la pudeur et la politesse* y del *good behaviour*. Veremos que tanto uno como otro no explican totalmente la construcción de la identidad femenina en la casa familiar de aquellos personajes secundarios que ocupan una posición de alteridad, bien sea por cuestión de clase, bien por cuestión de nacionalidad. En otras palabras, los discursos que nos ocupan no se aplican con la misma intensidad a los personajes que no pertenecen a las clases privilegiadas. En este sentido es importante destacar que también en los discursos de y sobre sexualidad se advierte un conflicto que ambas autoras no terminan de resolver. Por una parte reflejan un discurso que intentan denunciar; por otra repiten las mismas estrategias de estos discursos para aquellos personajes secundarios que pertenecen al ámbito del Otro.

Junto con los discursos dirigidos a las mujeres, nos ocuparemos también de los discursos dirigidos a los hombres. Ambas autoras dibujan una masculinidad hegemónica (Connell: 1987) que convive con otras masculinidades. Al igual que con la feminidad acentuada, nos centraremos en las características de la masculinidad hegemónica y los discursos que la justifican.

Para nuestro estudio nos basaremos en las teorías sobre género que ha propuesto el feminismo tanto desde los estudios de la mujer, como desde los estudios del hombre (*Men's Studies*) y los estudios de gays y lesbianas. Esto no supone que necesitemos una norma, la masculinidad, para estudiar la feminidad. Se trata de ofrecer un panorama más completo de la construcción genérica en las obras de las dos autoras, que evite una excesiva dualidad que divide 'lo femenino' de lo 'masculino' de una forma, en ocasiones, demasiado simple, especialmente en algunos estudios feministas donde resulta que todo lo masculino es negativo y se encuentran valores de subversión en todo lo femenino.

De la misma manera que en el anterior capítulo resaltábamos el componente histórico que ofrecía el marco de Bajtín, en este resaltamos que la elección de teóricos como Adrienne Rich (1986, 1993) y Robert Connell (1987, 1995), cuyas ideas apenas se han utilizado en la interpretación de nuestras autoras, aporta un marco que resalta igualmente el carácter histórico y de construcción social del género¹. Para ambos investigadores, la construcción del género está culturalmente determinada, lo que permite analizar no solamente la manera de resistir tal construcción genérica, sino la forma en la que los sujetos la aceptan². Ambos son, pues, herederos de las ideas de Gramsci. Es obvio que Connell centra su atención en la aplicación de la teoría feminista a los estudios del hombre y, por lo tanto, no se detiene en temas tan importantes para la construcción de la feminidad acentuada como la maternidad y el ideal de belleza. Por esta razón utilizaremos las ideas de Rich, y de otras investigadoras que siguen su línea, cuando nos detengamos en cómo se reflejan la maternidad y la belleza en las obras de las dos autoras.

3.2. GÉNERO Y RELACIONES DE PODER

Robert Connell (1987) entiende que las relaciones de género son una de las maneras en las que se vertebra la práctica social. Para su estudio, Connell (1995: 75) investiga los tres aspectos que tienen mayor importancia en la estructura de las relaciones de género: las relaciones de poder, las relaciones de producción y las relaciones emocionales o afectivas (catexis)³.

Para Connell (1987: 183), hablar de género es hablar de las relaciones de poder. Éstas se resumen en la constatación del dominio de los hombres sobre las mujeres. Estas relaciones de poder son también parte importante en las relaciones de producción, basadas en la división sexista del trabajo en la sociedad patriarcal y capitalista. Finalmente, mediante las relaciones afectivas se analiza el concepto del deseo; en otras palabras, lo que se considera sexualidad normativa o marginal, que en la sociedad se estructura mediante la imposición de la heterosexualidad y

los discursos ideológicos que la acompañan, como el discurso romántico (1995: 90)⁴.

Mediante el desglose de estos tres aspectos en las relaciones de género, Connell consigue desvelar su carácter histórico, inestable y discontinuo. Tanto la masculinidad como la feminidad son para Connell (1995: 74) construcciones de género cuyas prácticas se dan en contextos históricos determinados y están estructuradas por relaciones de poder. Descartada queda para el investigador australiano la interpretación de las relaciones sociales y genéricas como algo “natural”, argumento que suele utilizarse en la justificación de posturas conservadoras reacias al cambio.

Uno de los puntos más importantes de las ideas de Connell, y del feminismo radical de donde las ha tomado, es el carácter relacional de la construcción del género. Así, el concepto de feminidad se entiende en cuanto a su relación con el concepto de masculinidad. Esto no implica una reducción a un binarismo simple que contraponga absolutos de feminidad y masculinidad. Más bien todo lo contrario, porque permite establecer y analizar las relaciones entre los diferentes tipos de feminidad y masculinidad, lo que nos lleva a los dos conceptos más importantes que ha acuñado Connell: la masculinidad hegemónica y la feminidad acentuada. Como veremos, la masculinidad hegemónica es un término que supera la concepción de la masculinidad como una identidad dominante, tradicional y estática, que controla lo femenino. Primeramente nos centraremos en la feminidad acentuada, un concepto heredado de los estudios feministas anteriores a Connell.

3.2.1. Feminidad acentuada: maternidad y matrimonio

Para Connell (1987: 184) la feminidad acentuada se define “around compliance with [this] subordination and is oriented to accommodating the interests and desires of men”. Una feminidad que se construye adaptándose al deseo y poder masculinos obstaculiza la toma del poder por parte de las mujeres. La posición de subalternidad de la mujer evita que ocupe posición hegemónica alguna, y por esta razón, Connell (1987: 188) rechaza el concepto de feminidad

hegemónica, análogo al de masculinidad hegemónica. Su contribución termina en este punto, puesto que no desarrolla los mecanismos que fomentan la aceptación por parte de las mujeres de la feminidad acentuada⁵.

Ya desde los comienzos de los estudios literarios feministas se ha analizado la representación de lo que Connell, más tarde, ha bautizado como feminidad acentuada. Nos parece evidente que esta idea de feminidad acentuada guarda una relación muy estrecha con otros conceptos como el ángel de la casa o la mujer con pasado que propuso la crítica feminista a finales de los años setenta y principios de los ochenta (Gilbert & Gubar: 1984). Las conclusiones a las que llega Connell en lo referente a la feminidad son deudoras de las afirmaciones del feminismo de la primera etapa (*First Wave Feminism*), cuyos términos se han incorporado al lenguaje cotidiano de los estudios literarios.

Para el estudio de la feminidad acentuada desde un punto de vista global o desde un punto de vista que analice y describa los elementos que la conforman, tales como la maternidad, es necesario recurrir a aportaciones como la de Adrienne Rich (1986). Rich se centra en la maternidad así como en la heterosexualidad obligatoria. Mientras que Connell investiga las relaciones de poder entre los géneros, Rich (1986: 43) estudia la construcción cultural de la maternidad en el patriarcado: “Patriarchy could not survive without motherhood and heterosexuality in their institutional forms; therefore they have to be treated as axioms, as ‘nature’ itself”. Para Rich (1986: 13) la maternidad se define como “the potential relationship of any woman to her powers of reproduction and to children; and the institution, which aims at ensuring that that potential –and all women– shall remain under male control”. Con esta definición, la investigadora estadounidense desentraña las relaciones de poder que se ejercen a través de la maternidad mediante la distinción entre la maternidad como institución al servicio del patriarcado y la maternidad como experiencia personal de las mujeres⁶.

Otra investigadora que ha seguido la línea de Rich es Ann Kaplan (1992). Aunque su estudio se centra en la representación de la maternidad en la cultura popular y no solamente en la literatura, sus ideas son muy interesantes y bien nos pueden servir para analizar los textos que nos ocupan. Kaplan define el *Master*

Mother Discourse como el discurso patriarcal dominante sobre el ejercicio y representación de la maternidad. Mediante este discurso se privilegia una definición de maternidad que ignora a la madre como mujer y como sujeto. La maternidad que se impone se define, pues, desde el punto de vista del hijo. En resumen, este discurso de la maternidad destaca por silenciar la voz de las madres. La razón por la que Kaplan bautiza este discurso como *master* reside en la influencia de las ideas de Nietzsche sobre la capacidad y poder del amo (*master*) para nombrar y definir la realidad. Análogamente, es el patriarcado, y no las propias madres, el que define lo que es la maternidad. Estas ideas nos parecen muy reveladoras porque tienen en cuenta tres elementos que nos ayudarán en nuestro análisis. En primer lugar, siguiendo la distinción de Rich entre maternidad como institución y ejercicio de la maternidad, Kaplan (1990: 9) subraya los factores históricos que han moldeado la representación de la maternidad. En este sentido su modelo de análisis guarda importantes similitudes con el de Connell. En segundo lugar, contempla las diferencias de clase y limita su estudio a la representación de la maternidad de clase media. En tercer lugar, Kaplan aclara que el discurso dominante que ella analiza ejerce una gran influencia en otros grupos a los que se califica de marginales, y aquí reside lo importante para nosotros, por no ser afines al *Master Mother Discourse*.

Las ideas hasta ahora expuestas sobre la maternidad y la identidad femenina nos remiten a dos conceptos relevantes para nuestro trabajo: la doble colonización de las mujeres irlandesas y la participación de las mujeres en el proceso de colonización. Ambos se han tomado de la teoría feminista postcolonial y del uso de ésta que han hecho los estudios irlandeses.

Fue James Connolly (1983: 48-53) el primero en criticar la situación de la mujer, doblemente oprimida por el patriarcado y por la nación. Las palabras de Connolly siguen hoy en día vigentes porque inciden sobre la sujeción de las irlandesas en cuanto que esposas, trabajadoras y madres: “the beliefs, customs, ideas of Ireland are the embodiment of the slave morality we inherited from those who accepted that rule in one or other of its forms; the subjection of women was an

integral part of that rule". Siguiendo esta línea de pensamiento, investigadoras como Ailbhe Smyth (1989) han analizado las consecuencias de la unión entre nación y patriarcado. Para Smyth esta unión consolida la construcción de una identidad femenina como máximo ejemplo del Otro, siempre subyugado al Mismo y sin posibilidad de independencia y expresión.

Otra de las críticas que lanzó el propio Connolly se centraba en la opresión que suponía el matrimonio para las mujeres, puesto que éste implicaba un doble trabajo (dentro y fuera de la casa), no remunerado y al servicio del hombre. La teoría postcolonial también ha incidido en esta doble vertiente del matrimonio y lo ha estudiado como el vínculo entre la esfera privada y la pública en el proceso de colonización. Hillary Callan y Beverly Gartrell (1984) lo consideran como un ejemplo de incorporación. Por incorporación se entiende "a class of situations where the metaphysical map *first* identifies a private and a public sphere, *then* picks up the first and insert it 'into the second'" (Callan, 10). Esto nos parece muy importante porque complementa la idea de la doble colonización al revelar el papel de la mujer como sujeto colonizador, y lo que es más interesante, cuestiona la posición inamovible de víctima que ocupa la mujer. Además de lo expuesto, la incorporación refuerza la relación entre el ámbito privado y el público, perspectiva desde la cual el cronotopo de la casa familiar cumple una función básica.

Al igual que se ha considerado la doble vertiente de la maternidad como institución y como experiencia, Gartrell identifica la vertiente institucional del matrimonio. La mujer, en cuanto que esposa o *colonial wife*, cumple con unas determinadas labores sociales: "wifehood in a range of settings where the social character ascribed to a woman is an intimate function of her husband's occupational identity and culture" (1984: 1). Es labor de las mujeres representar y dar ejemplo de su "civilización". Para esto deben mostrar una moralidad intachable a los ojos de los demás, realizar labores de socialización con las jerarquías pertinentes, además de enseñar las reglas y acoger a las esposas recién llegadas a la colonia. Que las mujeres estén de acuerdo o no con la labor que se les prescribe las divide en dos grupos: cooperantes (*participants*) y caseras (*domestic*). Éstas últimas se caracterizan por permanecer en casa con sus hijos,

en vez de involucrarse en la vida social como representantes de su país. Su desobediencia provoca el rechazo de la comunidad, de la que inevitablemente se apartan.

3.2.2. Masculinidad hegemónica

Partiendo del concepto de hegemonía desarrollado por Gramsci, Connell (1995: 77) define la masculinidad hegemónica como “the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women”⁷. Esta posición dominante del hombre favorece “the social ascendancy of a particular version or model of masculinity that, operating on the terrain of ‘common sense’ and conventional morality, defines ‘what it means to be a man’” (Hanke: 1998).

La hegemonía de este tipo de masculinidad se basa en la existencia, no sólo de la feminidad sobre la que mantiene el dominio, sino de otras masculinidades marginales, siendo la homosexual la más estudiada. Para Connell, las relaciones que imperan entre estas masculinidades pueden agruparse, a su vez, en tres conceptos: a) la subordinación que imponen los heterosexuales a los homosexuales, b) la complicidad de los propios hombres, puesto que todos se benefician de su hegemonía⁸, y c) la marginalización de algunas masculinidades por razones de clase y/o pertenencia a grupos étnicos determinados⁹.

De las palabras de Connell se deduce que las relaciones entre los diferentes tipos de masculinidades juegan un papel muy importante en la justificación y buen funcionamiento del orden patriarcal. Otros autores como Michael Kimmel (1987), Maurice Berger (1995), Harry Brod & Michael Kaufman (1994), Robert Hanke (1998), y Eve Kosofsky Sedgwick (1985, 1998) han insistido en este aspecto y han documentado las diferentes readaptaciones a las que la masculinidad hegemónica debe acomodarse para continuar manteniendo su posición, o en palabras de Connell, “claim authority”¹⁰.

A lo largo de la historia, la masculinidad hegemónica se ha definido por ser la de las clases medias, de raza blanca, occidental y heterosexual. Se podría decir

que ha negociado su poder frente a una masculinidad de clase trabajadora, siempre bajo sospecha, cuyas características se centran en la violencia e ignorancia. No es casual que los propios investigadores marxistas hablaran de masculinidades “proletarias peligrosas” (Connell, 1995: 197)¹¹. Decimos “negociar” porque frente a esta idea también han existido discursos de una identidad masculina respetable asociada al trabajo y la familia.

Igualmente la masculinidad del hombre negro, y con él la de los hombres colonizados, se ha interpretado como una constante amenaza social y sexual. Han tenido que pasar siglos para interpretar la masculinidad no-blanca y no occidental de una forma positiva.

La masculinidad hegemónica es una construcción générica de la misma manera que lo es la feminidad acentuada; cuenta con mecanismos de socialización como los que se enseñan dentro de la familia y la escuela. Gracias a ellos el niño aprende a distinguir lo que es masculino y lo que no, y establece relaciones con otros chicos, lo que se ha denominado “male bonding”. Sin embargo, estas relaciones entre hombres, en definitiva el deseo homosocial, se rechaza por interpretarse como una amenaza a la heterosexualidad.

La relación de la masculinidad, o masculinidades, hegemónica respecto a la feminidad y al resto de masculinidades se configura como algo “normal” y lógico. De ahí que Connell (1995: 137) hable del “gender vertigo”: la toma de consciencia sobre la propia identidad masculina, cuando los hombres cuestionan las características de la masculinidad hegemónica.

Para terminar con esta sección nos detendremos en la configuración de la masculinidad hegemónica a través del tiempo. Este ideal masculino se ha servido, a lo largo de los siglos, de la asociación de lo masculino con la razón y lo femenino con la emoción (Siedler: 1989)¹². También se debe tener en cuenta la influencia de la ética protestante que fomenta el individualismo, la consolidación del capitalismo y con él, la formación de estados modernos e imperios coloniales como instituciones específicamente masculinas (Connell, 1995: 188). Al respecto debemos detenernos en un tipo de masculinidad, la *gentry masculinity*, que puede resultar interesante para la interpretación de las novelas que nos ocupan.

Habla Connell de la *gentry masculinity* como una masculinidad hegemónica durante el período colonial que se distinguía por su integración en el contexto social e institucional de la época. La *gentry masculinity* formaba parte del aparato del estado y su administración. Ejército, judicatura e iglesia eran tres de los espacios públicos dominados por los hombres. La traslación de estos espacios a la colonia ha sido sobradamente estudiada: la colonización también es masculina.

El espacio público, si bien definía la masculinidad, no era el único campo de actuación. En la esfera privada, la *gentry masculinity* también ejercía su hegemonía. El hombre traslada su autoridad a la casa, gracias a su papel de padre de familia. La función biológica de la paternidad cumplía, por lo tanto, un papel primordial en el concepto de la masculinidad. Prueba de que la masculinidad ha sabido adaptarse a los tiempos es el cambio en la manera de aceptar y desarrollar la faceta paternal siglos más tarde. A finales del siglo XX la paternidad se ha utilizado como el canalizador de una nueva masculinidad, heterosexual, que expresa sus sentimientos y reivindica un papel activo en la esfera familiar¹³.

Pero, si por algo ha sido estudiada la *gentry masculinity* ha sido por ejercer su hegemonía sobre las mujeres. Las esposas e hijas eran cómplices del mismo sistema que las oprimía, a través de sus matrimonios. Las mujeres de la casa pertenecientes a clases inferiores sufrían con mayor intensidad el poder del hombre: “License in sexual relationships, especially women of the lower classes was a prerogative of rank...” (Connell, 1995: 190).

Probablemente el factor de clase determinaba una masculinidad que se regía por un “código de honor” que no compartía con otras clases, pero que sin embargo les hacía cumplir. La relación con otras masculinidades de clases inferiores era siempre conflictiva y desigual. De ahí, como hemos visto, que la masculinidad de estas clases se representara de forma negativa en los discursos de la época.

Una vez expuestas las ideas que nos ayudarán a desarrollar nuestro análisis de las obras de Keane y O’Brien, pasaremos a revisar lo que la crítica ha dicho sobre nuestras dos autoras. No hemos incluido un apartado sobre la revisión del ideal masculino porque apenas hay estudios sobre la masculinidad en sus

obras. Tan sólo hemos encontrado referencias a algunos personajes cuando se habla de homosexualidad (Donogue: 1993) o cuando se habla de la masculinidad angloirlandesa en general, como es el caso de Vera Kreilkamp (1999).

3.3. REVISIÓN DEL IDEAL FEMENINO EN LAS NOVELAS DE KATE O'BRIEN Y MOLLY KEANE: LOS DISCURSOS DEL *GOOD BEHAVIOUR* Y LA *PUDEUR ET LA POLITESSE*

En este breve examen del uso de los conceptos *good behaviour* y *la pudeur et la politesse* repasaremos primeramente cómo se han utilizado en las novelas de las autoras. Seguidamente nos centraremos en las opiniones de la crítica para, más tarde, proponer nuestra visión al respecto. Es importante destacar que en nuestra revisión también incluiremos aquellos temas que consideramos están relacionados con *la pudeur et la politesse* y el *good behaviour* aunque la crítica los haya analizado desde otros enfoques o de una manera aislada. Puesto que no hemos encontrado en la recepción de la obra de O'Brien o de Keane una visión global que integre todos estos temas, será uno de nuestros objetivos aunar todas las ideas, complementarlas y enmarcarlas bajo el epígrafe que ya hemos adelantado de la feminidad acentuada. Asimismo el repaso de las diferentes aportaciones de la crítica nos permitirá observar las similitudes que presentan las obras de nuestras dos autoras. En primer lugar recogeremos las ideas que se han expresado sobre las novelas de Kate O'Brien. Finalmente nos detendremos en las aportaciones sobre la obra de Molly Keane.

3.3.1. *La pudeur et la politesse* de Kate O'Brien

Aunque en las primeras novelas de O'Brien *la pudeur et la politesse* rezuma en muchos de sus comentarios sobre los personajes femeninos, el término aparece por primera vez en la novela *The Land of Spices*, donde se utiliza como un *leitmotiv* literario, que tendrá cabida también en *The Last of Summer*, *Pray for the Wanderer* y, sobre todo, en *The Flower of May*.

En el tercer capítulo de *The Land of Spices* el narrador advierte que “La politesse was a speciality of Sainte Famille education, and table manners were therefore tackled thoroughly at Preparatory Table, in particular at the ‘little ones’ end” (*Land*, 31). Desde el principio, por lo tanto, sabemos de la formación que estas monjas educadoras “with power in your (their) hands” (*Land*, 15) transmiten a sus alumnas. Al igual que ellas, el resto de las protagonistas de O’Brien asisten también a colegios católicos donde *la pudeur et la politesse* es la máxima norma. En la misma novela, a través de los pensamientos de la hermana superiora Helen Archer, se define *la pudeur et la politesse* como un “awkward, finicky, bourgeois instrument forged by an eighteenth-century lady for the pious training of girls throughtout the world...” (*Land*, 57).

Si bien la crítica ha hecho referencia a *la pudeur et la politesse*, casi siempre tomando como ejemplo *The Land of Spices*, en la mayoría de los casos se trata de breves menciones o pequeñas aclaraciones. La primera investigadora que lo utiliza es Lorna Reynolds (1987: 107) para quien este concepto engloba el entrenamiento en las virtudes cristianas (“training virtues”) a las que se someten las protagonistas de O’Brien. Reynolds no ofrece más explicaciones y tampoco analiza en profundidad las implicaciones de su definición.

Adele Dalsimer (1990: 59) también hace uso de este motivo en su análisis de *The Land of Spices*, pero al igual que Reynolds tampoco establece relación alguna entre este concepto y el resto de ideas de la novela. Ambas investigadoras adolecen, desde nuestro punto de vista, de considerar *la pudeur et la politesse* como algo separado del resto de la temática de la obra.

Una de las investigadoras que ha tenido en cuenta la importancia de *la pudeur et la politesse* es Mary Breen (1993: 181). Breen lo entiende no sólo como un motivo literario o un cliché que aparece en *The Land of Spices*, sino como una de las influencias más importantes en las protagonistas, puesto que en este concepto se constata la relación entre los valores cristianos que lleva implícitos y los valores nacionalistas de la Irlanda republicana. Partiendo de *la pudeur et la politesse* Breen se adentra en el análisis del alcance que el poder nacionalista ejerce sobre las mujeres.

Finalmente, se debe mencionar las aportaciones de Lauren Onkey (1994: 154) cuyo estudio se centra en la obra censurada de la autora de Limerick. Al igual que Breen, Onkey establece las asociaciones entre educación femenina y objetivos nacionalistas, así como las consecuencias que éstas tienen para la libertad sexual de las protagonistas, especialmente Mary Lavelle. A la hora de estudiar *The Land of Spices*, Onkey se concentra en las contradicciones en las que incurre Helen Archer al intentar compaginar su conciencia como mujer con su conciencia religiosa. Más que centrarse en las implicaciones de *la pudeur et la politesse*, Onkey (1994: 123) se detiene en el estudio de Anna Murphy, personaje que representa la posibilidad de las mujeres de negociar una “tregua” con el nacionalismo.

La recepción de la obra de O’Brien se ha centrado también en otros aspectos, si bien éstos no se han relacionado con *la pudeur et la politesse* y se han estudiado en la mayoría de las ocasiones por separado. Dada su importancia y la calidad de las aportaciones creemos que es imprescindible destacar tres temas que también comentaremos en el repaso de la recepción de Keane: la importancia del amor en las narrativas de la autora de Limerick, el tratamiento de la belleza y la importancia de los personajes maternos en sus narrativas.

El amor es uno de los temas de la obra de O’Brien que más atención ha acaparado. Se consideran clásicas las aportaciones de Lorna Reynolds (1980) en las que afirma que “the pursuit of love and freedom” es el tema que engloba toda su producción. Joan Ryan (1988) también continúa la trayectoria marcada por Reynolds, puesto que identifica como argumentos más importantes en las obras de O’Brien la necesidad de amor y de libertad, a lo que añade la necesidad de conciliar los sentimientos religiosos con la construcción de una personalidad libre. Aunque su estudio se limita a los personajes principales de las que ella considera “novelas irlandesas”, Ryan abre una línea de investigación que recogen años más tarde otras investigadoras como Anne Fogarty (1993), Ailbhe Smyth (1993) y Mary Breen (1993)¹⁴. Éstas profundizan en el tema del amor y lo relacionan con el círculo familiar del que forman parte y al que no pueden rechazar. Especialmente

interesante es la aportación de Fogarty (1993) que utiliza la expresión “business attachments”, sacada de *The Ante Room*, para dejar clara la asociación entre familia, amor y matrimonio. Sobre este tema insistiremos más adelante, puesto que estos “business attachments” guardan gran similitud con otras prácticas que se describen las novelas de Keane.

El segundo tema al que vamos a hacer referencia es el tratamiento de la belleza. Es una cuestión que nos parece fundamental y que, sin embargo, sólo ha recibido atención en los últimos años. En su estudio Ryan (1988: 11) señala que las protagonistas de *Without My Cloak* destacan por su atractivo y encanto. Ryan no se detiene a investigar los significados que pudiera tener la belleza de las mujeres de los Considine y tampoco hace referencia a la belleza de las protagonistas de otras novelas. Otras investigadoras como Breen (1993) y Patricia Coughlan (1993) han encontrado en el tratamiento de la belleza una forma de resistencia al patriarcado por parte de O’Brien. Sus ideas son especialmente innovadoras y las tendremos cuenta cuando hablemos en el próximo capítulo sobre las alternativas que ofrece O’Brien a *la pudeur et la politesse*.

Finalmente ofreceremos un breve apunte sobre lo que la crítica ha dicho con referencia a la representación de la maternidad en las novelas de O’Brien. Aunque han sido los personajes de Una en *Pray for the Wanderer* y Hannah de *The Last of Summer* los que han recibido mayor atención, la mayoría de las investigadoras entiende que la maternidad no sólo se representa a través de las madres de las familias, sino también a través de otros personajes que ejercen labores maternas. Esto propicia una clasificación que divide a los personajes, por una parte en madres biológicas, y por otra, en “fairy good mothers” tal y como propone Ryan (1988). Éstas últimas ejercerían un “displaced mother-role” tal y como lo entiende Coughlan (1993: 82) en el personaje de Helen en *The Land of Spices*. Esta división nos parece muy acertada y la utilizaremos en nuestro estudio.

3.3.2. El *Good Behaviour* de Molly Keane

Al igual que *la pudeur et la politesse*, el *good behaviour* es también uno de los términos que utiliza la propia Molly Keane, no en vano es el título de la que se considera la mejor novela de toda su producción. Junto con *good behaviour* encontramos otros términos que se utilizan en todas sus historias, y que la crítica suele utilizar indistintamente, como *social decorum* y *good manners*.

En el repaso de la crítica encontramos concomitancias entre *good behaviour* y *la pudeur et la politesse*. Así, Andrew Parkin (1988: 321-323) entiende el *good behaviour* como el equivalente a un código militar doméstico donde las apariencias y la buena educación son pilares básicos del entrenamiento. Notéase que la palabra “entrenamiento” aparece en los investigadores de ambas autoras, si bien éstos no las están comparando. Asimismo Parkin destaca la importancia de reprimir los sentimientos, aspecto éste del *good behaviour* que también apuntan otros investigadores como Tasmin Hargreaves (1988: 29) y Alice Adams (1991: 27). Esta última define el *good behaviour* mediante dos ideas: vida frívola y obediencia absoluta.

Onkey (1994: 74) también habla del código de la clase protestante y de las reglas que deben cumplir sus mujeres. Si bien el enfoque de Onkey difiere de otras investigadoras porque aplica un marco postcolonial, también se centra en algunas de las normas que impone el *good behaviour*, especialmente aquellas relacionadas con los hábitos alimentarios de protagonistas como Aroon. En este sentido, Onkey recoge las ideas de Ann Owens Weekes (1990), cuyo enfoque psicoanalítico se basa en el rechazo del *good behaviour* mediante la satisfacción de los placeres de la comida y el sexo. Aunque Weekes no define el *good behavoiur*, de sus palabras se deduce que la castidad y el ayuno forman parte de él. Sin embargo, Weekes resalta la doble moral del *good behaviour* y aclara que a pesar de la prohibición de la sexualidad, este código la fomenta y “entrena”, –de nuevo esta palabra– a las mujeres en sus artes para que permanezcan dependientes de los hombres. En palabras de Weekes (1990: 167): “These lessons are inculcated from an early age, though the code of good behaviour disguises both their nature and their end”.

Siguiendo la línea psicoanalítica de Weekes, merece la pena destacar el apunte de Hargreaves (1988: 297-300) sobre *Good Behaviour* y *Time after Time*. Hargreaves considera que el *good behaviour* construye la identidad femenina; pero esta construcción de identidad es sesgada e incompleta: “good manners replace good feeling and good behaviour keeps life, a form of life, going. Beyond the crippled consciousness of her characters Keane offers a deeply ironic, witty and painful critique of alienated being”.

Una de las aportaciones que se distancia de la línea de investigación de las estudiosas hasta ahora consultadas es la de Gerry Joe Capone (1995: 1). Capone añade el término *maze* para referirse a las normas sociales que imperan en las casas de Keane. Se podría entender que de esta manera Capone amplía el sentido del *good behaviour* puesto que presta atención no sólo al mundo femenino, sino a la sociedad en general, a los “social arrangements built on the patterned disparities of sex, nationality and class”. Sin embargo, apenas se adentra en lo que presuponen e imponen las normas de sociedad, lo que impide un análisis más profundo de la identidad femenina.

Uno de los aspectos que toda la crítica destaca es la asociación entre la crueldad, presente en todas las novelas, y el *good behaviour* (Capone, 1995: 41; Holland: 1981, O’Toole: 1985). Como bien dice Rachel Lynch (1996: 76): “good behaviour can and does hide the real business of tyranny”. Esta idea nos parece importante porque nos conduce a varios temas. En primer lugar, la crítica destaca la crueldad con la que se impone el *good behaviour*. En segundo lugar se hace referencia al *good behaviour* como una tapadera que esconde dos tipos de relaciones: las relaciones de poder entre mujeres (O’Toole: 1985, Gibbs, 1993: 18) y las relaciones entre clases, tema que apenas recibe gran atención por parte de la crítica. La interpretación que la crítica ha hecho del binomio crueldad y *good behaviour* nos sirve para enlazar con otros temas que se han tratado por separado como son el tema del amor y de la belleza.

En cuanto a la belleza, se debe destacar que son varias las investigadoras (O’Toole, 1985: 138, Adams, 1991) que la asocian a la crueldad que supone seguir el código del *good behaviour*, así como el poder que éste facilita para quien

lo obedece. La belleza se encuentra íntimamente relacionada con el tema del amor. Clare Boylan (1993: 156) entiende que, en las novelas de Keane, el amor “is the universal yearning and the perpetual sacrifice to pride and prejudice”. Deseo y sacrificio son, por lo tanto, las dos caras del amor. De ahí que Boylan afirme que “Keane observed the integral flaws in the *theory of love*” (Boylan, 1986: ix, cursiva nuestra). Se podría decir que tanto las estudiosas de O’Brien como las de Keane coinciden en destacar la temática amorosa en sus novelas, de la que dependen otros muchos temas que sobrepasan el ámbito de lo amoroso.

Finalmente hablaremos de la importancia de los personajes maternos en las novelas de Keane. Éste es uno de los temas favoritos de la crítica (Blackwood: 1986, Capone: 1995, Gibbs: 1993, Shuttletown: 1991). Todos los investigadores coinciden en destacar la asociación entre maternidad y crueldad. Si hay una característica que defina a las madres de Keane es su crueldad para con sus hijos. Frente a estas madres, la crítica contrapone otros personajes que ejercen labores de madre sin serlo. En este sentido debemos recordar las “fairy good mothers” de O’Brien anteriormente mencionadas, y establecer una similitud que más tarde ampliaremos.

Se podría decir que la crítica ha tratado los temas de *la pudeur et la politesse* y *good behaviour* de una manera fragmentada: prestando atención a aspectos determinados como la belleza de las protagonistas, las relaciones sexuales y la ironía en las narraciones. Es nuestra intención recuperar y desarrollar todas esas aportaciones estableciendo un marco que ponga de relieve las relaciones de poder y la construcción social del género.

3.4. LA FEMINIDAD ACENTUADA EN LAS NOVELAS DE KATE O’BRIEN Y MOLLY KEANE

Basándonos en la definición de Connell que hemos dado anteriormente, intentaremos definir el modelo de feminidad acentuada que presentan en sus novelas Keane y O’Brien. En las dos autoras el ideal común de mujer que se

prescribe mediante los discursos del *pudeur et la politesse* y el *good behaviour* se puede resumir en pocas palabras: hijas sumisas, esposas fieles y madres sacrificadas. El objetivo de estos discursos es perpetuar la sumisión y el consentimiento de las mujeres mediante el control de sus cuerpos. Para conseguir el consentimiento, los discursos que estudiamos se articulan en tres vertientes: la ficción romántica, el del ideal de belleza y el de la maternidad.

Junto con estas características debemos mencionar dos elementos más, comunes al ideal de las católicas y protestantes. En primer lugar, la mujer ideal se caracteriza también por guardar las apariencias, fingir y ocultar sus sentimientos. Son numerosos los ejemplos en las novelas de las dos autoras de situaciones en las que se prohíbe o reprocha a las protagonistas sus llantos. Elegimos la siguiente cita de *The Flower of May* porque no sólo da debida cuenta de este aspecto, sino que, además, pone de relieve el aspecto de clase que hay implícito en *la pudeur et la politesse*: “self-control was not only hoped for from Fanny’s class and generation; it was taught, and it was mastered, and understood by the moderately intelligent” (*Flower*, 32). Igualmente en *As Music as Splendour*, novela que no suele utilizarse como ejemplo de *la pudeur et la politesse*, Rose le dice a Clare: “decorum requires that you stop crying, Clare” (*As Music*, 22). También en las de Keane, por ejemplo, Nan advierte a Grania que “crying won’t help, nor words, nor wishes, nor passionate rebellion won’t help. Tears and cruel despairs are beyond the scope of sensible dealing” (*Two Days*, 157). “Tears are such rotten behaviour” (*Good*, 168).

Lo que es importante destacar en este aspecto es la relación entre este concepto de feminidad y el de clase social. Al contrario que sus amas y patronas, las sirvientas de las novelas de Keane y O’Brien pueden expresar sus sentimientos e ideas. Pueden llorar y reír porque viven en los márgenes. Pertenecen al ámbito de la alteridad y por esta razón, por pertenecer a otra comunidad y clase, su discurso carece de valor en el cronotopo de la casa familiar. Como ya hemos apuntado en el capítulo anterior, las dos autoras se afanan en la transcripción de su lenguaje. Es interesante constatar que, por ejemplo, en *Two Days in Aragon*, Donatia manifieste sus celos de Grania, la señorita de la *Big*

House, a través de una descripción que deja clara las diferencias de modelo femenino entre una clase y otra: “She (Donatia) would show the fat, shameless thing the kind of girl you had to be to please Foley, the hardy useful kind that he approved. Soft blondes were but by the way, no matter how kindly he looked on them, or sweetly smiled” (*Two Days*, 50). Detrás de las palabras de Donatia también se advierte la incomodidad de observar que Grania, angloirlandesa, incumple el *good behaviour* e intenta ganar terreno a las católicas como ella.

En segundo lugar, los dos discursos priman un tipo de educación, si se puede considerar tal, muy parecida. Educación, en este contexto, no es otra cosa que sinónimo de buenas maneras. La formación académica no se consideraba una alternativa para las mujeres. Podría resultar paradójico que, tratándose de mujeres de clases medias altas con posibilidad de acceder a una educación académica, se las arrincone en los lugares comunes del saber estar. Sin embargo, una educación inadecuada favorece la reclusión de las mujeres en la casa familiar al servicio de las necesidades del patriarcado. Las buenas maneras son, pues, el objetivo que deben cumplir todas las mujeres. Son numerosos también los ejemplos en los que las protagonistas deben guardar las apariencias y mostrar un comportamiento acorde con su clase y género. Así, por ejemplo, se les prohíbe fumar, beber o vestir indecorosamente (*Flower*, 138, *Pray*, 12), a diferencia de otras muchachas de clases inferiores que tienen la “mala costumbre” de beber y fumar en público, como por ejemplo Dotey en *The Last of Summer* (p. 120). De la misma manera, el narrador de *Full House* critica la forma extravagante de vestir y arreglarse de Sheena: “She painted her face absurdly and chiefly for her own entertainment, and she wore quite literally ragged clothes, but took great trouble over her hair” (*Full*, 20).

Para terminar con el dibujo del ideal de feminidad acentuada al servicio de los deseos del hombre baste con citar el ejemplo que consideramos más representativo de cada autora. En *The Rising Tide* y *Devoted Ladies* Keane presenta un ideal que se personifica en dos de sus protagonistas más conseguidas, Cynthia McGrath y Joan. De la primera la narración afirma: “Cynthia,

the Life and Soul. Cynthia, the Wonderful Hostess. The Successful Mother. The adored Chatelaine of Garonlea, accused of the indecency of looking unhappy. Unhappiness was an attribute of failure” (*Rising*, 171). De la segunda se dice lo siguiente:

Joan was beautiful, happy, married (happy and faithful in marriage), had two charming children, an attractive husband, several good horses, a garden in which everything that was planted grew fast and well, many willing and obedient servants, good health, good figure, a good eye for a horse, a good seat on a horse and an inexhaustible fund of conversation about horses. (*Devoted*, 89)

De los personajes de O'Brien mencionaremos a Una en *Pray for the Wanderer* que, al igual que Cynthia, cumple con todos los requisitos para ser una mujer ideal en su entorno:

He had never before met in normal worldly life someone who quite precisely lived for others. Una did that –as naturally as she drank tea... here was a woman who actually never stared at her own face in the mirror and said... ‘I wish, I wish –what do I wish? (*Pray*, 60).

Para profundizar en la feminidad acentuada vamos a comenzar analizando la ficción romántica. Veremos que el discurso romántico y el matrimonio están unidos, lo que nos permitirá a su vez establecer una relación con las ideas expuestas en el capítulo anterior sobre la importancia del cronotopo de la casa familiar y el género novelístico.

3.4.1. La ficción romántica

El falso romanticismo es uno de los aspectos de los discursos de *la pudeur et la politesse* y del *good behaviour* que más juego narrativo y temático ha dado a nuestras autoras. En primer lugar desarrollaremos lo que hemos denominado la ficción romántica, que se asienta en tres características: la presuposición de un amor ideal que se inculca a través de la lectura, la diferenciación tajante entre lo que se considera femenino y masculino, y la contradicción que alberga el propio discurso al ocultar y promover, al mismo tiempo, una sexualidad normativa.

Aunque será en el próximo capítulo donde abordaremos la forma que tienen las autoras de resistir estos discursos, preferimos en este caso exponer la crítica y subversión que hacen O'Brien y Keane de la ficción romántica al mismo tiempo que la definimos. Si consideramos el discurso romántico como una parte importante de la feminidad acentuada, que ejemplifican *la pudeur et la politesse* y el *good behaviour*, es porque mediante las historias de amor que aparecen en sus novelas, las autoras reflejan ese conflicto –al que ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior– entre una posición crítica con el mundo familiar y social que les confiere identidad, y una posición que acepte y celebre esa identidad que ellas mismas cuestionan. El discurso romántico no es solamente una estrategia eficaz para obtener el consentimiento de las protagonistas para aceptar la feminidad acentuada, y por ende la identidad que se les prescribe como mujeres; sino que también es un instrumento que favorece la resistencia y crítica de la feminidad acentuada que intenta construir. Esta ambivalencia permite invertir y manipular las normas que lo configuran para expresar la perspectiva femenina.

La comparación de las novelas de las dos autoras nos permite definir este discurso mediante tres características principales que se cumplen en todos sus argumentos. La ficción romántica presupone la existencia de un amor ideal y eterno al que aspiran todas las protagonistas. Éste se caracteriza por ofrecer una imagen sentimentaloides de las relaciones afectivas entre hombres y mujeres. Ya comentamos en el capítulo anterior que tanto Keane como O'Brien desenmascaran el mito de las relaciones amorosas y prefieren adentrarse en la búsqueda de la identidad femenina. Mediante el discurso romántico se afirman en esta idea, sin embargo, ninguna de ellas se salta las normas de clase y nacionalidad. Bajo la frivolidad y sensiblería en las que se envuelven las relaciones amorosas, se esconden unas normas de clase y de pertenencia a una nacionalidad determinada. Las relaciones y los matrimonios entre personajes de diferentes clases sociales o diferentes comunidades están irremediabilmente condenados al fracaso, y la normativa social exige que se penalicen y se marginen. Sirva como ejemplo la relación entre Christina y Denis en *Without My*

Cloak. El amor eterno que se profesan queda en una simple historia de iniciación para Denis, porque Christina pertenece a una clase social inferior y posee un origen incierto, es decir, protestante. En la narrativa de Keane encontramos también otros ejemplos. En *The Rising Tide*, el matrimonio de Enid resulta un fracaso porque él pertenece a una clase social inferior a la que aspiran los McGrath. En *Two Days in Aragon*, la relación entre Grania y Foley se presenta como un imposible porque Foley no sólo pertenece a una clase social más baja, sino que además es católico: “For a Fox, a daughter of Aragon, to carry on an affair with an O’Neill from the Mountain was as wrong, Grania knew, to Nan as the love of black and white people seemed to her” (*Two Days*, 15). En *Time after Time*, la decadencia de los Swift tiene el antecedente del bisabuelo, que “did marry the dairy maid” (*Time*, 153). Como hemos visto anteriormente, O’Brien y Keane invierten muchas de las convenciones del romance, pero se mantienen en una postura ambigua cuando intervienen los factores de clase y nacionalidad.

Hemos apuntado que una de las maneras de inculcar el mito del amor ideal y eterno es la lectura. Es significativo que nuestras dos autoras coincidan en los mismos referentes literarios, Tennyson y Rossetti, si bien se debe admitir que las protagonistas de O’Brien muestran un gusto literario más variado y selectivo. Son numerosas –en algunos casos excesivas, como en *The Flower of May*– las referencias a sus lecturas cultas. Las protagonistas de O’Brien se deleitan leyendo a Shakespeare, Tennyson, Donne, sin olvidar las jugosas historias románticas de la ópera que tan bien conocen algunas heroínas. Las protagonistas de Keane se conforman con libritos de cacerías y romances como los citados en *Devoted Ladies* (p. 50, 61) y *The Rising Tide* (p. 91), o con las reseñas de las crónicas sociales como en *Good Behaviour* o, en su defecto, con revistas femeninas como “Home Chat and the Woman’s Own Monthly which asked what should a girl do under almost any circumstances and were signed, ‘Worried Blue Eyes, ‘Puzzled,’ and sometimes ‘Anxious’” (*Full*, 40). Sirva este ejemplo de *Mad Puppetstown* para mostrar el impacto de las lecturas en las protagonistas.

Easter would read and read with icy shoulders and a burning mind.
She read but she never thought until one day she found and read a

book of Aunt Brenda's that left her one crying discovery of this unknown and forbidden magic - this so strange Love. Such an indecent book it was as to testify unkindly to the possibly vinaigrous virginity of the authoress, but what a woman Easter thought her as she gulped hot draughts from this bottled wine of life and dreamed on love only. (*Mad*, 86)

Mediante las narraciones amorosas y las poesías de Tennyson y Rossetti que leen ávidamente las protagonistas de Keane y O'Brien no sólo se refleja, sino que se (re)produce el ideal femenino de los discursos que estudiamos. Estas lecturas conceden a las protagonistas la posibilidad de identificarse como futuros objetos de deseo, así como fomentar la esperanza de cumplir el sueño de serlo. Al respecto merece la pena recordar uno de los pasajes de *Good Behaviour*. Mrs Brock es despedida de la casa de los Massighams por inculcar el gusto por la poesía a su hijo mayor Richard. De la decisión de los Massighams se deduce que los niños no deben leer poesía porque se considera un género para mujeres. Richard aprende la lección y finge leer *Robinson Crusoe* que, al contrario que *The Children's Golden Treasure of Verse*, contiene valores masculinos. La lectura se erige, pues, en un vehículo de adoctrinamiento y entrenamiento que conocen tanto los mayores, como la tía Brenda de la cita anterior, como los niños. Es más, desde pequeños advierten la doble vertiente de la lectura: al mismo tiempo que muestra lo correcto, desvela lo incorrecto y lo prohibido. No podemos olvidar que el pasaje que hemos citado de *Good Behaviour* resulta ser una de las pistas de la narradora para desvelar la homosexualidad de Richard y de Hubert (*Good*, 30).

La segunda característica que define la ficción romántica es la diferenciación entre lo femenino y lo masculino, aspecto este que debemos relacionar con las aportaciones de Connell (1995: 32) sobre la construcción de género, así como con las ideas de Radway (1994) sobre los romances, ya expuestas en el anterior capítulo, cuando hablábamos de los géneros novelísticos utilizados por las dos autoras y su necesidad de centrarse en protagonistas femeninas y no en personajes masculinos.

Además de presuponer un amor ideal, el discurso romántico se fundamenta en personajes femeninos y masculinos carentes de cualquier signo de

ambigüedad. Esto nos conduce a la obligatoriedad de la heterosexualidad o heteronormatividad. Adelantemos ahora que el rechazo de la ambigüedad sexual se traduce en la sublimación de un ideal masculino, que no es otro que el de la masculinidad hegemónica, de la que hablaremos cumplidamente más adelante. Uno de los mejores ejemplos puede encontrarse en *Good Behaviour*, donde Aroon presenta a Richard Massingham, epítome del ideal masculino que hemos comentado. El lector descubrirá, una vez que avance la narración, la ironía que entraña esta presentación, porque Richard es, en realidad, homosexual:

Long legs I saw (I had expected that), eyes discriminating and critical as a bird's; small ears; crisp hair; rolled umbrella; swinging stylishly as a sword; he came *straight from the middle pages of the Tatler and Bystander*. The right family, the right school, the right regiment had all been his. *I was stunned between fear and admiration*. He was brown (from Cowes Week), lean and hard (polo at Hurlingham): he had ridden the winner of a Grand Military (Sandown should have been written on his forehead). *How could I think of a word worthy of his attention?* (*Good*, 85, cursiva nuestra)

De la obra de O'Brien, tomemos como ejemplo la siguiente cita de *The Land of Spices*, donde las muchachas del convento sueñan con este ideal masculino, tan irónico como el de Keane, puesto que se trata de un sacerdote, y de un amor eterno que favorece la aceptación de la feminidad acentuada:

Soon, their nerves said, there would be a lover, and he would be beautiful and young like this, as easy as this, and his courtship would be just this of the song, Tennysonian and dewy and flattering, and there would be no catch anywhere, and none of the dark difficulties or failures that life at home and here and there on furtive report suggested. Men looked like this, like Mr. Farrahy, and love was a whisper of larkspur and lily. How absurd, how wildly sloppy- but oh, how it made you want to giggle, and what an angel he looked! My dear, an absolute angel! (*Land*, 192)

Nótese cómo los comentarios del narrador se diluyen en los pensamientos de las protagonistas, hasta no saber con certeza quién dice y quién piensa. Este ejemplo nos sirve para introducir un aspecto que consideramos muy importante. Al comienzo de esta sección hemos afirmado que la presentación del discurso romántico y la crítica al mismo van estrechamente unidos. Ambas autoras se posicionan frente a la ficción romántica, que en líneas generales consideran

negativa para las mujeres y, en menor medida, para los hombres. No es casual que, por ejemplo, el narrador califique de “immemorial nonsense” las primeras conversaciones y acercamientos entre Caroline y Richard de *Without My Cloak*, o que el narrador de *Full House*, diga de Eliza que “she was a Romantic Woman who knew the horrors of Romance too well” (*Full*, 38). Se podría decir que estamos ante un dialogismo débil o un monolingüismo permeable, puesto que la norma del discurso está íntimamente ligada a la voz del narrador, cuya visión se impone al plantear una crítica y disconformidad con la situación que se dibuja.

Sin embargo debemos resaltar que la forma de plantear la crítica es muy diferente en las dos autoras. En este sentido, tanto Keane como O’Brien siguen la misma línea que observamos en el anterior capítulo al hablar del tratamiento de la infancia. Se podría decir que mientras Keane critica mediante la parodia y la ironía, bien verbal bien situacional de personajes indefensos, O’Brien opta por personajes que hablan abiertamente, lo que Bajtín denomina discurso directo, contra el discurso romántico y el matrimonio. Al mismo tiempo sus narradores suelen apostillar las ideas de estos personajes. Así, en *The Last of Summer*, Jo se queja de la ineptitud de su pretendiente del que el narrador aclara: “His way of courtship was complete subservience, a flow of silly jokes and silly songs, and regular presentations of fine boxes of chocolate” (*Last*, 66). Probablemente, el mejor ejemplo de los personajes que hablan en contra de este discurso podría ser Nell en *Pray for the Wanderer*. Ante las insistencias de Matt, la muchacha le espeta: “Romantic love is an invention -the biggest and most dangerous invention of you artists. It isn’t in nature at all. It isn’t real. It’s a trick, and imposition, a thing grafted on” (*Pray*, 123). En la misma novela, Matt reconoce también este discurso romántico y reprocha su contagio a Nell: “I can’t belong physically to two people... Where do you get those phrases?” (*Pray*, 90).

Al hablar de la resistencia y oposición a la ficción romántica hemos hablado también del conflicto al criticar aquello que forma parte de la propia identidad. Observamos que la propia O’Brien se contagia de este discurso romántico que quiere criticar en novelas como *The Last of Summer*, *Pray for the Wanderer* o especialmente en *The Flower of May*. En esta última, la narración recurre a todos

los tópicos propios de los folletines románticos, con miradas y silencios por parte de los protagonistas, diálogos melodramáticos, lenguaje estereotipado e indicaciones del narrador que se convierten en clichés narrativos. Así, poco después de que Fanny diga algo tan supuestamente feminista como “Life is as men – I say men –make and feel it”, (*Flower*, 107) se narra cómo los dos enamorados caminan por el puente, cómo el viento peina el cabello de Fanny, cómo André intenta besarla... es decir todos los lugares comunes de las novelas de amor que tanto criticó la propia O'Brien. Podríamos relacionar esta idea con la que introdujimos en el anterior capítulo sobre el rival en los romances. El hecho de que André sea un rival y un extraño totalmente negativo tanto para Fanny como para su familia facilita que la historia pierda verosimilitud¹⁵. En *The Last of Summer* se alaban los pensamientos sensatos e intelectuales de Angèle, pero cuando piensa en el amor de Tom, la narración la convierte en una heroína de romances al uso: “Sheer pleasure filled her –and a little stupefied her. But she was not conscious of this” (*Last*, 129). Incluso en *As Music as Splendour* se repite esta forma de narrar, que, a nuestro parecer, puede interpretarse de dos maneras opuestas. Por una parte puede entenderse como un desatino narrativo que minimiza la narrativa lesbiana que intenta presentar; por otra parte puede entenderse como un acierto, puesto que subvierte el romance heterosexual para utilizarlo en una narrativa lesbiana.

A diferencia del tono melodramático y serio que imprime O'Brien a estos asuntos, Keane prefiere reírse abiertamente de ellos. Keane prefiere utilizar narradores que buscan la complicidad del lector, que revelan la marginalidad de la situación de las mujeres. Así, el narrador de *The Rising Tide* nos resulta irónico cuando dice: “And girls should love their homes although they must be willing enough to leave them when Mister Right comes along” (*Rising*, 83). También mediante la risa, aspecto carnavalesco en el sentido bajtiniano de la palabra, Keane logra mostrar las penosas situaciones por las que deben pasar las protagonistas. Asimismo consigue subvertir el discurso amoroso de las narraciones de folletines que tanto gustan a sus protagonistas. Desde sus narradores omniscientes, la autora (implícita) puede presentar a sus personajes

como víctimas de este discurso del amor perfecto y de los códigos que lo rigen. Su humor se recrea en dibujos de chicas extraordinariamente preocupadas, de madres al borde del abismo ante matrimonios no pactados. El mejor ejemplo se encuentra, a nuestro parecer, en *The Rising Tide*, donde Enid consigue casarse con un indeseable para la familia tras cometer un acto de “*light behaviour*”, es decir, quebrantar el ideal femenino y quedar embarazada. Su amor le hace escribir dramáticas cartas de amor y despedida ante el contratiempo del embarazo.

“Dear Arthur,
 “When you get this letter I shall be dead. You must not think of me sadly or feel that I blame you in any way, but this seems to me the only Way Out. I feel it is only fair to write and tell you I forgive you utterly and trust you will find Happiness and never let the thought of me haunt your life.

“Ennid” (*Rising*, 58)

Como si de un personaje de folletines se tratara, Enid remata su “mal comportamiento” con una carta en la que pide perdón a su madre, es decir a su familia. Lo que semejante situación cómica pone de relieve es el aprendizaje de Enid y el “*extreme consciousness of sacrifice*” que a partir de entonces tiene que mostrar. Es más, Keane se divierte contando las dilaciones de Enid para beber el veneno que la ha de matar, para finalmente concluir que:

For, of course, that black cup of poison was never drunk. [...] it is hardly likely that poor Enid who had so little resolution even for swallowing of senna would have managed more than her first sip of that burning and dreadful cup. (*Rising*, 59)

Evidentemente Keane se ríe del dramatismo de Enid y de lo que también ella denomina ser tan “*Bloomsbury*”, pero tras la risa queda siempre un cierto sabor amargo¹⁶. La risa por Enid se convierte en mueca ante la situación patética de Piggy en *Devoted Ladies*. Al fin y al cabo, Enid ha interiorizado y aprendido el discurso romántico de las novelas y lo ha puesto en práctica. Piggy, sin embargo, ni siquiera puede practicar lo que se le enseña y, por lo tanto, se la excluye como una persona marginada. “Piggy was growing every year more unlikely and more anxious to be married” (*Devoted*, 86). Keane da un paso más en *Good Behaviour*, donde la ridiculización del amor llega al extremo. Aroon cambia la posibilidad de

amar y ser amada tal y como dictan los cánones de la ficción romántica, por los bienes materiales, el dinero y la casa, enemigos de cualquier historia de amor que se precie. No sólo eso, lo verdaderamente irónico de *Good Behaviour* es asistir a un discurso romántico patético y ficticio porque nunca ocurrió la relación que la propia Aroon cuenta al lector. Aroon ha interiorizado tan bien este discurso que es capaz de simularlo. Su simulación comienza por presentar el ideal masculino encarnado en Richard que antes hemos citado. A partir de entonces finge escenas típicas que ha leído en los folletines y noticias de sociedad. Así, cuando Richard se mete en su cama para despistar a la familia y ocultar que su verdadero objeto de deseo es Hubert y no Aroon, la muchacha afirma: "I could hardly endure the thought that through his chivalry, not through my own faultless behaviour, I had made a lucky escape. I felt cherished and defrauded" (*Good*, 107).

La tercera característica de la ficción romántica a la que hemos hecho referencia es la contradicción inherente al mismo discurso de ocultar y fomentar al mismo tiempo una sexualidad normativa, la heterosexual. Se podría decir que, mientras que se fomenta la heterosexualidad mediante la diferenciación estricta y normativa de los espacios femeninos y masculinos, tal y como hemos visto anteriormente, se oculta el ejercicio de la sexualidad mediante la justificación del matrimonio. No en vano el matrimonio es la institución de la privacidad de la sexualidad. En el discurso romántico que leen las protagonistas se ocultan las relaciones sexuales entre hombres y mujeres, y se fomenta el final feliz que, supuestamente, es el casamiento. Así, en *The Land of Spices*, Anna protagoniza una anécdota irónica (el lector conoce las infidelidades de su padre y del padre de Helen Archer) al preguntar al sacerdote el significado de la palabra adulterio. Ante esta situación Helen Archer se inquieta porque no quiere que Anna sospeche de "the sordid hush-hush of sexual troubles" (*Land*, 95). La situación se soluciona mediante el discurso romántico:

'But when you are grown up... you will feel that you do not want to live always alone, that you would like a husband and children. In that case you will choose some man who will also choose you; you'll choose each other by what is called 'falling in love' –which means you will find that you love each other more than you love other

people. And so you'll receive together the sacrament of marriage...and having promised in that sacrament to love each other always, you live together and have children. Well –if afterwards either of you should stop loving the other, and begin to let yourself love another person more than the one you had promised to love best always – that is adultery' (*Land*, 95).

No es casual que en todas las narrativas de O'Brien se presuponga que las protagonistas deben mantenerse "watchful and virginal" (*Last*, 128). Igualmente ocurre en las historias de Keane donde, tal y como lo expresa Rupert en *Full House*, todas aquellas mujeres que mantengan relaciones sexuales antes del matrimonio son unas "Tarts. Bitches" (*Full*, 241).

Ya hemos dejado apuntadas en el anterior capítulo algunas ideas sobre el matrimonio relacionadas con el género del romance y la novela familiar que cultivan nuestras dos autoras. Dijimos entonces que las dos escritoras presentaban matrimonios infelices. Otra manera de criticar el romance consiste en mostrar estos matrimonios en toda su dimensión, haciendo una radiografía de los aspectos públicos y privados que implican.

Una de las estrategias más efectivas de criticar la ficción romántica y el final feliz del matrimonio consiste en mostrar los aspectos públicos de este último. En otras palabras, O'Brien y Keane presentan la función que tiene el matrimonio como institución social. Si el patriarcado dicta que el matrimonio es el espacio privado donde se puede dar rienda suelta a la sexualidad, las dos autoras ponen de manifiesto una vez más que la sexualidad es una cuestión política y el matrimonio también. Tradicionalmente el matrimonio ha sido para las mujeres protestantes una manera de perpetuar y expandir la identidad de la comunidad a la que pertenece. De una manera análoga, el matrimonio es una forma de establecer alianzas y mantener el poder de los católicos de clase media que han reemplazado a los protestantes. En este sentido debemos recordar dos aportaciones de la crítica que hemos mencionado en la introducción de este capítulo. Nos referimos a la similitud que encontramos entre lo que se ha denominado *business attachments* e *incorporated wives*. Desde nuestro punto de

vista, se puede establecer una relación entre estos dos conceptos, cuyo nexo común es la pertenencia a una clase privilegiada. Atrás quedan los discursos de amor y las bellas palabras previas al contrato matrimonial. El discurso romántico oculta su verdadero propósito: conseguir de las mujeres una labor muy importante que beneficie a sus respectivas comunidades. En ambos casos, la mujer casada se convierte en garante y modelo de los valores de su comunidad. En esta función cobra especial importancia la casa familiar, tema que enlaza con lo expuesto en el capítulo anterior.

En el caso de las protagonistas de Keane, un matrimonio conveniente supone la continuidad de la identidad angloirlandesa. En *The Rising Tide*, el narrador nos recuerda la buena cuna de Cynthia: “So Cynthia Holland-Mull (such good blood, remember) came to Garonlea” (*Rising*, 20). En esta misma novela se muestra la necesidad de recurrir al matrimonio para mantener a la familia alejada del escándalo, a pesar de los sacrificios que esto implica para sus mujeres. Enid debe casarse aunque se niega a hacerlo:

Garonlea was the house and the reason for this dreadful thing that was being done to Enid, ... No ugly scandal must touch a Miss French-McGrath of Garonlea. No vaguest clouding of the rich Protestant chastity of that valley. The Family, the Place, the Other Girls, Enid's Good Name, everything but Enid's happiness and Enid's freedom to live. (*Rising*, 64-65).

En esta misma novela, Simon, que se lamenta de la ignorancia de su hermana Sue, desvela la falacia del discurso romántico: “Simon always remembered that love meant marriage to Sue *still*” (*Rising*, 221, cursiva nuestra).

La buena cuna es paralela al buen bolsillo, y por lo tanto a la continuidad de la empresa familiar en las novelas de O'Brien (*Without*, 158, *Flower*, 74). En *The Flower of May*, uno de los asistentes a la boda entre Lilian y Michael se da cuenta de la edad casadera de Fanny: “for here's young Fanny in the *market* now, I thank you!” (*Flower*, 13, cursiva nuestra). Al respecto de esta obra, se podría afirmar que es una novela contra el matrimonio, puesto que en ella se describe crudamente la forma de hacer *business attachments* entre familias, así como la labor que las esposas deben realizar durante tales transacciones. Así, durante el largo periplo europeo de los personajes, André se preocupa por conseguir que su hermana

asista a las comidas con la familia belga de la empresa competidora, y espera que finalmente su hermana se case con el hijo de la citada familia, lo que consolidaría el liderazgo de su propia compañía. Incluso un personaje como Denis, cuya sensibilidad queda patente, diferencia entre amor y matrimonio y define este último como “society’s business” (*Without*, 317). Quizá el mejor caso de *business attachments* se puede ver en *The Last of Summer*, donde Hannah y Dr. O’Byrne acuerdan el matrimonio de sus hijos para el mejor futuro de sus respectivos negocios; de la misma manera, el narrador nos hace partícipes de la situación por la que la identidad de la pobre Norrie queda oculta en la transacción: “For Norrie in herself was nothing - just a simple, dutiful girl, almost a sister; managable, undisturbing. Bearing only the one obvious and calculable arm -money” (*Last*, 153). Es significativo que en ambos casos, la identidad como mujer queda silenciada en favor de una feminidad estereotipada al servicio de los intereses del patriarcado, simbolizado en la familia y la nación.

No es casual que en todas las novelas de Keane exista una identificación entre casa y dueña, ambas al servicio de la “misión” que deben cumplir, tal y como ha apuntado la crítica y hemos recogido en el anterior capítulo. Aquellos personajes que no tienen en cuenta su función son castigados como Grania en *Two Days in Aragon* o como Aroon en *Good Behaviour*:

They conveyed to me a clear picture of myself: the unmarried daughter who doesn’t play bridge, letting out the dogs for evermore. Mummie and Rose would be in power over me, over Temple Alice, until I was old, or middle-aged at best, beyond even the remembrance of time past. (*Good*, 219)

Como esposas, las protagonistas protestantes deben realizar los actos sociales propios de su tradición: de ahí las innumerables fiestas, cacerías meriendas y concursos de jardinería. Es importante incidir de nuevo en la función del jardín, espacio ambivalente (privado y público) de la *Big House* donde, con frecuencia, se tejen las alianzas entre familias y se recibe a los soldados. Veamos un ejemplo de *The Rising Tide*:

It was in her garden that she made great use of her court. She would give a young man a day’s hunting on a young horse she wanted well schooled and the following day he was made to sweat and toil cutting

down laurels and rhododendron. It was really a good plan and really the young men liked it, especially as their girl of the moment was so often sent out at the same time with the bulb planter and a few hundred bulbs. Of course they complained a lot in a comical spirit, for gardening was not then the fashionable excitement which it is now. (*Rising*, 81-82)

Como ya avanzara Onkey, la mayoría de protagonistas de Keane pueden considerarse *incorporated wives*. Probablemente el mejor ejemplo de *incorporated wife* o *colonial wife* cooperante sea Cynthia McGrath de *The Rising Tide* donde se explica el triunfo personal y social de esta mujer como esposa, cuyo marido es oficial del ejército. El ejemplo de Cynthia nos permite insistir en la importancia de la asociación entre mujer y casa. En el siguiente ejemplo su éxito como esposa representante de los McGrath se asocia a la belleza de su hogar.

Her house was lovely. It was comfortable in a way not as usual in 1910 as it is to-day. For instance, there were several bathrooms, invariably provided with delicious essences for softening and scenting the water which was always hot. The beds were soft and sheeted with the finest linen. She often changed the decoration of her drawing-room... (*Rising*, 81)

Utilizando las ideas de Callan y Gatrell sobre las *incorporated wives* que Onkey ha tomado prestadas en su estudio de Keane, no nos parece aventurado calificar de *incorporated wives* a las protagonistas de O'Brien. Todas las Considine de *Without My Cloak* saben mantener la compostura en las cenas de empresa. Baste citar el ejemplo de Molly Considine que cumple con la misión de entretener a Mr. O'Shaughnessy: "His breath was unpleasant, but she didn't flinch. Poor old Mr. O'Shaughnessy" (*Without*, 73-74). También nos parece relevante incluir la siguiente cita sobre Molly, que se comporta como una *colonial wife* propia de las novelas de Keane: "She had been vain and extravagant, prone to gossip, prone to snobbery. Indeed she would have been flattered to know that there were two baronets at her funeral" (*Without*, 121). No olvidemos que en esta misma novela, uno de los personajes secundarios, Millicent, para mayor vanagloria de su madre, se casa con un irlandés católico que está en el ejército inglés y que "is accustomed to Anglo-Indian life" (*Without*, 208). No obstante, quizá sea Lilian de *The Flower of May* el mejor ejemplo de *incorporated wife*, especialmente porque,

al igual que las protestantes de Keane, es capaz, como veremos en breve, de saltarse las normas. Lilian entiende el matrimonio como una transacción económica que le reportará beneficios y la apartará del peligro de seguir siendo una hermana más: “Now these locked and elegant travelling bags, these flung-down furs represented the never-more of sisterhood. There would be no regrets. Lilian had desired the grandeur that these assembled objects represented” (*Flower*, 55-56).

El ejemplo de Lilian nos sirve para introducir otra idea al respecto. No todas las protagonistas de Keane se comportan como *incorporated wives* o *colonial wives*. Se podría decir que Keane advierte de la situación de estas mujeres y de la falacia que supone el discurso romántico que aboca a las protagonistas a matrimonios infelices. En este sentido diferimos de las ideas propuestas por Onkey y consideramos más acertado interpretar personajes como Lady Grizel de *Good Behaviour* como *colonial wives* domésticas que rechazan la labor que su matrimonio les ha encomendado. Lady Grizel rehuye todo acontecimiento social y se refugia en su jardín y habitación, como la habitación propia de Woolf, para dedicarse a la pintura.

De la misma manera, O'Brien presenta protagonistas que rechazan no solamente la ficción romántica, sino el matrimonio. Veremos en el próximo capítulo la importancia de los personajes que deciden permanecer solteras.

Un aspecto que merece la pena tratar, y que la crítica suele ignorar al hablar de las *colonial wives*, es el carácter no ya de víctima, como mujer enclaustrada que lleva sobre sus hombros el peso de su civilización, sino el de villana que ejerce el poder colonial tan inexorablemente como los hombres. En su estudio, Gartrell constata la degeneración de mujeres cuya inadaptación se refleja en el alcoholismo, en sus competiciones absurdas con otras esposas, y especialmente, en sus murmuraciones y chismorreos. No en vano Gartrell las califica como mujeres que son un “horror”. Tomemos como ejemplos los problemas con el alcohol de Cynthia de *The Rising Tide*, la obsesión de Eliza de *Full House* por ganar los concursos de jardinería, o las indiscreciones de Hester y

Joan en *Devoted Ladies*. Algunos personajes de O'Brien que se comportan como *colonial wives*, como Hannah en *The Last of Summer*, también resultan ser un "horror" por su crueldad con otras personas. Por lo tanto, la consecuencia del matrimonio para estas mujeres no es sólo el debilitamiento de su personalidad como mujeres, sino la transformación de mujeres angelicales, protagonistas de historias de amor, en crueles representantes de la tradición a la que pertenecen. Éste es uno de los aspectos en los que se refleja el conflicto de las dos autoras como mujeres y como miembros de clases privilegiadas al que hacíamos referencia al comienzo de este capítulo. La crueldad de algunos de estos personajes femeninos cuestiona los postulados de teóricos irlandeses y postcolonialistas (Kiberd, 1996: 67) que abogan por la subversión de la situación colonial mediante un mundo femenino donde se difuminan las diferencias de clase y nacionalidad. Según Callan, las relaciones de las *colonial wives* "with 'native' women, wittingly or unwittingly subversive to the colonial social order itself" (Callan, 6). Nosotros no creemos que éste sea el caso de las narrativas de Keane y tampoco el de O'Brien, donde el aspecto de clase es tan importante como el de identidad irlandesa.

Antes de aventurarnos a defender mundos femeninos perfectos, debemos reconocer la honestidad de las dos autoras a la hora de mostrar el mundo de la mujer. El contexto histórico que ambas reflejan pone de manifiesto la complejidad y las diferencias de clase y nacionalidad. La identidad femenina que poseen las protagonistas de ambas queda relegada a un segundo plano y éstas se muestran incapaces de ofrecer alternativas femeninas, ni siquiera feministas, que cambien el mundo que les rodea. Así, el matrimonio concede una posición de superioridad ante otras mujeres, especialmente ante nativas o representantes de clases inferiores, que ninguna de las protagonistas está dispuesta a ignorar a favor de un hermanamiento que diluya la opresión que, como mujeres, sienten todas. Las relaciones con las mujeres nativas o de clases inferiores son, cuando menos, ambiguas. Sabemos por Aroon que entre Rose y Lady St. Charles existe una sintonía que la hija intenta deshacer, pero Aroon desconoce la ironía de tal relación: ambas son amante y esposa respectivamente del mismo hombre. Aunt

Dicksie califica de “untrained sluts” (*Mad*, 179) a las sirvientas de Puppetstown. Donatia, la nativa de *Two Days in Aragon*, es consciente de las diferencias de clase y nacionalidad: “...these were strange ladies, often married ladies, with their bold, uncaring gentry ways.” (*Two Days*, 49). No podemos olvidar que las protagonistas de *The Flower of May* y las *The Last of Summer* se comportan como verdaderas esposas coloniales; con sus quejas tratan a Honoria y Brigit respectivamente, como lo que son: sirvientas.

Finalmente la otra estrategia que permite criticar la ficción romántica y el matrimonio es mostrar su vertiente privada, que no es otra que la monotonía e hipocresía de la vida matrimonial dentro de la casa. Para las dos autoras, casarse implica perder la identidad personal, aunque, paradójicamente, les procure identidad en la sociedad. Son significativas las siguientes citas de los personajes de O'Brien. Para Angèle “marriage is a santified contract, and involves some sacrifice of the self” (*Last*, 207). De la misma manera para Nell, que distingue perfectamente entre lo público y lo privado del matrimonio, éste supone un sacrificio demasiado grande: “Marriage, to her, seemed exacting beyond the courage granted to humanity. Not so much in its central function as in its ramified implications, the sheer measurelessness of its spiritual, emotional and physical claims” (*Pray*, 163).

Como ya hemos comentado, además de la pérdida de identidad, los matrimonios que aparecen en las novelas se caracterizan por cuestionar la normalidad sexual, entendida ésta como heterosexualidad y fidelidad. Por esta razón, Keane y O'Brien coinciden en presentar el mismo tipo de enlaces matrimoniales. Así, nos encontramos con uniones sospechosamente felices y huecas como los de *Without My Cloak* de O'Brien o *The Full House* de Keane; o parejas declaradamente infelices donde el poder y la sumisión sustituyen al amor, como casi todos los matrimonios de las *Big Houses* de Keane o los de Julia y Joseph en *The Flower of May*, de Molly y Anthony, y Caroline y James en *Without My Cloak*. Quizá el ejemplo que más claramente alude a la supuesta normalidad sexual sea el de April de *Time after Time*. En esta ocasión, de nuevo en esta

novela, Keane vuelca las normas del matrimonio. Bajo la apariencia de una unión feliz, concertada por su madre, la pobre April descubre que su marido es un obseso que le obliga a mantener relaciones sexuales que no se atreve a nombrar, y que están muy lejos de la (de)formación que recibió de joven. Estos matrimonios están íntimamente relacionados con las familias disfuncionales de las que hemos hablado en el capítulo anterior.

En el ámbito privado de la vida matrimonial se desvela también su cara oculta que no es otra que el adulterio masculino, cuyo eufemismo católico es *no cross no crown*. Ninguna de las dos autoras desarrolla o presenta una manera más radical de cuestionar el matrimonio como podría ser el adulterio femenino, inconcebible desde las normas del *la pudeur et la politesse* y el *good behaviour*. Solamente encontramos un ejemplo en cada una de las autoras donde se plantea la posibilidad del adulterio de las protagonistas. Nos referimos a los personajes de Olivia en *Full House* y de Lilian en *The Flower of May*. No obstante, debemos establecer al respecto una gran diferencia entre ambas.

En la novela de Keane la narración deja claro que ha sido Olivia, y no su paciente marido Julian, quien ha cometido el *light behaviour*. Aunque no se aclara si esto se produjo antes o después del matrimonio, lo que sí sabe el lector es que Olivia ha aportado una hija a su unión con Julian. A pesar de los comentarios de su amiga Eliza, a quien indigna la mentira en la que ha mantenido a su hija y el silencio que ha impuesto a su marido, el narrador no juzga la infidelidad de Olivia. Su *light behaviour*, lejos de considerarse una falta bochornosa para la familia, adquiere un cierto carácter positivo que da debida cuenta de la libertad y la independencia de las mujeres en cuestiones sexuales. Keane desarrollará en otras novelas este *light behaviour*, si bien lo hace con protagonistas que no están casadas. En *The Rising Tide* sugiere que Cynthia se ha saltado las normas del “never give all’ theories of the date” (*Rising*, 24), aspecto que se narra bajo la perspectiva de complicidad de Desmond, su marido. El narrador muestra la hipocresía angloirlandesa y la manera de tergiversar las normas en beneficio propio. Dado que sólo estaban comprometidos no hay falta alguna:

Only Desmond knew something of her under that perfectly constructed facade... He knew she was a powerful and secret person and it delighted him profoundly that this creature should with him be moved by so strong a current that she was as helpless as a body in a smooth flood. He liked her efforts at restraint or dignity and would uphold her in them with a certain subtlety until she abandoned them because she was entirely and urgently in want of love... but moments of practically unendurable ecstasy and severe strain *were permissible and considered both romantical* and seemly *under the auspices* of that *magic word- Engaged*" (*Rising*, 24, cursiva nuestra).

En las obras de O'Brien, el adulterio se presenta, además, desde una perspectiva moral y religiosa que enlaza con el ideario nacionalista de la Irlanda de las clases medias. A pesar de sus críticas al nacionalismo, O'Brien se muestra tan puritana como éste. El adulterio, lejos de verse con la complicidad con la que lo ve Keane en muchas ocasiones, constituye un grave pecado que hay que erradicar. Nos resulta significativo que el adulterio femenino no tenga un término específico como lo tiene en las novelas de Keane. En este aspecto, O'Brien se muestra especialmente ambigua, puesto que sugiere que el amor se encuentra fuera de las relaciones matrimoniales, pero alza su voz inquisidora contra aquellas protagonistas casadas que lo desafían explícitamente. En sus novelas muestra una voz narrativa y unos personajes que condenan el adulterio femenino. El ejemplo más característico es el personaje de Lilian en *The Flower of May*. Al contrario que otras protagonistas para quienes el adulterio es sencillamente inconcebible en las mujeres, Lilian se aventura a mantener encuentros con André de Mellin a espaldas de su marido y de su familia. Lilian ignora *la pudeur et la politesse* y por esto se la presenta como una joven poco inteligente al servicio de su amante destructor, no como una mujer dispuesta a vivir su sexualidad libremente y salir de las ataduras de un matrimonio, beneficioso para la empresa familiar. Es más, Lilian no tiene voz, el relato de su encuentro amoroso viene de la mano de su melodramático marido y su dogmática hermana, cuyas palabras con André de Mellin son elocuentes, tanto que incluso pueden provocar la risa del lector. Fanny alude a la educación, al buen comportamiento y a la identidad familiar:

Nevertheless I think I am right feeling that Lilian and Michael—they are both only twenty-two, and they were both brought up to be good, and they married in good faith—I'm right feeling that they must not be destroyed for a nonsense. And, in relation to the true rules and difficulties of life, that is what you are, André—a nonsense, a festive decoration. I have understood that—even when I kissed you. But I was free—and I could kiss you, and leave you. Moreover, I have far more brains than Lilian. But Lilian—Lilian, beautiful, troubled, vain, unable to adjust herself to the innocent adoration of Michael ...Have you *no* standards? How do you come from your excellent, honourable parents? (*Flower*, 365)

Es significativo que el adulterio que cometen las protagonistas de las dos autoras sea con personas del mismo rango; por lo tanto, buscan relaciones de igualdad y no de superioridad como en el caso de los hombres. Esto corroboraría las ideas anteriormente expuestas sobre la importancia de las relaciones de poder en el desarrollo de las construcciones genéricas. Como hemos apuntado, la masculinidad hegemónica se asienta siempre sobre la desigualdad frente a otras construcciones genéricas. Esto no presupone que no existan relaciones de desigualdad dentro de una misma construcción genérica: de ahí que hablemos de masculinidades y feminidades. En el siguiente apartado veremos cómo las relaciones de poder se ejercen dentro de la feminidad acentuada por medio de una de sus características más visibles: el ideal de belleza.

3.4.2. El ideal de belleza

Al igual que el matrimonio permite aunar los ámbitos públicos y privados en los que se mueven las mujeres, el ideal de belleza que presupone la feminidad acentuada también ejerce gran influencia en las esferas privadas y públicas que habitan las protagonistas. La comparación de sus novelas nos permite afirmar que ambas escritoras utilizan un ideal de belleza muy parecido. De alguna manera, las dos autoras lo aceptan, puesto que gran número de sus protagonistas responde a sus características. Frente a ellas encontramos a otros personajes secundarios, en la mayoría de las ocasiones sirvientas e institutrices, que se apartan de este canon de belleza. Por esta razón, se podría decir que la aceptación de este ideal

favorece la posición privilegiada de las heroínas.

No obstante, para las mujeres de las clases medias el ideal de belleza puede ser tanto un espacio para el consentimiento como para la resistencia. Adelantemos ahora que si bien O'Brien y Keane coinciden en aceptar el mismo ideal de belleza, su posicionamiento frente a él es muy diferente. Mientras que O'Brien intenta subvertirlo otorgándole valores positivos, Keane lo subvierte mediante la crítica directa, la ironía e introduciendo otros aspectos que se ocultan en este ideal de belleza como son la crueldad y la competencia entre mujeres.

El canon de belleza que se presenta en las novelas de Keane y O'Brien se caracteriza por mostrar mujeres jóvenes, delgadas, de rostros singularmente bellos y excelentemente vestidas. En las novelas de Keane este ideal ocupa buena parte de sus argumentos y recibe los nombres de "Eternal Youth Ideal" or "Girl Eternal" (*Devoted*, 130, *Full*, 31). Aunque no recibe un nombre, también este ideal aparece en las novelas de O'Brien (*Without*, 462, *Last*, 21), si bien en éstas se enfatiza el aspecto virginal de las protagonistas. Sirvan como ejemplo los pensamientos de Paddy en *As Music as Splendour* sobre Clare: "An angel or a virgin from some Sienese canvas, he had thought then" (*As Music*, 108).

Este ideal se asienta en una contradicción, aceptada por toda la sociedad, que asocia la belleza a las buenas maneras y la imposibilidad de ejercer la sexualidad femenina libremente, al tiempo que construye y controla los cuerpos femeninos como objetos de deseo sexual para el hombre. Sirvan como ejemplo las citas extraídas de *The Rising Tide* de Keane y *The Flower of May* de O'Brien respectivamente. No es casual que Mrs McGrath advierta a su hija que "Always remember, darling, a bad skin is most unattractive to gentlemen" (*Rising*, 10), o que Bill Morrow resalte la belleza de Lilian comparándola a la supuestamente poco agraciada Fanny, que resulta ser "hardly visible... slim and childish ...had a mermaid quality" (*Flower*, 4). Según Bill, Fanny no es guapa porque no es una "mujer" y aparece asexuada como una sirena: "She's like what you take in your arms in bed when she isn't there" (*Flower*, 4).

La imposición de este ideal refuerza aún más la diferenciación cultural entre lo masculino y femenino. Lo femenino pasa a ocupar una posición de objeto de deseo y de infantilización. Es característica de las novelas de Keane que muchos de sus personajes femeninos tengan una belleza “unhindered by brains” (*Rising*, 7). Así, en *The Rising Tide* el narrador dice: “Although Diana was twenty-eight and Muriel thirty-six, they were still treated much as they had been at eighteen and twenty-six” (*Rising*, 77).

Se podría decir que el ideal de belleza se asienta en un discurso que se filtra tanto en el ámbito privado como en el público. Este discurso establece que el primero está al servicio del segundo. Así, en la esfera privada, dentro de la casa, el ideal de belleza facilita el control de los cuerpos de las mujeres, esclavizadas por perseguir metas imposibles. En sus novelas, Keane deja constancia de los interminables ritos de belleza y disciplina que han de sufrir sus protagonistas. Así es cómo Olivia en *Full House* mantiene su belleza:

None of this vital part of her life depends on her looks. Nothing depends now on this terrific sustaining effort. One of these days she'll crack up under the strain. The exercises, the baths, the tonics, and the cruel, cruel dieting. This discipline the silly old wanton inflicts upon herself is more harsh than that which any novice in any nunnery is asked to endure. Such constant, never-ceasing effort I'm so tired I could drop forever into sleep or death- but no. First I must roll my eyes twelve times to the right. Then twelve times to the left. I must blink rapidly twelve times. Pause, and do it all again. I must turn my neck so many dozen times this way and that way... (*Full*, 71-72)

Descripciones como ésta dan debida cuenta de la inutilidad y la pérdida de tiempo que suponen. La crítica de Keane es directa y honesta. Honesta porque dice la verdad sobre las mujeres, a las que describe, en muchas ocasiones como necias e insensatas, si bien en otros momentos es condescendiente con ellas y entiende que la belleza es lo único que tienen. Su crítica es también directa porque refleja la realidad no sólo de la belleza, sino de la fealdad. No tiene reparos en calificar de feas a aquellos personajes que lo son y mostrar crudamente sus problemas de peso y piel con gran sentido del humor. En este sentido la posición de O'Brien difiere de la de Keane. O'Brien apenas se detiene en los aspectos

cotidianos de la belleza, pero asocia la belleza de sus protagonistas con su inteligencia y capacidad de desarrollar una conciencia de protesta que rechaza ser objeto de deseo masculino. Se podría decir que por esta razón, O'Brien rompe con uno de los mitos más asentados en la cultura europea, el que dicta que las mujeres bellas son tontas. Es significativo constatar que algunos personajes masculinos muestren su incomodidad cuando tratan con una mujer bella que no obedece sus deseos. De Nell en *Pray for the Wanderer* se dice que posee "a complicated kind of beauty" (*Pray*, 52).

Keane, por su parte, es quizá más subversiva, porque puede que sus mujeres bellas no sean inteligentes, pero sí son listas y competitivas, tanto que pueden llegar a ser muy crueles. De esta manera, Keane rompe con otro de los dictados de este ideal, el que asocia bondad y belleza. Son numerosos los comentarios en las novelas sobre las competiciones de vestidos y apariencias entre las mujeres de la *Ascendancy*, aspecto que debemos relacionar con su labor de *colonial wives*. Asimismo, a través de la belleza enlaza las esferas pública y privada donde se mueven las mujeres, puesto que, como símbolo de la visión femenina, el cronotopo de la casa familiar también está ligado al poder de la belleza: "There was too much beauty round Aragon, and too much beauty is dangerous. A complete thing is near its ending" (*Two Days*, 227).

La belleza tiene también una función que podemos considerar pública. Así, el *Girl Eternal* se cumple estrictamente en el personaje de Sylvia de *Two Days in Aragon*. Lo importante de este ejemplo es la relación que se desvela entre la belleza y la función que ésta adquiere en una sociedad como la angloirlandesa. La belleza de Sylvia está al servicio de su familia y su comunidad. Gracias a su belleza podrá conseguir un matrimonio provechoso para los McGrath:

Her well-made little body swelled and retreated at precisely the right places inside her clothes. Strong, and poised and determined she looked and as rooted and suited to the life she led as young flag leaves are to a river bank. She looked truly set and exactly meant for marriage with the most eligible young soldier possible (just such a one as Michael Purvis), one who in due course would fall heir to a nice estate, most probably in Norfolk, and even his mother would be able to find no fault in Sylvia Fox of Aragon. (*Two Days*, 94)

De la misma manera en *Pray for the Wanderer*, Una saca a relucir la importancia de la belleza para las mujeres cuando desvela la noticia de su sexto embarazo. Esta vez Una desea que su sexto bebé sea “a raving beauty of a daughter” (*Pray*, 139), puesto que el futuro de sus otras dos hijas, feas o “plain”, puede ser incierto. Ante la respuesta de su cuñado, Una aclara:

It isn't nonsense. It's a fearful thing to be a downright plain woman - unless you're a saint or a genius. And I honestly see no hope of Maire's being either. But perhaps this new child will be perfect! Perfect a figure, well, exactly like Nell's, I think, and a face -like Helen of Troy. (*Pray*, 139-140)

Sin embargo, a pesar del inconformismo que rezuman las novelas, y del inconformismo de O'Brien, quien rechaza presentar mujeres bellas y tontas, creemos que ambas autoras favorecen el discurso de belleza que ellas mismas critican, porque, en sus textos, este ideal se contrapone a otro que se asocia a las clases inferiores o a aquellos personajes en los márgenes de la alteridad. Desde este punto de vista, el discurso de belleza que critican no sólo oprime a aquellas mujeres que pueden, por su clase y posición, rebelarse contra él, sino que también margina a aquéllas que no pueden definirse mediante sus parámetros.

Encontramos, pues, un discurso de clase que asocia la fealdad, la sexualidad y la promiscuidad con las clases inferiores. En *Good Behaviour*, se describe a la institutriz Mrs Brock de la siguiente manera: “She was smallish and on the fat side... her false teeth gleamed fresh as dew every morning of her life (*Good*, 18). En *Without My Cloak*, la belleza de Christina resulta ser muy diferente de la de las Considine: “She wore the dark cotton dress of her class, unrelieved by ornament or by escaping gleam of breast or arm; fine ladies' tricks for heralding beauty were unknown to her” (*Without*, 286).

La belleza se convierte también en una marca que distingue a las mujeres no sólo por su pertenencia a una clase, sino también por su identidad como irlandesas. En este sentido ambas repiten los estereotipos culturales de los nacionalismos irlandeses y británicos. Resulta significativo que personajes nativos en las novelas de Keane se describan por su aspecto “salvaje”, caras morenas, y aspecto rústico. Así, en *Devoted Ladies* sabemos que George Playfair “disliked the

drab little faces of the healthy outdoor girls he saw day by day in Ireland” (*Devoted*, 51). La cocinera de *The Rising Tide* es una “handsome, fat young woman with flat blocks of hair” (*Rising*, 154). En *Two Days in Aragon*, se describe a Donatia como el contrapunto de la belleza de Grania y de Sylvia: “Donatia was as small as a girl of twelve, but she was as tough and muscular as any gipsy boy. Her strong black hair was twisted into a bun on the top of her head in an unaffectedly female and untidy curve,” (*Two Days*, 38). Un ejemplo parecido se puede encontrar en *The Last of Summer* de O’Brien, donde Norrie, rival de la atractiva y europea Angèle, se describe como una mujer típicamente irlandesa: “She had an open, friendly face and she was pretty in the rustic Irish style, with high cheekbones and wide-set eyes” (*Last*, 35). De estas palabras del narrador se deduce que la belleza de Norrie, cuya identidad como mujer queda siempre en entredicho al albur de los caprichos de su padre y de Hannah, no es comparable a la de la verdadera protagonista, Angèle. El propio narrador otorga una posición de inferioridad o, como ya dijimos en el capítulo anterior, de *virginal colleen* a Norrie. En *Without My Cloak*, cuando Denis busca a Christina se encuentra con una de las lugareñas que “had brighter, more passionate eyes, and her mouth was hard and frugal –a peasant’s mouth” (*Without*, 343). Estas citas de las novelas de Keane y O’Brien nos parecen muy reveladoras y nos recuerdan los discursos de la época sobre las mujeres, especialmente el ya famoso mensaje radiofónico de Eamon de Valera con el que abrimos el primer capítulo de este trabajo.

En el capítulo anterior dejamos apuntada la idea de la aceptación de la alteridad angloirlandesa frente a los ingleses cuando comentábamos las diferencias en el lenguaje. Parece ser que en las cuestiones del ideal de belleza ocurre lo mismo. Los narradores de Keane diferencian la belleza de las angloirlandesas, que ocupan una posición de alteridad si se las compara con las inglesas: “There were lovely girls from England who made the lovely girls in Ireland look nothing. They wore their clothes so much less briskly and painted their faces with less-advanced skill and determination” (*Rising*, 200). Igualmente, los personajes femeninos que ocupan la posición del extranjero pueden aparecer como ejemplos de incorrección. Las americanas de *Devoted Ladies* no siguen los

dictados del ideal de belleza y por ello el narrador las denuncia: "American voice. Over-dressed. Painted. Nails. Toe-nails. Sandals." (*Devoted*, 145).

Los ejemplos de las sirvientas, extranjeras y nativas nos sirven para concluir que existe, pues, una contradicción entre la denuncia del ideal de belleza que respetan las protagonistas de las dos autoras y la aceptación de tal ideal para mantener su posición de privilegio en la sociedad irlandesa.

3.4.3. La maternidad

La representación de la maternidad es uno de los temas más importantes en las novelas de O'Brien y Keane¹⁷. Quisiéramos, en primer lugar, llamar la atención sobre la similitud de la representación de la maternidad en las dos autoras. Utilizando las ideas de Rich que ya hemos avanzado, entendemos que las dos autoras reflejan las dos vertientes de la maternidad: la maternidad como institución, que ambas rechazan incluso hasta llegar a la matrofobia; y la maternidad como experiencia, mediante esos personajes que ejercen la maternidad aunque no sean madres biológicas. Se podría decir que en el planteamiento de las dos autoras la maternidad se pone en cuestión, cuando no se rechaza categóricamente. Esta actitud se refleja en la presentación de la maternidad como institución, cuyo mejor ejemplo son las madres poderosas y fálicas; en la asociación de esta maternidad poderosa e institucional con la representación simbólica de la familia y la nación; y en la asimilación de la maternidad como un proceso de domesticación femenina, puesto que la maternidad erradica la identidad de la madre. No obstante, pensamos que el rechazo de la maternidad es, cuando menos, contradictorio, puesto que se apoya en la idealización de la maternidad como experiencia, lo que también se denomina fantasía de la madre perfecta, que, a su vez, guarda una estrecha relación con la vertiente institucional de la maternidad¹⁸.

Una de las formas más efectivas de cuestionar la maternidad es la presentación de madres todopoderosas que repiten las normas del patriarcado, y por lo tanto, se convierten en víctimas. Tomemos como ejemplo a la madre de *Time after Time*, Violet Swift (personaje que no ha sido muy estudiado por la crítica). De ella el narrador afirma: “Darling Mummie, possessed them [her children] as though she was within the cage of their ribs, measuring the beat of their hearts” (*Time*, 44). A pesar de su poder, Violet soporta las infidelidades de su marido, su posterior suicidio y la ruina económica. Sus intentos por conseguir lo mejor para sus hijos son en vano y termina sus días viuda y con cáncer. Dado que éste es un tema que ya se ha tratado, no nos detendremos más. Simplemente añadiremos que este tipo de personajes maternos representa la vertiente institucional de la maternidad. Sirva a modo de ejemplo la siguiente cita de una de las madres más estrictas de toda la producción de Keane, Lady Charlotte: “She felt that her children owed to her as a mother, not as a person, love, confidence and obedience. She felt this tremendously. It was a true thing with her” (*Rising*, 9). Queda patente que además de ser una madre todopoderosa, Lady Charlotte se define por su maternidad y no por su identidad como mujer. Un ejemplo muy parecido podemos encontrar en *The Last of Summer* de O'Brien. Al igual que Lady Charlotte, Hannah mantiene el poder en su casa y de ella se dice que “had always been a legend, and her children did not discuss her” (*Last*, 79).

Dentro del grupo de madres todopoderosas, encontramos un subgrupo de madres que bien podríamos categorizar como fálicas. En términos psicoanalíticos, estas madres anhelan ser el objeto de deseo de sus hijos, de manera que los convierten en el objetivo único de sus vidas. Éstas mantienen una relación no solamente de poder, sino de una posesión enfermiza que pone en peligro la integridad psíquica de sus hijos¹⁹. Dos ejemplos destacan de entre todas las novelas, cada uno de ellos con sus particularidades: Hannah de *The Last of Summer* y, en menor medida, Olivia de *Full House*. La relación de Hannah con su hijo Tom es casi patológica y provoca en éste una inseguridad que le convierte en víctima. Incapaz de elegir entre separarse del mundo materno o vivir su amor con Angèle, Tom muestra su inestabilidad y su yo dominado cuando actúa tal y como

su madre desea. Su indecisión y debilidad se explican por la idealización de Hannah, que a los ojos de Tom parece una esposa perfecta en vez de una madre.

From his first years she had been beauty, grace and goodness personified - and he took his place in charge of her with an immense and proud delight... Always she pleased his eyes as no other woman did; always, if she wished to, she could make him laugh. It seemed a good life to him -worthwhile and lucky and founded on traditions and duties he understood. (*Last*, 80)

De manera similar, aparecen las figuras de Olivia y su hijo John en *Full House*. La identificación entre ambos llega a ser morbosa. John regresa curado de una crisis de identidad que le ha mantenido hospitalizado, pero la relación con su madre sigue siendo una obsesión oculta para los dos. Sabemos que Olivia “had always had a particular adoration for his translation of herself into himself” (*Full*, 45). No obstante, John, a diferencia de Tom, desplaza la obsesión por su madre a Eliza, la madre funcional de la historia, con quien repite el mismo tipo de relación madre/hijo sin miedo a caer en el incesto.

Otra de las formas de mostrar el rechazo de la maternidad es llamar la atención sobre la relación entre maternidad y nación. En ambas autoras hay una identificación entre madre y casa, lo que refuerza el nexo entre la maternidad como forma de representación de la nación, aspecto que debemos relacionar con lo ya comentado en el capítulo anterior. No en vano todas ellas se encaraman como dueñas del espacio familiar que creen administrar en solitario. Su identificación con la casa es muy profunda: Hannah ordena y manda en Waterpark, al igual que Olivia en Silverue y Lady Charlotte en Garonlea. Sus descripciones están mediatizadas por la voz del narrador que demuestra tener en casi todas las ocasiones muy poca compasión para con ellas²⁰. En la mayoría de los casos, el poder que tienen como madres es paralelo al poder de la casa. Los dos personajes que mejor ejemplifican esta idea serían Lady Charlotte y Cynthia McGrath, aunque igualmente podrían valer los personajes mencionados anteriormente. El narrador explica el poder de Lady Charlotte en su casa:

Within the high brick walls all was hot and still and orderly. It was as orderly as a prison yard and Lady Charlotte had as much authority

over her children as any prison Governor. She was a dispenser and an arbitrator and behind her was unquestioned power. A habit of obedience overlaid the tumultuous desire and suppressions of her young daughters. There was nothing good about that habit, had they not been rather stupid girls they would have evaded it with subtler lies and scheming than they were able to concoct. (*Rising*, 42)

La maternidad también se presenta como un proceso de domesticación de mujeres con el que se elimina su identidad. Eliminar la identidad implica eliminar la sexualidad, y ambas autoras mantienen una posición un tanto irónica. La maternidad confiere una autoridad que permite que una mujer con pasado como puede ser Olivia, cuya libertad sexual trajo al mundo a su hija ilegítima Sheena, aparezca como una excelente madre de la *Big House*. Una vez que Olivia ha sido madre de Sheena, Mark y John, su identidad queda supeditada a la función de representar la casa y la familia; en otras palabras debe guardar el secreto de su pasado. Al igual que Olivia, Hannah ha disfrutado de un pasado si no tan promiscuo como el de Olivia, al menos tan intenso. De la misma manera, Hannah se convierte en baluarte de su propia comunidad. En este ejemplo observamos un tono irónico muy parecido al del ejemplo anterior de la novela de Keane:

A woman in a million. The greatest beauty of her day in Mellick, with the three Kernahan brothers -and not they alone!- at each other's throats about her. And now look at her - the best of Catholic mothers, unselfish and devoted, a most charitable and perfect lady, a widow who had suffered many's dark trial all through her married life, and had had to keep her beautiful home together and bring up her children single-handed - an example to us all. (*Last*, 118)

Pero la domesticación va acompañada de la victimización más absoluta de algunos de los personajes, especialmente de los de O'Brien. Nos referimos a aquellos personajes maternos que ejercen su labor de una forma sumisa y abnegada, convirtiéndose en protagonistas carentes de conciencia como mujeres y como madres. Los mejores ejemplos serían Una de *Pray for the Wanderer* y Julia de *The Flower of May*. En estos personajes maternos encontramos una similitud con el estereotipo del "ángel de la casa" victoriano, base para lo que Kaplan (1992: 61) llama "maternal sacrifice discourse". Si por algo se caracterizan

estas protagonistas es por el control que se ejerce sobre su sexualidad. Es revelador que Julia advierta a su hija Lilian que “...the world was, in its appearances, designed for men and their pleasures” (*Flower*, 5). En estos dos personajes la maternidad y la sexualidad son dos elementos irreconciliables.

Partiendo de la idea de Rich que entiende la maternidad como una relación entre madre e hijos, podríamos decir, parafraseando a Bajtín, que la maternidad es también un diálogo entre unos y otros. Pues bien, en este diálogo apenas tenemos constancia de las palabras de la madre, que bien podría hablar de la experiencia de la maternidad. En otras palabras, en este discurso la madre no puede tener voz²¹. Desde las teorías de Bajtín que hemos utilizado, el *master mother discourse* sería, pues, monolingüe; el supuesto diálogo entre madres e hijos/hijas se convierte en un monólogo de los segundos (y de los narradores) donde la experiencia de la maternidad queda muy diluida. No olvidemos que en una de las novelas las relaciones entre madre e hija son tan extremadamente tensas que el desenlace es el matricidio. Aroon en *Good Behaviour* termina matando a su madre en venganza por su falta de atención y cariño. No obstante, Aroon no comprende que la soledad y frustración de su madre –recordemos que Lady Grizel se niega a ejercer de *cooperative colonial wife* y se oculta en su cuarto de pintura– están asociadas al *light behaviour* de su marido. Desde el punto de vista de Aroon, su madre es siempre la culpable de su situación, aunque su padre lo sea igualmente. Es, pues, el punto de vista de los hijos el que se impone y no el de las madres.

Hasta ahora hemos visto que los personajes de ambas autoras pueden considerarse ejemplos de lo que Rich ha denominado la maternidad como institución. Frente a la institución maternal que asocia casa y familia se encuentra la maternidad como experiencia. En esta representación se reproduce el mito de las “ideal angel mother” y las “witch mothers” (Kaplan, 1992: 12). Tanto Keane como O’Brien repiten esta división. Es más, suelen caer en una fácil división entre madres buenas y madres malas. Las madres buenas son aquéllas que ejercen la maternidad como experiencia, las malas aquéllas que la rechazan o la ejercitan

para ostentar el poder. En el primer grupo encontraríamos a esos personajes que la crítica ha denominado “fairy good mothers” en la narrativa de O’Brien, “displaced mothers” en la obra de Keane y aquéllas que responden a las características de la “ideal angel mother” como Una de *Pray for the Wanderer*. En el segundo, aquéllas que son madres un tanto desinteresadas como Molly Considine de *Without My Cloak*, aquéllas que son fálicas como Hannah de *Last of Summer* de O’Brien, o la mayoría de personajes de Keane. La contraposición de las “fairy good mothers” y “displaced mothers” a los otros personajes maternos, las madres biológicas ausentes o ineficaces, permite que los segundos puedan interpretarse como un ejemplo de imagen maternal que no cumple los requisitos del patriarcado y, por lo tanto, se ofrece una representación negativa de los mismos (Kaplan, 1992: 46). Éste es el caso en las novelas de Keane donde se reprocha las actitudes de Cynthia McGrath en *The Rising Tide* o Lady Grizel en *Good Behaviour*. Así, de Cynthia, que prefiere cazar antes que estar con sus hijos, se dice que “was rather impersonal about children” (*Rising*, 86). La narración es especialmente dura con este personaje del que se llega a afirmar que “she did not love her children but she was determined not to be ashamed of them” (*Rising*, 135). Pero las madres que no son cumplidoras no son exclusivas de las narraciones de Keane; también en las de O’Brien se vierte una cierta crítica contra ellas. Sirva como ejemplo Molly Considine de *Without My Cloak*, personaje que se suele citar como modelo de cumplimiento con las normas patriarcales. Según Anthony, Molly

...had had faults but he could not remember them. She had been vain and extravagant, prone to gossip, prone to snobbery. ... *She had not been remarkable maternal; her children had tired and puzzled her except in moods of gay indulgence.* (*Without*, 121, énfasis nuestro).

Es interesante observar que tal y como se la describe, Molly podría ser uno de los personajes de Keane, puesto que se resalta su esnobismo, su escasa inteligencia y su desinterés por las labores maternas. Por esta razón no estamos totalmente de acuerdo con la clasificación de Ryan (1988) que considera a Molly como una mujer sin *protesting conscience*, alegando que muere en su noveno parto, sin posibilidad alguna de imponerse a su marido²².

Entendemos que esta división no es más que la repetición del llamado *master mother discourse* (Kaplan, 1992: 12), que presenta a las madres desde el punto de vista de las hijas principalmente, y no desde su propio punto de vista. Desde la perspectiva de los hijos, la madre, biológica o no, que cumple con sus deseos y muestra en todo momento su apoyo es una buena madre, características que poseen tanto las “fairy good mothers” como las “displaced mothers”, así como las madres que hemos denominado “ideal angel mother”.

Si seguimos este argumento, lo que se ha considerado maternidad alternativa (las “fairy good mothers” de O’Brien y las “displaced mothers” de Keane) obedece también a los deseos de las hijas y repite las características de la fantasía de la madre perfecta. Como ya hemos apuntado las *fairy good mothers* de O’Brien parecen ser mujeres casi perfectas que están al servicio de las protagonistas, que se preocupan de socializar y mostrar el camino a sus “hijas”²³. Este ejercicio de la maternidad adolece de una excesiva idealización y nada nos cuenta de la experiencia de la maternidad en sí. Así, en la mayoría de los casos son madres funcionales carentes de sexualidad. Helen Archer de *The Land of Spices* y Eleanor de *The Flower of May* en O’Brien son monjas o quieren serlo, lo que por otra parte nos acercaría a la maternidad y el *lesbian continuum* de Rich²⁴. En el caso de Keane las institutrices que ocupan el lugar de las madres se caracterizan por presentar una sexualidad problemática. Mrs Brock inculca el miedo al sexo a la pequeña Aroon: “and you won’t like it” (*Good*, 62). Cuando Nan ejerce de madre con Sylvia y Grania fomenta las mismas reglas del *good behaviour* que su propia madre le había transmitido; de hecho prohíbe a Grania relacionarse con Foley. Otras madres sustitutivas como las amigas de la familia, por ejemplo Eliza en *Full House*, mantienen su deseo oculto y reprimido: “She liked talking to Julian... it was a unique defence against intimacy...” (*Full*, 32). De los personajes como Aunt Pidgie, la tía loca recluida en la guardería apenas consigue el lector información.

Se podría decir que las madres que se sacrifican, las madres que rechazan su maternidad y las madres funcionales parecen hablar, cuando lo hacen, desde una posición femenina que resulta ser favorable al patriarcado, sobre el que no

vierten crítica alguna. Tanto unas como otras se encargan de socializar a sus hijos e hijas según las normas de la masculinidad hegemónica o de la feminidad acentuada. Por esta razón todos estos personajes serían ejemplo de lo que Kaplan llama “complicit mother discourse”, donde la figura de la madre suele además mantener una relación mucho más fuerte con el hijo como en los casos de Oliva y John en *Full House*, Lady Grizel y Hubert en *Good Behaviour*, Hannah y Tom en *The Last of Summer*. El “complicit mother discourse” se puede concebir, y con esto volvemos a lo expresado anteriormente, como una “full expression of patriarchal unconscious in which we are immersed... but also allows issues around feminine desire to be addressed” (1992: 74). Este discurso cómplice corroboraría nuestra idea sobre el conflicto que presentan nuestras autoras a la hora de criticar su identidad bien como mujeres, bien como irlandesas: de ahí que repitan los mismos discursos que las oprimen y que sus narrativas sean lugares tanto para el consentimiento como para la posibilidad de resistencia. En el caso de las madres veremos cómo O’Brien y, especialmente Keane, intentan canalizar el deseo femenino en los personajes maternos que apenas tiene voz en el *Master Mother Discourse*. Al respecto, adelantamos una de las diferencias entre las dos autoras. Criticar no solamente es presentar una situación; Keane da un paso más y pone en cuestión la institución de la maternidad dotando a la madre de libertad para disfrutar de su sexualidad. Si el patriarcado dicta que las madres deben ser asexuadas, las madres de Keane se caracterizan por hacer de las relaciones sexuales su bandera. Éste nos parece uno de los logros más interesantes en la narrativa de Keane, y a él nos referiremos en el próximo capítulo.

Al igual que hablábamos de la importancia del contexto histórico-social en la introducción de diferentes voces en la novela, Kaplan argumenta que los discursos de y sobre maternidad también son un constructo social e histórico que se desarrolla según el momento histórico dado. De esta forma, Kaplan entiende que existen ciertos tipos de representación de la maternidad según el contexto histórico, social, político y económico. El *Master Mother Discourse* utilizado tiene su razón de ser en un contexto de clase media y raza blanca que determina no

sólo la presentación de las mujeres en este contexto, sino la representación de aquellas mujeres de grupos marginales que no pertenecen a él. A pesar de que el contexto histórico que analiza Kaplan es diferente al nuestro, podríamos establecer una analogía que nos permitiera ver a nuestras autoras como representantes de las clases medias que fomentan este discurso de maternidad, al servicio de los intereses de sus respectivas comunidades. De la misma manera que hemos afirmado que sus narraciones se caracterizan por un dialogismo débil porque en ellas se impone un discurso de clase y nacionalidad que no se reconcilia con una perspectiva de mujer, debemos asimismo constatar que, desde el punto de vista de la maternidad, muestran un dialogismo débil, puesto que en ellas también prima un discurso maternal que no permite la existencia de otras voces y otros discursos maternales diferentes. Creemos que el silencio de otros tipos de maternidad como experiencia en sus narrativas es elocuente de por sí; especialmente si recordamos el contexto histórico en el que escriben ambas autoras: los años de *Mother Ireland*, discurso que guarda semejanzas con el *Master Mother Discourse* y que influyó negativamente en la política que se aplicaría a todas las mujeres.

Ni Keane ni O'Brien son capaces de dissociarse del discurso irlandés. Se podría considerar que la representación de los personajes maternales que hemos comentado y los que aparecen en todas sus novelas es la constatación de su discomformidad con el ejercicio de la maternidad. Ambas reflejan y cuestionan la necesidad del patriarcado de mantener mujeres subordinadas mediante la maternidad; la mayoría de los personajes femeninos son víctimas, con el fin de que se mantenga la familia y, en consecuencia, la comunidad y el estado. Sin embargo, ninguna de ellas propone un modelo alternativo.

3.5. LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN LAS NOVELAS DE MOLLY KEANE Y KATE O'BRIEN

Al comienzo de este capítulo hemos adelantado que las dos autoras aluden a un mismo ideal de hombre. Al igual que la feminidad acentuada de las protagonistas

se nutre de unos determinados discursos, la masculinidad hegemónica que presentan en las novelas recoge características de los discursos de la hipermasculinidad irlandesa y la masculinidad angloirlandesa, que ya vimos en el primer capítulo de este trabajo. Se podría argumentar que, al igual que el cumplimiento estricto de la masculinidad hegemónica suele derivar en conductas de hipermasculinidad hasta ahora asociadas a los nativos, el incumplimiento de la masculinidad hegemónica adopta la imagen de masculinidad angloirlandesa del *unmanly landlord*. Esto supondría una contradicción, sin embargo veremos que dada su pertenencia al bloque de las clases medias, las comunidades católica y protestante que presentan O'Brien y Keane cultivan un ideal de hombre burgués muy parecido, cuya masculinidad hegemónica se caracteriza por la necesidad de justificar y negociar su autoridad. La autoridad está íntimamente ligada a cuatro aspectos en los que coinciden ambas autoras. 1) La importancia del ámbito público en la construcción de la identidad masculina. 2) El uso de la sexualidad como estrategia de poder. 3) La reafirmación de la heterosexualidad. 4) La paternidad como elemento de reafirmación. Estos cuatro aspectos fomentan la distinción entre la masculinidad y la feminidad acentuada, que adquiere, así, una posición de alteridad. En este sentido, las dos escritoras se hacen eco de los discursos de masculinidad de la época, que exigía un modelo masculino fijo e incontestable. De alguna manera repiten el binarismo que divide a los hombres en masculinos y afeminados.

Puesto que la masculinidad hegemónica se construye en relación a la opresión de la feminidad, tanto Keane como O'Brien se encargan de desmantelar y evidenciar las falsedades de la masculinidad hegemónica de sus personajes. Cuestionan su capacidad como cabezas de familia y representantes de la casa familiar. Evidencian la doble moral de la fidelidad matrimonial. En algunos casos, incluso dotan a sus personajes de un espíritu crítico que les hace recapacitar sobre la construcción de su propia identidad.

3.5.1. La importancia del ámbito público en la construcción de la identidad masculina

Se podría decir que tras los discursos de masculinidad que se filtran en los textos de Keane y O'Brien hay una alusión al ideal victoriano del hombre burgués de clase media que define su masculinidad en términos de su capacidad para ser buen ciudadano. Por buen ciudadano se entiende aquél hombre que ejerce su autoridad como cabeza de familia, marido y padre; aquel cuyas labores de esposo y progenitor responden a la vertiente pública de la institución familiar. No olvidemos que como personajes masculinos del romance también deben encarnar una faceta pública que contrasta con la esfera doméstica en la que se desenvuelve la protagonista (Radway, 139).

Ejemplos de masculinidad hegemónica en las obras de O'Brien pueden encontrarse en los personajes de Anthony en *Without My Cloak*, Will y Matt Costello en *Pray for the Wanderer*, Harry Murphy en *The Land of Spices*, André de Mellin, Michael O'Connor y Bill Morrow en *The Flower of May*, Paddy Flynn, Iago Duarte, Antonio y René en *As Music as Splendour*. En las novelas de Keane destacaremos los personajes de Evelyn Chevington, Major Chevington de *Mad Puppetstown*, Rupert y John de *Full House*, Desmond, John McGrath y David Colebrook en *The Rising Tide*, Major St. Charles en *Good Behaviour* y George Playfair en *Devoted Ladies*. Todos los personajes citados destacan por ser hombres casados (o a punto de serlo) y padres de familia que ejercen su autoridad dentro y fuera de la casa familiar. La mayoría de ellos son bien terratenientes, bien profesionales liberales cuya independencia y reconocimiento social están fuera de duda.

El ejercicio de la autoridad familiar conlleva, pues, una dedicación a la familia, entendida ésta como un constante velar por su unidad y buen nombre, por los intereses familiares y por la empresa familiar. Esta manera de entender la autoridad familiar nos permite sugerir que los personajes de Keane pueden entenderse como ejemplos de los que Connell (1995: 191) ha denominado "gentry masculinity". Utilizamos esta categoría porque, a pesar de las diferencias entre los personajes de una autora y otra, creemos que las características que conforman

este tipo de masculinidad pueden apreciarse en los personajes de ambas. Connell habla de un contexto colonial en el que la *gentry* jugaba un papel muy importante al servicio del estado y procuraba los asentamientos necesarios para expandir e imponer las leyes de la metrópoli. Aunque los personajes de Keane ya no se encuentran en un contexto colonial, más bien en el umbral de uno postcolonial, todos ellos muestran las características que enumera Connell. Así, Ambrose French McGrath, hombre nervioso y oscuro, del que se dice que prefiere la compañía de sus subordinados, ejemplifica la masculinidad hegemónica por su necesidad de reafirmar los aspectos públicos de su identidad como hombre de autoridad y como angloirlandés, dejando a un lado su interés personal. Nótese que el concepto de casa es en este ejemplo el de “house” y no el de “home”, u hogar reservado a las mujeres:

He took his duties as a *magistrate and a churchman* seriously and discharged them with a *punctiliousness which took no account of his own personal convenience*. He was tremendously and rather touchingly *proud of his house* and his lands, touchingly because his pride was so truly that of a tenant for life of these possessions. He had inherited from so many before his father and the place would go down, he hoped, to as many beyond his son. (*Rising*, 15. Énfasis nuestro)

Algunos de estos personajes son todavía miembros del ejército inglés y como tales exhiben características propias de la identidad masculina inglesa cuyas virtudes son el autocontrol, el sentido común, la independencia y la honestidad (Cullingford: 2001). Quizá uno de los mejores ejemplos de *gentry masculinity* sea el de George Playfair de *Devoted Ladies*. Este personaje nos parece interesante porque nos permite asociarlo con los de O'Brien. George es un terrateniente como los angloirlandeses de Keane, pero es también un católico como los de O'Brien. Si tiene la posición que disfruta es por su pertenencia a una clase social privilegiada que le permite ejercer a la vez de irlandés nativo y de inglés, miembro del ejército británico, frente a la americana Jane.

Características similares pueden encontrarse en algunos personajes de O'Brien. Especialmente aquéllos que, por su posición social, ocuparon el vacío de poder que dejaron los angloirlandeses. Así, los personajes de *Without My Cloak* se

comportan en público como lo hacen algunos protagonistas de Keane. Se alzan como portadores de los valores familiares, de clase y de nacionalidad. Quizá los mejores ejemplos sean los de Honest John y su hijo Anthony. A Honest John, los trabajadores de su empresa le reconocen la influencia que ejerce en sus vidas y aluden a los lugares comunes de la paternidad y la amistad para definirlo “Most beloved and distinguished son of our historic city... not so much employer as kindly guide and father and friend” (*Without*, 67)

En el capítulo anterior aclaramos que son los hombres los que, en última instancia, ejercen el poder en la casa familiar. Son ellos los que toman las decisiones familiares que ha de acatar el resto de la familia. No obstante, la mayoría de ellos, especialmente los padres de familia, parecen estar ausentes de los acontecimientos cotidianos que ocurren en las casas. Las narraciones de las novelas nos desvelan el desinterés que la mayoría de los padres y cabeza de familia tienen por sus casas y familiares. Por esta razón creemos que tanto O'Brien como Keane rechazan mostrar la identificación de los personajes masculinos con la casa familiar como lo hacen con las protagonistas femeninas; de ahí la importancia del cronotopo familiar que estudiamos en el anterior capítulo como forma de presentar identidad femenina e irlandesa. En este sentido las dos autoras invierten la manera establecida, ya desde la cultura griega, de pensar la casa, “house” como apéndice de la autoridad del hombre casado²⁵. La mayoría de los personajes masculinos de la *Big House* apenas se identifica con la casa, bien en su vertiente privada de hogar, “home”, o en su vertiente más pública de “house”.

Keane y O'Brien se encargan de desvincular esa relación hombre-casa cuando sus personajes son incapaces de ejercer la labor pública que se les ha encomendado. Quizá el ejemplo más interesante es el de Julian en *Full House*. A diferencia de otros personajes a los que se puede considerar “unmanly” por su incapacidad de dar herederos y mantener la *Big House*, Julian puede clasificarse como “unmanly” por su incapacidad para mostrar la autoridad sobre su casa y su mujer. Es significativo que se le califique de “so womanly” (*Full*, 34) por ser permisivo con el adulterio de Olivia. La narración explica que: “his tolerance had

been called by a very ugly name once” (*Full*, 39). En otras palabras, lo que se reprocha al personaje no es el adulterio de su mujer, sino su incompetencia para ocultarlo y aparentar ser el hombre de la casa. Se podría decir que la masculinidad angloirlandesa ejemplifica la decadencia de los angloirlandeses, incapaces de alcanzar la hegemonía en Irlanda.

De la misma manera que los personajes de Keane deben mostrar una dedicación incondicional a la familia y a la casa, los personajes de O'Brien deben mostrar una entrega incuestionable a la empresa familiar y todo lo que ella representa. Desde este punto de vista Anthony Considine es un ejemplo perfecto. La lucha de Anthony por mejorar la empresa familiar es tan constante que consigue el reconocimiento no sólo de la familia, sino de la ciudad en la que vive, que le elige como su alcalde. No es así en el caso de Joseph Morrow en *The Flower of May*, quien al igual que los personajes de Keane, destaca por su pereza y estulticia. De la misma manera que los personajes de Keane ejemplifican la decadencia de los angloirlandeses, Joseph Morrow encarna la de las clases medias católicas. Joseph Morrow es “unmanly” por su incapacidad de mantener la empresa familiar y el buen nombre de los Morrow en lo más alto de la sociedad de Limerick. “That its business had declined in its last twenty years was due to the simple fact that Joseph was lazier and less shrewd than his immediate forebears had been” (*Flower*, 11). Para su desdicha el matrimonio de su hija es una manera de ocultar su fracaso como hombre. En otras palabras, a pesar de sus críticas, ambas autoras definen la masculinidad tomando como primera referencia la importancia de lo público. Es significativo constatar que ninguna de las dos autoras se detiene en los aspectos privados de los hombres. Aquí reside una contradicción. ¿Hasta qué punto el reafirmar la expulsión del hombre del ámbito doméstico no refuerza la división entre lo público y lo privado que tanto se critica cuando se muestran los problemas de los personajes femeninos? Se podría argumentar que ambas autoras aceptan esta división porque recogen la necesidad de salvaguardar el único espacio donde las protagonistas puedan ejercer el poder

sobre otros personajes, que pertenecen a clases inferiores. En este sentido, la división de géneros actúa recíprocamente con la división de clases. De nuevo Keane y O'Brien se encuentran ante la disyuntiva de favorecer su identidad como mujeres o su identidad de clase, y de nuevo, prefieren la segunda a la primera.

3.5.2. El uso de la sexualidad como estrategia de poder. La hipermasculinidad

Una comparación de los textos de Keane y O'Brien muestra que, a pesar de los discursos de la época, sus angloirlandeses e irlandeses de clase media comparten ciertas características. Una de ellas es la cara oscura de la masculinidad hegemónica, aquélla que está relacionada con la hipermasculinidad y la violencia. Cuando sus personajes cumplen con celo las características de la masculinidad hegemónica, independientemente de la comunidad a la que pertenezcan, se dibujan como ejemplos de la hipermasculinidad irlandesa, hasta entonces asociada a los nativos. Esta hipermasculinidad no sólo se traduce en la violencia sobre otros hombres, sino especialmente sobre las mujeres. Esta violencia se ejerce a través de la sexualidad. Considerada como un elemento del ámbito privado, la sexualidad se convierte en un arma de poder y sujeción contra las mujeres, adquiriendo así una faceta pública. Es importante destacar que la sexualidad masculina se dibuja siempre en relación con la sexualidad femenina. Ninguna de las dos autoras se detiene en explorar la sexualidad masculina o la importancia del cuerpo del hombre como lo hacen con sus protagonistas femeninas. Esto corrobora nuestra idea de que la masculinidad se define siempre dentro del ámbito público.

Al igual que en los discursos sobre nación y clase que veíamos en el capítulo anterior, observábamos las diferencias en la representación del Mismo y el Otro, la masculinidad en las novelas de Keane también se dibuja mediante la contraposición de los angloirlandeses representantes de la civilización y los nativos republicanos. Frente a los caballerosos soldados del ejército, se encuentran los violentos y despiadados republicanos, ejemplos de una hipermasculinidad agresiva y peligrosa, como es el caso Patsy Roche en *Mad*

Puppetstown y de Danny the Killer –el nombre es elocuente de por sí– en *Two Days in Aragon*:

Killer Denny was a really hard and wicked little man. Of the three he only had no dread of this hour of execution. He had spent years in America, he had never known a lucky day there, and he was tough with a toughness from the underworld of big and cruel towns. (*Two Days*, 184)

Pero esta diferenciación, que no ocurre solamente entre hombres, nos lleva a otro aspecto que hemos adelantado en el capítulo anterior: el cronotopo del castillo. Como dejamos apuntado, el cronotopo del castillo recoge las diferencias de poder entre unas clases y otras, entre unas identidades irlandesas y otras y ahora debemos añadir entre un género y otro. Este cronotopo está íntimamente ligado a la violencia que ejerce la masculinidad hegemónica sobre las mujeres. La civilizada masculinidad angloirlandesa se convierte en hipermasculinidad frente a los Otros, esta vez las mujeres. Los fantasmas como “The Child” al que hacíamos referencia anteriormente son el ejemplo de la subordinación de las mujeres mediante la violencia. En los pasadizos y en los lugares oscuros los hombres modelo de la gentry angloirlandesa ejercían el privilegio de clase y de género sobre las mujeres. De esta manera, la masculinidad de la gentry y su supuesto civismo y racionalidad se acercan a la hipermasculinidad violenta de los nativos. Por seguir con la misma novela, recordemos el ya famoso fragmento en el que se sugieren las prácticas sadoomasoquistas a las que sometía el abuelo de Mr Fox a las sirvientas de Aragon (*Two Days*, 193).

La hipermasculinidad asociada a la violencia contra las mujeres y sus cuerpos no es exclusiva de los personajes de Keane relacionados con el cronotopo del castillo. También queda retratada en otras novelas de Keane y en algunas de O’Brien. En ambos casos se presenta una clara asociación entre hipermasculinidad e imposición de la autoridad. De las novelas de O’Brien tomemos como ejemplo a René, quien no sólo muestra su autoridad, sino que la expresa claramente a su amante: “When I’m making love I only want to master you” (*As Music*, 181). En *The Land of Spices*, la narración presenta a Harry

Murphy como un hombre infiel, bebedor e injusto con su mujer: "... and that Harry Murphy was in some unspecified way a *monster*, as life-companion for a woman of delicate and religious sensibilities" (*Land*, 39, énfasis nuestro). En *The Flower of May*, el narrador afirma que Bill Morrow casi siempre está borracho y tiene la mala costumbre de insultar a su mujer en público (*Flower*, 3).

De las novelas de Keane pongamos el ejemplo del David Colebrook, amante de Cynthia en *The Rising Tide*, del que la narración dice:

David wanted Cynthia. He wanted her as his mistress and he was going to have her entirely on his own terms. He knew she was not clever and she had no defence once one got inside her pose and vanity. She was really one of those superconventional women on whom an almost brutal hardness has a wonderful effect (*Rising*, 183-184).

Es interesante observar que en la misma novela, *The Rising Tide*, se establece una comparación entre David Colebrook y Gerald Turnbull. Mientras que el primero hace alarde de su masculinidad, el segundo se gana el desprecio de Cynthia y de sus hijos por su carácter débil, permisivo con Cynthia y su total dependencia de ella. Pero Gerald Turnbull es americano, no angloirlandés, ocupa por tanto la sospechosa posición del extranjero, del Otro que puede ganarse la confianza de Cynthia y con ella la casa. De ahí que se le dibuje como el no masculino frente a David Colebrook.

En otras novelas como *Full House*, nos encontramos ejemplos de hipermasculinidad como la de Mad Harry, quien "had confined his eccentricities to beating his wives, torturing cats, and keeping his daughters's heads shaved like billiard balls till their most probable marriageable days were past" (*Full*, 141). Esta hipermasculinidad se encuentra también en Foley de *Two Days in Aragon*, cuya identidad es conflictiva por ser al mismo tiempo protestante angloirlandés y católico. No obstante, el predominio de su identidad angloirlandesa se refleja en su masculinidad. Los angloirlandeses también pueden ser hipermasculinos y ejercer la violencia y la autoridad sobre sus mujeres. Ante los avances de Grania, Foley afirma su superioridad: "The Fox man in him found in Grania what Fox's approved only in their mistresses and detested in their wives" (*Two Days*, 200). Esta cita nos

puede servir de pórtico para enlazar con el siguiente aspecto, el de la libertad sexual que se presupone en los hombres dentro del matrimonio, que también sirve para reforzar la heterosexualidad de la masculinidad.

3.5.3. La reafirmación de la heterosexualidad

Todo hombre debe casarse, formar una familia y, supuestamente, realizarse sexualmente dentro de la unión matrimonial. Como ya hemos visto, la masculinidad ideal que se dicta desde los discursos tradicionales de las grandes familias protestantes y católicas permite un discurso de doble filo que justifica el incumplimiento de la fidelidad matrimonial, amparándose en el mito de la sexualidad masculina que no puede refrenarse a diferencia de la sexualidad femenina, siempre sumisa. El matrimonio para el hombre está desligado de la ficción romántica cuya importancia es crucial en el caso de las mujeres, como hemos visto. No en vano ambas autoras utilizan dos eufemismos para referirse a esta doble moral: en las novelas de O'Brien se habla del *no cross no crown*; en las de Keane de *light behaviour*. La mayoría de los personajes tiene en su haber un curriculum de infidelidades. Incluso los más rectos y honestos padres de familia como Anthony en *Without My Cloak* son ejemplo de la doble moral del matrimonio:

But nowadays boredom in foreign cities led him sometimes into casual adventure.... But a woman in Amsterdam had seemed to understand this very well; indeed she had frightened Anthony. He did not like to remind himself now that he would be bound to return again and again to Amsterdam. A man may have an adventure and be ashamed of it, but married and happy in Ireland, with eight children, he does not fall in love with a Dutch harlot. Good God, what wicked nonsense. (*Without*, 113-4)

En *The Land of Spices* la madre de la protagonista, Maud Murphy, confiesa a una de sus mejores amigas, Mother Agatha, la infidelidad de su marido. Pero Mother Agatha no encuentra más salida para su amiga que tolerar la deslealtad de su marido pacientemente con la ayuda de Dios: “But since there was a thing called “duty” which confessors had to insist upon with Catholic wives, Maud’s cross must be carried, it seemed” (*Land*, 39).

De la misma manera tenemos constancia del *light behaviour* de otros personajes de Keane, como por ejemplo, Major St Charles de *Good Behaviour*. El *light behaviour* o adulterio tiene además un componente de clase que no podemos obviar. No es casual que todos los adulterios masculinos tengan como participante a una persona que responde a las características del Otro, en la mayoría de los casos mujeres de clases inferiores o en el caso de los protestantes, nativas. Así, por ejemplo, el Major St. Charles termina sus días bajo los cuidados de la sirvienta católica Rose, “bred to be hot” (*Good*, 47). La sirvienta de los Brown también fue la amante del padre de Piggy y Hester (*Devoted*, 113). El ‘no cross, no crown’ que sufre Maud Murphy en *The Land of Spices* no viene determinado por la adición de su marido a la bebida solamente, sino por sus relaciones con la institutriz de sus hijos, Miss Cross, cuyo nombre es ciertamente irónico. Lo más significativo es que los personajes femeninos del adulterio carecen de voz. Apenas tenemos información sobre ellas.

Esta doble moral fomenta la subordinación de la mujer, no sólo porque se establece una relación de desigualdad, sino porque se fomenta la clasificación que divide a las mujeres en madres o prostitutas según las necesidades del hombre. Esta subordinación de la mujer evidencia la heterosexualidad del hombre y ahuyenta cualquier atisbo de feminidad, es decir de homosexualidad.

3.5.4. La paternidad como elemento de reafirmación

Dentro de la casa la gran mayoría ejerce sus labores de padre, si bien a diferencia de los personajes femeninos, la paternidad que representan es más institucional que una experiencia que enriquece la identidad de los personajes. Sin embargo, ambas autoras se detienen en unos personajes que se caracterizan por desarrollar su faceta paternal. Ambas coinciden en una presentación positiva de la paternidad, que sirve en última instancia para sobrevalorar la masculinidad. La relación entre padre e hijos es un tema que aparece con cierta frecuencia en las obras de las dos autoras: así por ejemplo en *Without My Cloak* John Considine quita el protagonismo a Molly en la crianza de Richard, Joseph Morrow mantiene una relación muy estrecha con su hija Fanny en *The Flower of May*. Así por

ejemplo se describe al padre de Helen, desde su perspectiva de niña pequeña:

In childhood she thought her father very beautiful. It always delighted her to come on the sight of him suddenly and realise, always with new pleasure, that he was different from other men, stronger and bigger, with curly, silky hair and eyes that shone like stars. And studying him, or reciting poetry seated on his knee, she noticed that his face grew more beautiful as one drew nearer to it. This was not true of other faces, and she told him of it one evening, but he laughed at her impatiently. (*Land*, 142)

De la misma manera, en la narrativa de Keane nos encontramos con padres como Major Chevington que guarda una relación cercana con su hija. “Easter remembered that race and her father smoking a pipe, and the hushed, tired air of content about him, for a long time” (*Mad*, 121). Cuando se dibujan los personajes paternos asistimos en el caso de Keane a hombres valientes y fuertes, que, a pesar de sus infidelidades destacan por su sensibilidad y su saber hacer con sus hijos. Como padres de familia reúnen todas las buenas virtudes de los angloirlandeses. En este sentido podríamos afirmar que, al contrario que el dibujo de la maternidad que resalta las relaciones de poder entre madres e hijas, y revela la situación de indefensión en la que inevitablemente se encuentran las primeras; esta imagen de la paternidad sirve para difuminar las relaciones de poder dentro de la familia. No nos parece aventurado sugerir que esta representación de la paternidad en las obras de las dos autoras favorece la sobrevaloración de la masculinidad. La paternidad sirve para restituir la masculinidad en momentos en los que se siente amenazada, no solamente porque contrasta con la presencia de madres todopoderosas, sino porque aleja la posibilidad de una masculinidad no hegemónica, como la homosexual. Así podríamos interpretar el personaje de Henry Archer que hemos citado anteriormente. A los ojos de los demás, y a los de su mujer, la homosexualidad de Henry se oculta a través de su estrecha relación con su hija.

Una vez analizadas la importancia de lo público para mantener la autoridad y la necesidad de afirmación de heterosexualidad y paternidad, se podría decir que la masculinidad hegemónica está tan construida social e históricamente como la

feminidad. Algunos personajes son conscientes de la artificialidad de su papel masculino. Sirvan como ejemplo los pensamientos de Ambrose McGrath que, como hemos visto anteriormente, cumple todos los requisitos del angloirlandés perfecto. Sin embargo su identidad como persona queda diluida en todas las funciones de esposo, padre y terrateniente:

There were so few things really to lay hold of about Ambrose, that dim, gloomy, kind man. The man was so hidden beyond his circumstances –‘son of old Desmond McGrath-most amusing fellow that ever was.’ ‘His wife’s a wonderfully able woman.’ ‘Best cock shoot in Ireland.’ These were the phrases used to describe Ambrose. Nothing about him as a person. Nobody knew that he had eaten boiled eggs for breakfast until his youngest child was ten, simply because he fed the salty top to each child in turn at breakfast time. Nobody knew how he hated elders and loved ash trees though so much of his life was spent uprooting one species and planting the other. Nobody knew how pure a pleasure it had given him hounds hunting a fox He had more connections with these things than with his daughters’ beauty, or with his satisfactory soldier son, or with his lands. His wife had made all these things too much her own. (*Rising*, 15-16)

Otros, como Matt de *Pray for the Wanderer*, no sólo son conscientes, sino que evitan seguir las normas: “Matt was not repeating the good pattern, had no home... Will did not see that life might fruitfully be a lonely track or a jealously personal adventure” (*Pray*, 6). Aquellos personajes que no cumplen los dictados de la masculinidad quedan en una posición de debilidad. Sin embargo, a pesar de no cumplir las normas de la masculinidad pueden tener mayores facilidades que las mujeres para afirmar o construir su identidad libremente. En este caso estamos hablando de los personajes homosexuales de las novelas, cuya importancia analizaremos en el siguiente capítulo.

3.6. CONCLUSIONES

En este capítulo hemos estudiado el dibujo de la feminidad acentuada y de la masculinidad hegemónica. Hemos comprobado que la posición de ambas autoras es cuando menos contradictoria, puesto que en sus modelos de feminidad y

masculinidad se filtran los mismos discursos de clase y nacionalidad que hemos estudiado en el capítulo anterior. Así, ambas expresan con claridad un rechazo a la feminidad acentuada cuando desenmascaran el ideal de la ficción romántica que debe acabar en matrimonio –entendido éste como institución o como experiencia–; cuando ponen de relieve el control de los cuerpos a través de un ideal de belleza común, o cuando retratan fielmente la maternidad como institución. Igualmente nos resultan provocadoras algunas inversiones de la norma, como por ejemplo la unión de belleza e inteligencia o belleza y crueldad.

No obstante, hemos encontrado que su crítica no está siempre bien definida, puesto que en ocasiones, como es el caso de la maternidad, ambas autoras idealizan excesivamente la maternidad como experiencia, cayendo así en un discurso cómplice con el patriarcado.

Sin embargo, su crítica se contrarresta con una visión de clase que se filtra en todos sus textos. Aunque alzan su voz contra el matrimonio, el ideal de belleza y la maternidad, ninguna de ellas se salta la norma de clase y nacionalidad que rige tales discursos. A pesar de su posición de víctimas, sus protagonistas cuidan mucho su posición de superioridad sobre otras mujeres, por lo cual aceptan los discursos que las someten. En este sentido también constatamos que O'Brien y Keane son honestas al transcribir fielmente la realidad de las mujeres en detrimento de una excesiva idealización del mundo femenino.

Al igual que en el anterior capítulo, hemos constatado que las estrategias para criticar la posición de las mujeres son diferentes. Keane recurre a un tono irónico y humorístico, mientras que O'Brien se adhiere, a veces peligrosamente, a un tono más serio. Esto no supone un desprestigio para la autora de *Limerick*, que, en ocasiones, invierte las normas con mayor facilidad que Keane para otorgar características positivas a discursos que no las poseen, como el de belleza.

Finalmente nos resulta sorprendente que en su dibujo de la masculinidad no sólo se sigan los patrones de los discursos de la época, la hipermasculinidad y el *unmanly landlord*, sino que utilicen la paternidad como un elemento positivo que contrasta con el tono negativo de la maternidad.

NOTAS AL TERCER CAPÍTULO

¹ Nos resulta significativo que, a pesar de la atención que ha acaparado el tema de la maternidad en las novelas de Keane y O'Brien, no se haya publicado estudio alguno teniendo en cuenta las ideas de Adrienne Rich. Solamente Onkey la incluye en su bibliografía, pero no hay referencia alguna en los capítulos dedicados a O'Brien y Keane.

² Aunque éste será asunto del siguiente capítulo, adelantaremos ahora que nos basamos en las ideas de Judith Butler (1990), que entienden el género no solamente como una construcción social determinada por las prácticas culturales de una época determinada, sino también como un acto de repetición que cuestiona y subvierte la construcción genérica misma.

³ En sus primeros trabajos, Connell también incluyó la importancia del discurso como herramienta ideológica en la construcción de la identidad. Para Connell, los discursos y la simbolización del género son también prácticas que ejercen determinados grupos e instituciones y que, por lo tanto, obedecen a unas relaciones de poder determinadas. En *Gender and Power* advierte del peligro de prestar excesiva atención al discurso y olvidar las raíces profundas del problema, es decir, la unión de todos los factores que intervienen en las relaciones de género.

⁴ Connell (1995: 90) se refiere al concepto generalizado y no cuestionado del amor: “[I]n the established gender order, relations of cathexis are organized mainly through the heterosexual couple. This is the taken for granted meaning of ‘love’ in popular culture and it has massive institutional support”.

⁵ Connell (1987: 190) propone como línea de investigación a seguir la relación entre madres e hijas, lo que le acercaría al *lesbian continuum* que acuñó Rich. Sin embargo, creemos que esto sería un despropósito puesto que, implícitamente, asocia mujer y maternidad. En su estudio de la masculinidad no hay una asociación tal entre padres e hijos.

⁶ La maternidad como institución guarda similitudes con lo que Chodorow (1984: 136-137) describe como la fantasía de la madre perfecta. En el estudio de Chodorow también se describe la idealización de la figura de la madre en otra persona, "countermother", que suele ser una mujer allegada a la familia o la madre de una amiga. Preferimos utilizar el término de Rich, puesto que nuestro enfoque no es psicoanalítico.

⁷ Existen otros conceptos parecidos al de la masculinidad hegemónica, como "normative masculinity", "dominant masculine stereotype" o el "manly ideal", propuesto por Mosse (1996). Hemos preferido utilizar el de Connell, porque nos resulta el más completo. Otros autores como Robert Hanke (1998) han desarrollado este concepto aún más y lo han aplicado a otros estudios como los cinematográficos.

⁸ Decimos todos los hombres, porque los homosexuales también se benefician de una posición privilegiada masculina frente a las lesbianas. Es notorio que su integración en la sociedad está más aceptada. Sirva como ejemplo los episodios en la historia del movimiento de lesbianas irlandesas (LIL, *Liberation for Irish Lesbians*) en los que su situación era tan precaria que dependían de las

facilidades materiales del colectivo gay masculino. Las relaciones entre ambos colectivos no siempre han sido igualitarias y solidarias. Baste recordar los momentos en los que las lesbianas lucharon solas, como la campaña del aborto, porque el movimiento gay masculino temía que su participación perjudicara, aún más, su imagen (Crone, 1988: 344; 1995: 68).

⁹ Connell propone una división de masculinidades (*working class*, *middle class*, *soft*, *gay* y *queer*) que no puede aplicarse a nuestro trabajo si, precisamente, tenemos en cuenta el elemento histórico. Connell escribe a finales del siglo XX, nuestras dos autoras a mediados del mismo. También advierte que tal clasificación no puede considerarse absoluta y sus prototipos no pueden ser arquetipos.

¹⁰ A pesar de la gran acogida de las ideas de Connell, sus postulados se han criticado por obviar la realidad cotidiana de los hombres. Para estudiosos como Donaldson (en Hanke: 1998) las ideas sobre la masculinidad de Connell se justifican teóricamente, pero no en la práctica. Sin embargo, se debe decir que para su estudio Connell hace uso no solamente de las teorías feministas, sino también de un corpus de entrevistas según métodos sociológicos contrastados.

¹¹ Es significativo que el propio Connell subtitule el apartado dedicado a la masculinidad de clases trabajadoras como “protesting masculinity”.

¹² La constatación de que la masculinidad hegemónica sabe adaptarse a los nuevos tiempos es la aparición a finales del siglo XX de un tipo de masculinidad hegemónica, denominada *the Sensitive New Man*, que redefine la asociación de lo masculino con la razón. No es de nuestra incumbencia el análisis de este tipo de masculinidad. Digamos que el *Sensitive New Man* es tan hegemónico en nuestros días como el *gentleman* del siglo XIX.

¹³ Al respecto citemos el interesante artículo de Susan Jeffords (1993) sobre la utilización de la paternidad en el cine norteamericano.

¹⁴ Sorprende el hecho de que Ryan considere *Mary Lavelle* novela irlandesa, mientras que descarta *As Music as Splendour* por ambientarse fuera de Irlanda. A pesar de que su objetivo es analizar los personajes secundarios, su análisis de las novelas se alimenta de las apreciaciones sobre los personajes principales.

¹⁵ En palabras de Radway (1994: 133): “the wilder the villain, the more failed the romance”.

¹⁶ Keane suele utilizar el referente cultural “Bloomsbury” para referirse a algo o alguien distinguido, elitista y, en cierto modo, melodramático e intenso. En *Full House*, Eliza comenta los últimos eventos sociales y, ante la discreción de Sheena y Julian, les espeta: “You and John are so remarkably precious and Bloomsbury about it. Tell me all” (*Full*, 130). Es obvio que Keane se ríe tanto del uso de la palabra Bloomsbury que hace Eliza –que no destaca precisamente por ser una gran intelectual–, como del grado de afectación y esnobismo que supone “ser Bloomsbury”.

¹⁷ Nuestro enfoque no contempla aquellas interpretaciones de las novelas como mero reflejo de la autobiografía de las autoras (Devlin, 1984: xv, Petre, 1988: iv). Devlin sugiere que el origen de los personajes de las madres todopoderosas y crueles, como Lady Charlotte en *The Rising Tide*, debe encontrarse en la relación, tensa y distante, de Keane con su madre. Si bien se sabe que la relación madre e

hija influyó en la vida y obra de Keane, también es cierto que la autora tuvo dos hijas con las que ha mantenido una excelente relación, aspecto este que no necesariamente se ha trasladado a sus últimas novelas. Igualmente, sería complicado entender los personajes maternos de O'Brien, bien sean las madres fálicas, bien las "fairy good mothers" a tenor de su experiencia como hija y madre. Según Val Mulhern (1980: 50) O'Brien afirmó: "I never wanted to be a mother. I'd have liked to be a father".

¹⁸ En este caso sí utilizamos el término de Chodorow, puesto que en Rich (1986: 36) se habla de las penalidades, confusión y cambios de la maternidad; sin embargo, la idealización que oculta todas esas experiencias no recibe nombre alguno.

¹⁹ Elizabeth Grosz (1992: 315) define así la figura de la madre fálica: "The phallic mother is the fantasy of the mother who is able to grant the child everything, to be its object of desire, and in turn, to be the subject who desires the child as her object. As a result of the oedipus complex, the mother's omnipotent status is transferred to the symbolic father; she is now construed as castrated or lacking. In disappointment and disgust, the child -of their sex- turns away from her. The child may mean everything to her, and she remain everything for the child, leaving no room for growth and independence. This all-powerful mother figure can become the basis of the persecutory images of psychoses".

²⁰ En otras novelas como *The Ante Room*, la identificación es tal que la oscuridad de la casa es una metáfora de la muerte de la madre, Teresa.

²¹ A pesar de que nuestro enfoque no es psicoanalítico, esta idea nos conduce a otras investigadoras que han defendido la imposibilidad de hablar de la madre (Kristeva: 1980). Nosotros preferimos la interpretación de Kaplan (1992: 60) que, aunque también se basa en teorías psicoanalíticas, se basa en el "domestic feminism" que entiende que algunos textos pertenecientes a los géneros de romance y melodrama (como los que analizamos aquí) posibilitan un discurso dirigido y producido desde la posición de madre.

²² Consideramos que el personaje de Molly es más complejo de lo que a primera vista parece. Una de las citas en las que se ampara Ryan es la siguiente: "She seemed happy. Certainly she was having to bear too many children... But as the years lengthened she kept a mute and subtle grace about her still like a soft halo" (*Without*, 113). Aunque no les falta razón a los que ven en Molly una mujer sumisa y callada (Dwyer: 1992, Ryan: 1988) también es cierto que a lo largo de la narración, el lector descubre pequeños aspectos que advierten de la conciencia de mujer de Molly, que disfruta de su posición de clase media tanto o más que de su identidad como madre.

²³ Así interpreta Fogarty (1993: 82) el papel de Helen Archer: "Playing a displaced mother-role, but with a marked reversal of the passivity of the feminine stereotype, Helen makes Anna repeat cultural texts - a motif crystallised in the Herbert poem from which the book's title comes. She thus socialises her, introduces her literary-intellectual culture and gives her access to the institutions of aesthetic pleasure 'the land of spices'- which is ultimately to offer her an adult, though secular, vocation".

²⁴ Desde una perspectiva psicoanalítica, el *lesbian continuum* también podría relacionarse con el “homosexual facet of motherhood” que defiende Kristeva (1980: 239).

²⁵ Foucault (1993: 139) asocia la buena conducta del hombre casado con la casa y el hogar: “Desde luego, en tanto que casado, el hombre debe restringir su placer o por lo menos el número de sus compañeras; pero ser casado significa aquí ante todo ser jefe de familia, tener una autoridad, ejercer un poder que tiene en la “casa” su lugar de aplicación y sostener las obligaciones respectivas que inciden sobre su reputación de ciudadano. Por ello, la reflexión sobre el matrimonio y la buena conducta del marido se asocia comúnmente con una reflexión sobre el oikos (casa y hogar)” (cursiva nuestra).

CAPITULO 4. ALTERNATIVAS A LA CONSTRUCCIÓN GENÉRICA NORMATIVA: *PROTESTING CONSCIENCE* Y *SEX AND SNOBBERY* COMO RESISTENCIA AL DISCURSO DE GÉNERO

*Que donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder. [...] Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder.
(Michael Foucault, 1995: 116)*

4.1. INTRODUCCIÓN

Una vez estudiados los discursos que fomentan y afianzan la feminidad acentuada y la masculinidad hegemónica, en este último capítulo vamos a centrarnos en las alternativas que O'Brien y Keane proponen ante la política de género que impera en el cronotopo de la casa familiar. Veremos que ante los discursos del *good behaviour* y la *pudeur et la politesse*, Keane y O'Brien proponen, respectivamente, los discursos que llamaremos *sex and snobbery* y *protesting conscience*. Ante la imposición de un discurso de masculinidad hegemónica, ensayan una masculinidad subversiva, que no responde a las normas.

En primer lugar desarrollaremos algunos aspectos del marco teórico que hemos venido utilizando, así como aquellos conceptos que ha usado la crítica con el fin de comprender la forma que tienen O'Brien y Keane de mostrar sus alternativas. Haremos también un breve repaso de las aportaciones de la crítica a este respecto. Seguidamente estableceremos las diferencias y similitudes en la forma de abordar la protesta contra los discursos y políticas que conforman las vidas de todos los protagonistas. Es en este capítulo donde claramente veremos las diferencias entre las dos autoras. Como hemos venido adelantando, ambas parten de unas estrategias comunes, si bien la manera de entenderlas y utilizarlas en sus obras difiere de una autora a otra. Haremos hincapié en dos elementos que aparecen en la obra de ambas escritoras. Entendemos que, frente a la ficción

romántica o discurso romántico ambas abogan por la necesidad de la educación de las mujeres, si bien es O'Brien quien realmente desarrolla esta idea con mayor profundidad en sus novelas. Frente al ideal de belleza, ambas reflejan la existencia de una sexualidad femenina a través de la que se negocian pequeños resquicios de poder. En cuanto a la masculinidad, ambas optan por refugiarse en la subversión de la ambigüedad.

4.2. GÉNERO, PODER Y RESISTENCIA

En el anterior capítulo hablábamos de los discursos de *la pudeur et la politesse* y el *good behaviour*, como discursos que organizaban, estructuraban y legitimaban la sexualidad femenina, o más bien, un determinado tipo de sexualidad femenina que respondía a las necesidades del patriarcado. No es casual que detrás de nuestras hipótesis se encuentren las ideas de Gramsci, a través del uso que hace Connell del concepto de hegemonía, puesto que nos interesaba analizar en qué medida la representación de la sexualidad nos advierte no sólo de los mecanismos de coerción, de los que los discursos de sexualidad están saturados, sino también de los mecanismos de aceptación y consentimiento; en términos foucaultianos, lo que se ha llamado mecanismos de prohibición, permisividad y aceptación (Foucault, 1999: 145).

Para entender el conflicto en el que se encuentran nuestras autoras –aceptar o rechazar una identidad que irremediamente las define– hemos utilizado las ideas de los estudiosos que hemos nombrado, y hemos intentado incluirlas en un marco teórico como el que ofrece Bajtín. Ya hemos hecho uso de la importancia de las diferentes voces, del plurilingüismo, y hasta qué punto se manifiesta en las obras de nuestras autoras, como un reflejo de un contexto histórico que se materializa en el cronotopo de la casa familiar. Pero el marco de Bajtín no se detiene en la teorización de la novela plurilingüe. Si hay un concepto en el pensamiento de Bajtín que ha merecido amplia atención es, sin duda, el de carnaval, al que hemos hecho alusión en anteriores capítulos. Retomaremos este concepto –el carnaval, el alcance de la risa y de lo grotesco– para entender hasta

qué punto nuestras autoras critican, protestan, invierten o subvierten las normas que tan fielmente trasladan a sus novelas. Asimismo relacionaremos este concepto de Bajtín con otros tomados del feminismo y de los *Queer Studies*, que en su mayoría se han nutrido de ideas psicoanalíticas y de Foucault.

4.2.1. El carnaval y la risa

Uno de los libros más citados por la crítica literaria en general y por la feminista en particular es *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* de Bajtín. En él, Bajtín teoriza sobre la importancia del carnaval y de la risa, de su capacidad para cuestionar el poder oficial de un momento histórico dado. En su estudio, cuyo objeto principal es la obra de Rabelais, Bajtín diferencia tres apartados de la cultura carnavalesca: las formas y rituales del espectáculo, las obras cómicas verbales y las diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grotesco. Para Bajtín, el carnaval y la risa ponen el “mundo al revés”. Recrean una realidad que se contrapone a la seriedad oficial del poder. El humor carnavalesco, entiende Bajtín, es siempre un humor festivo, lleno de alegría y energía positiva. Dados sus orígenes marxistas, Bajtín no deja de afirmar la relación entre, por una parte, el pueblo y por otra, el carnaval y la risa. Para él, el humor festivo

no es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho ‘singular’ aislado... la risa es ante todo del pueblo,... todos ríen... esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. (1995: 17)

Bajtín relaciona la risa con lo grotesco que la provoca. Lo grotesco también adquiere un valor subversivo y rompedor, porque a los ojos de Bajtín está impregnado de un “carácter positivo y afirmativo” que se relaciona con la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. Lo grotesco se encuentra en el “principio de vida material y corporal”. En otras palabras, Bajtín alude a la importancia del cuerpo y su representación. Distingue el cuerpo grotesco del cuerpo perfecto y clásico que representa lo sublime, lo elevado, lo serio. En el cuerpo grotesco destacan los órganos que pueden exagerarse con mayor facilidad y que en la mayoría de los casos son orificios que permiten la entrada y salida de fluidos; de

ahí que Bajtín afirme que el cuerpo grotesco sea un cuerpo en movimiento, sin límites, en constante creación, un cuerpo cargado de sexualidad. Esta idea de la exageración y del exceso nos parece importante y ayuda a comprender el por qué del recorrido bajtiniano por el cuerpo carnavalesco: la nariz, la boca, el vientre, el falo y el trasero. En el cuerpo clásico, sin embargo, los órganos tienen medidas equilibradas, de ahí que Bajtín hable de su limitación y perfección. La imperfección y exageración del cuerpo permiten, además, una mirada diferente que observa el mundo desde una perspectiva que rechaza lo común y lo que se considera normal.

Otro elemento del mundo carnavalesco que merece la pena destacar es el de la máscara. Si el cuerpo grotesco permite una visión que cuestiona la normalidad, el uso de la máscara contradice uno de los pilares básicos de la cultura oficial, el de la identidad. Así, la máscara cuestiona la “estúpida autoidentificación y conciencia de sí mismo” (Bajtín, 1995: 42).

Dadas estas ideas, es lógico pues, que la crítica alabe las posibilidades de subversión que ofrecen las propuestas de Bajtín. En realidad la palabra carnavalesco se ha convertido en un adjetivo de fácil uso en la teoría literaria y en los estudios culturales¹. Por extensión se considera carnavalesco todo aquello que se contraponga al orden oficial y que tenga una decidida vocación de subversión e inversión del poder establecido. En términos gramscianos, podríamos decir que el carnaval posee una decidida vocación no ya antihegemónica, sino contrahegemónica. Especialmente ha sido el feminismo o, deberíamos decir, los feminismos los que han encontrado en el cuerpo sin límites una alternativa que explica la identidad femenina y su posición en los márgenes (Cixous: 1995); en la risa y la ironía, una actitud vital de protesta contra el patriarcado (Barreca: 1998, Little: 1983)²; en el carnaval, una manera de interpretar la histeria y la locura femenina tan estigmatizada en la cultura occidental (Russo: 1983, Willis: 1989).

Sin embargo es necesario precisar algunos matices. Cuando Bajtín habla del carnaval y de la risa hace especial hincapié en el carácter positivo y alegre de ambos. Así cuando habla de la locura relacionada con lo grotesco –algo que se ha utilizado desde el feminismo para afirmar la subversión del patriarcado– Bajtín

(1995: 41) afirma que la “locura es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la verdad oficial”. Nos debemos preguntar si muchos de los textos feministas que hacen de la histeria y de la locura una bandera son realmente alegres y positivos en el sentido bajtiniano del término.

Para explicar lo que entiende por locura y parodia feliz Bajtín distingue entre la locura carnavalesca y la locura característica del periodo romántico, a la que califica de “triste y sombría”. Esta distinción nos permite introducir una idea que nos parece relevante. Como marxista, Bajtín enmarca sus ideas en un contexto histórico, Edad Media y Renacimiento, que explica la construcción de los conceptos que él mismo define, lo que le permite contrastar su definición de lo grotesco y de la risa con lo grotesco en otras épocas. Su estudio nos ofrece una periodización que pone de manifiesto que la construcción cultural de lo que entendemos hoy por grotesco tiene origen en el siglo XVIII cuando este concepto se reduce a una “caracterización estática y estrecha”. Durante el Romanticismo lo grotesco se convierte en risa atenuada mediante el humor, la ironía y el sarcasmo, de manera que se pierde el tono alegre, jocosos y regenerador del carnaval medieval. De igual manera pierde su carácter originario el uso de la máscara, que ahora “disimula, encubre y engaña” (1995: 42). Esta reducción y este cambio en la percepción de la risa y de los elementos carnavalescos están asociadas a una concepción burguesa del mundo, que traslada la risa y festividad pública al ámbito privado y doméstico y, en consecuencia, establece una manera de ejercer el poder en la que la función y representación del cuerpo cambia radicalmente. Al respecto debemos traer a colación las ideas de Foucault (1995: 152-153) que inciden en la construcción histórica de la sexualidad y del cuerpo. Para el estudioso francés la burguesía estableció “un cuerpo de clase” cuya valorización está ligada al mantenimiento de su hegemonía. De ahí que la burguesía constituyera todo un dispositivo de sexualidad, si utilizamos las palabras de Foucault, que sanciona la representación, la sanidad y la legislación del cuerpo. Encontramos una relación entre este dispositivo de sexualidad de Foucault y la concepción del mundo burgués que reduce y limita lo grotesco. Ambas coinciden en la valoración de un

cuerpo limitado, controlado, vigilado, ajeno a la exageración de lo grotesco, hasta tal punto que éste último apenas tiene representación y se configura como el Otro, como lo marginal, y que, avanzando más en nuestro argumento, se suele asociar a las clases más desfavorecidas³. Otros investigadores que han desarrollado esta idea también coinciden en afirmar que en la mentalidad burguesa del siglo XIX se contraponía el carácter humano y civilizado de la clase media al carácter indisciplinado, sensual y “corporal” de las clases trabajadoras (Day, 2001: 138).

Si relacionamos las ideas sobre la heteroglosia o el plurilingüismo, de las que ya hemos hablado cumplidamente, con las ideas del carnaval, la risa da expresión a las voces marginales que en la vida cotidiana y en la cultura oficial no tienen ni poder ni cabida. Un discurso irónico o paródico sería pues carnavalesco dado que sacaría a la luz las voces de los estratos y realidades más marginados. Por esta razón la crítica ha encontrado elementos subversivos en los textos irónicos y paródicos. Sin embargo, de las puntualizaciones que hemos realizado sobre el concepto de carnaval de Bajtín podemos deducir que no toda la ironía, la parodia, la exageración y el humor son por definición carnavalescas y subversivas. Es más, Bajtín se afana en afirmar que lo grotesco no puede ser satírico. No es casual que exprese su desaprobación de la obra de Swift a la que considera “carente de color y totalmente triste” (1995: 277). El investigador ruso asocia la parodia no carnavalesca a la negación, que siempre es “ajena a la cultura popular”. Para Bajtín, en la parodia, el autor moderno “se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aparato cómico”. Es decir, se produce una relación desequilibrada de poder y se repiten las desigualdades que se producen fuera del carnaval. De esta manera, la parodia se aleja de la risa carnavalesca, que se caracteriza por ir “dirigida contra toda concepción de superioridad” (1995: 17).

En términos bajtinianos, aunque la parodia, la ironía y el humor sean bivocales (*double-voiced*), la contraposición de las dos voces y sus respectivas formas de entender el mundo no significa que estén al mismo nivel. Que un discurso sea bivocal no significa que se puedan desglosar e identificar las dos

voces que se expresan en una sola enunciación. En otras palabras, la parodia y la ironía no tienen por qué ser necesariamente dialógicas. Cuando la parodia y la ironía consiguen degradar e imponer una visión sobre otra, lo que se hace, en realidad, es destruir la voz del otro. En muchas ocasiones en la ironía y en la parodia la voz del ironista, que suele coincidir con la del narrador y/o el autor implícito, queda por encima del ironizado⁴. Por esta razón preferimos utilizar las ideas de Linda Hutcheon (1994) cuando habla sobre la ironía, a la que califica de transideológica. La investigadora canadiense defiende que la ironía puede tener diferentes usos y que puede servir para diferentes fines. Así, afirma que la ironía y la ironía humorística pueden “undercut or [to] reinforce both conservative and radical positions” (1994: 279). Aquéllos que entienden la ironía y el humor como armas conservadoras consideran que son destructivas en la medida que restablecen el orden contra el que, en principio, la ironía y el humor pretenden posicionarse. Los que, sin embargo, encuentran valores subversivos en la ironía, especialmente feministas, gays, lesbianas y postcolonialistas, argumentan que la ironía es un arma que destruye la autoridad dominante, que precisamente se vale de las relaciones de poder desiguales para cuestionarlas. No es casual que dependiendo de un enfoque u otro se hable del “ironist” y del “interpreter” or “victim” (Hutcheon, 1994: 42). Al respecto merece recordar las ideas de Gramsci sobre la ironía que también inciden en la diferencia y distancia, al fin y al cabo la superioridad, de quién ironiza y con qué fines:

la ironía puede ser adecuada para la actitud de intelectuales particulares, aislados, o sea, sin responsabilidad inmediata ni siquiera en la construcción de un mundo cultural, o para indicar la distancia del artista respecto del contenido mental de su creación (contenido que él puede ‘sentir’, pero del que no puede participar, o del que puede participar, pero sólo de una forma intelectualmente más refinada). (1970: 307)

Ya hemos visto que han sido los estudios feministas de gays y lesbianas los que han sacado mayor beneficio de las ideas de Bajtín y de los usos de la ironía, la parodia y el humor. Dos de las ideas de Bajtín nos pueden servir de pórtico para introducir las propuestas de los estudios de gays y lesbianas que cuestionan las normas heterosexuales y patriarcales sobre la identidad générica y su

representación. La primera se refiere a la importancia que se atribuye no sólo al cuerpo sino al cuerpo grotesco, al exceso como un arma subversiva. La segunda se refiere a la mención de la máscara como un elemento más del carnaval que cuestiona el principio de identidad. Es decir, la máscara como un elemento que pone de relieve la construcción de la identidad y su carácter performativo⁵. Desde estas ideas queremos introducir dos conceptos que se han utilizado en los textos feministas y en los *queer studies* sobre la identidad femenina: la mascarada y el fetichismo.

4.2.2. Mascarada y fetichismo

Fue Joan Rivière la primera en teorizar sobre la feminidad como mascarada. Rivière, miembro del círculo de Freud y Jones, propuso en “Womanliness as Masquerade” (1929) que la feminidad es, en realidad, una máscara que utilizan las mujeres que desean la masculinidad como defensa ante sus trastornos de ansiedad. Esta máscara también repele el rechazo de los hombres a este deseo de ser masculinas. Antes de proseguir es importante aclarar el contexto en el que Rivière propuso la mascarada. Rivière estudiaba el caso de las mujeres con éxito profesional en los años 20, inmersas en un ambiente masculino y patriarcal, que sufrían trastornos de ansiedad. Es, pues, relevante observar que aquellas mujeres con éxito en la esfera pública eran objeto de estudio clínico. Interesa destacar también que se las asociara con el travestismo femenino, puesto que en sus quehaceres profesionales podían vestir y comportarse de una manera “más masculina”, acorde con el ambiente laboral. También es significativo que en este travestismo, que Rivière llama “intermediate types”, esté latente la homosexualidad femenina, o lo que más tarde se ha denominado la masculinidad de mujer (*female masculinity*) (Halberstam: 2001, Jagose: 2001). Estas mujeres “no femeninas” suponían un peligro para el poder masculino, ya que mostraban abiertamente el deseo de ocupar el puesto del hombre/padre o, en términos clínicos y psicoanalíticos, su envidia del pene. Para ocultar este deseo de masculinidad la mujer se hace más femenina, juega a ser más mujer, se pone la

máscara de la feminidad. Rivière afirma que la máscara y la feminidad son una misma cosa y que, por lo tanto, es imposible diferenciarlas⁶.

Obviamente este concepto de la mascarada ha provocado mucha discusión en el feminismo. Hay investigadoras que encuentran un gran potencial subversivo en la mascarada y otras que la consideran un ejemplo más del sometimiento de la mujer al patriarcado. Las primeras argumentan que la mascarada supone un arma que la mujer puede utilizar a su antojo. De esta manera, la feminidad y las reglas que la definen pueden emplearse en beneficio propio, jugando a ser mujer cuando a la mujer le convenga. Las normas de feminidad que tanto han esclavizado a las mujeres pueden, desde este punto de vista, servir para obtener el único poder accesible a las mujeres y alcanzar, así, la igualdad con los hombres (Matlock: 1993). La mascarada tiene, pues, un componente de juego, de *performance* y de exceso, que estaría muy cercano a las ideas de Bajtín. La mascarada permite revelar la relación entre feminidad, sexualidad y apariencia: las parafernalias de maquillaje, vestidos y demás atuendos femeninos se utilizan en beneficio propio, y puede incluso considerarse una fuente de resistencia y de placer (Hollows, 2000: 157). No es casual que los estamentos médicos dieran la alarma y comenzaran a describir patologías femeninas cuando las mujeres comenzaron a controlar el mundo de la moda (Matlock: 1993, Hollows: 2000). De hecho se ha relacionado la imagen de la *femme fatale* al concepto de la mascarada, puesto que con las armas de mujer, la *femme fatale* puede conseguir lo que quiera. En palabras de Mary Ann Doane (1991: 26), la *femme fatale* es una “woman who plays her sex in order to evade the word and the law” (énfasis nuestro).

Desde otro punto de vista, la mascarada pierde este poder de subversión si se tiene en cuenta que nace como un mecanismo de defensa y, lo que es más importante, nace para ocultar una identidad masculina; es decir la identidad femenina es un simulacro (Heath, 1986: 46) o simplemente no es (Doane, 1991: 25). Con la feminidad como simulacro se pretende engañar, dado que se adopta, en realidad, una posición masculina. En este sentido podríamos relacionar la mascarada con la máscara romántica de la que habla Bajtín, cuyo último fin es ocultar. Si la mascarada vacía la identidad femenina, en realidad lo que está

latente en el artículo de Rivière no es tanto la identidad femenina como la masculina. Éste es otro de los argumentos que se han esgrimido en contra de la mascarada. El juego de la mascarada es para el hombre. La mujer femenina se convierte así en objeto de deseo para el hombre, en un fetiche. Irigaray afirma que “masquerade is what women do... in order to participate in man's desire but at the cost of giving up theirs” (en Heath, 1986: 54).

Una lectura igualmente esclarecedora que cuestiona el concepto de mascarada es la de Judith Butler (1990). Butler pone especial atención en las partes del artículo que se refieren a las “intermediate types” que hemos mencionado antes. Para Butler, Rivière evita aceptar la homosexualidad femenina de su paciente, el eufemismo de la época “intermediate types” es de por sí elocuente, puesto que se concentra en el hecho de que la paciente desea el lugar del hombre o del padre en la esfera pública, no como sujeto que desea y tenga una sexualidad activa⁷. La mascarada, entonces, reafirmaría la posición marginal de la mujer como otro y rechazaría la existencia de la homosexualidad femenina:

the donning of femininity as mask may reveal a refusal of a female homosexuality and, at the same time, the hyperbolic incorporation of that female Other who is refused- an odd form of preserving and protecting that love within the circle of melancholic and negative narcissism that results from the psychic inculcation of compulsory heterosexuality. (Butler, 1990: 53)

No obstante Butler (1990: 25) ofrece otra interpretación que también han contemplado otras estudiosas del feminismo lesbiano. “One possible interpretation is that the woman in masquerade wishes for masculinity in order to engage in public discourse with men and as a man as part of a male homoerotic exchange”. Esta interpretación deja las puertas abiertas para entender la mascarada como un objeto de deseo en un intercambio homoerótico, no ya entre dos hombres, sino entre dos mujeres. De esta manera estaríamos hablando de una mirada eminentemente femenina y lesbiana que hace de la mascarada objeto de un fetichismo lesbiano. De nuevo nos encontramos con otro problema, puesto que desde las instituciones que controlan los discursos de sexualidad, el fetichismo es masculino y no puede ser femenino. Para Freud el fetichismo sólo puede ser masculino porque es el niño quien teme la castración (suya o la de su madre) y

adopta una actitud de defensa que le lleva, al mismo tiempo, a renegar y aceptar tal castración⁸.

Sin embargo estudios como los de Elizabeth Grosz (1993) y Naomi Schor (1993) desmontan esta imposibilidad. Mascarada y fetichismo estarían íntimamente relacionados ya que ambos se consideran dos modos de defensa ante la imposibilidad de poseer el falo y, por lo tanto, de reflejar un complejo de masculinidad. Así, Grosz define tres formas de fetichismo. El primero es el fetichismo heterosexual narcisista por el que la niña hace de todo su cuerpo un falo. Esta posesión lejos de hacerla independiente la esclaviza, puesto que se ve obligada a disimular para seguir siendo el objeto de deseo del hombre. De ahí que su narcisismo se traduzca en los juegos de seducción y belleza, y por ende, en la mascarada.

The narcissistic woman strives to make her body into the phallus. She devotes loving time and energy to the image she has for others. She shaves/plucks/dyes/diets/exercises her body, and clearly derives pleasure from compliments about her looks. Her whole body becomes phallus to compensate for her genital deficiency, which she is able to disavow through her narcissistic self-investment. She can utilize these techniques to mask or cover this 'secret' insufficiency. (Grosz, 111)

La otra forma de fetichismo es la de histérica que adopta como falo una parte de su cuerpo, que no son los genitales; acepta la castración y también desea a la madre. Finalmente, un tercer tipo de fetichismo que denomina "masculinity complex" por el que la niña reniega de su castración tomando su clítoris como falo. La posesión de éste le hace comportarse como un hombre y tiene como objeto de deseo a su madre, lo que le permite desear a otras mujeres, que actúan como sustitutas de la madre. Esta idea de Grosz nos parece muy importante y en ella nos detendremos en breve, puesto que la identificación de la madre con la niña se ha relacionado con la identidad lesbiana (Chodorow: 1978, Kristeva: 1980, Rich: 1986, 1993). Para Grosz este tipo de fetichismo explica las relaciones lesbianas que repiten los patrones heterosexuales en los que una mujer hace el papel femenino y otra el masculino. Al respecto debemos traer a colación las ideas de Butler (1990: 65), que tampoco considera negativa la repetición de patrones

masculino/femenino en las relaciones lesbianas, puesto que son consecuencia de una repetición y representación que, a su vez, ironiza y desestabiliza tales patrones⁹.

Desde esta perspectiva, el feminismo subvierte las teorías del psicoanálisis que sólo otorgan un papel secundario a la mujer debido a la castración. Utilizando el concepto de fetichismo que presupone que el individuo adopta un mecanismo de defensa que le permite aceptar y negar a la vez la castración, el fetichismo lesbiano también puede aceptar y rechazar la castración, adoptando un rol femenino o masculino según le conviene. En palabras de Grosz (1993: 115) “to have it both ways”. Schor avanza un paso más y defiende que el discurso propio del fetichismo lesbiano es la ironía, puesto que al igual que en el discurso irónico hay una doblez que niega y afirma lo que se enuncia, el fetichismo lesbiano niega y afirma la castración.

4.2.3. Lesbian continuum

Retomamos ahora la idea de la identificación de la niña con la madre y la relación que esta identificación guarda con el lesbianismo, especialmente con el *lesbian continuum* de Adrienne Rich (1993: 239) que se define como:

a range –through each woman’s life and throughout history –of woman-identified experience, not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman. If we expand it to embrace many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing of a richer inner life, the bonding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political support, if we can also hear it in such associations as *marriage resistance* and the ‘haggard’ behaviour identified by Mary Daly ... we begin to grasp breadths of female history and psychology which have lain out of reach as a consequence of limited, mostly clinical, definitions of lesbianism.

Estas ideas de Rich tienen resonancias de las que ya propusiera sobre la *Lesbian Nation*, desde una posición política diferente, Monique Wittig (1993).

Sin embargo una crítica que se ha hecho por igual a estos conceptos de la mascarada, el fetichismo y el *lesbian continuum* en la teoría feminista ha sido la

imposibilidad de tener en cuenta el aspecto histórico. Así, Heath (1986: 56) advierte que Rivière olvida las circunstancias históricas y sociales de su paciente. Si bien es importante tener en cuenta esta crítica, el mero hecho de que exista esta carencia es elocuente en sí y permite advertir el componente histórico que no se nombra. Matlock (1993: 54) hace un breve apunte sobre la diferencia de clases en su estudio sobre el fetichismo y la mascarada en relación con el vestido y las costumbres: “Who cares if working class women put on airs?”. Lo que las palabras de Matlock apuntan –que a su vez será importante para nuestro estudio–, es la división social que establece el juego de la mascarada y la (im)posibilidad de desarrollar una voz y mirada propias dependiendo de la clase y nación a las que se pertenezca; en otras palabras dependiendo del grado de alteridad que se muestre.

En cuanto al *lesbian continuum*, una de las críticas más acertadas es la que incide en su carácter excesivamente idealista; en su afán por rescatar un pasado lésbico universal, el *lesbian continuum* resulta ahistórico (Ferguson, Zita & Pyne: 1982). Añadamos ahora que este idealismo está asimismo relacionado con una concepción de la maternidad también idílica, de la que hablamos en el anterior capítulo. Otra de las críticas hace referencia a su carácter uniformador. Si la definición de lesbiana abarca a diversas experiencias de mujer, en las que la experiencia sexual no parece tener excesiva importancia, la identidad lesbiana se reduce y debilita hasta el punto de la desaparición. Este carácter uniformador también restringe la experiencia femenina heterosexual, dando por supuesto que todas aquellas mujeres que no se identifican con el *lesbian continuum* se sienten oprimidas, con lo que su margen de actuación es nulo.

4.2.4. La masculinidad no hegemónica

Como ya vimos, la masculinidad hegemónica se asienta sobre la subordinación de otras masculinidades y sobre su capacidad para negociar y adaptarse a los cambios históricos y sociales. Estas últimas han supuesto un reto, puesto que desde su disidencia han cuestionado, invertido y, en numerosas ocasiones, subvertido la esencia de la masculinidad hegemónica.

La masculinidad no hegemónica que mayor atención ha recibido en los estudios literarios y culturales ha sido, sin duda, la masculinidad homosexual. También al hablar de ella deberíamos utilizar el término masculinidades homosexuales, pues no existe una forma exclusiva de entender la homosexualidad masculina.

Algunos estudios, hoy ya clásicos, han desarrollado las ideas de Foucault (1999), que interpretó la homosexualidad masculina como el producto de los discursos de la época victoriana, en los que la figura del homosexual cobraba un tono peyorativo hasta el punto de ser criminalizado y calificado de patológico. El homosexual se definía como el no-masculino, acercándolo así al ámbito de lo femenino, carente de poder. El homosexual era considerado un invertido y la homosexualidad una desviación que debía prohibirse. Ante la prohibición surgieron mecanismos de permisividad que aceptaron la existencia de identidades no normativas, como la del *dandy* a finales del siglo XIX.

Entre las aportaciones más significativas que han seguido la línea marcada por Foucault se encuentran las de Eve Kosofsky Sedgwick (1985, 1990) y Judith Butler (1990). Sedgwick ha defendido la existencia de todo un entramado de relaciones homosociales y homoeróticas que aparecen en los textos clásicos de la literatura anglonorteamericana. Estas relaciones sólo se expresaban a través de eufemismos y estrategias (la estrategia del armario), entre las que destaca la del “tráfico de mujeres”, o la desviación del deseo homosexual hacia relaciones triangulares en las que se implicaba a una mujer como mediadora entre dos hombres (1985: 123).

Otros lugares comunes de la representación homosexual estaban relacionados con la clase social y la identidad. Es importante resaltar que Sedgwick tiene en cuenta la diferencia de clase y constata la existencia de una subcultura homosexual propia de la aristocracia (1985: 173). Así en los estratos de las clases medias, era común asociar homosexualidad con clases trabajadoras, es decir no burguesas, por su fuerte carga de alteridad en los discursos de la época. La clase trabajadora se representaba como el Otro al que la burguesía teme y debe demonizar. De ahí que se dibujara al homosexual como incivilizado, sucio,

bárbaro y violento. Pero por esta misma razón, Sedgwick (1985: 174) afirma que también era el objeto de deseo de una cultura homosexual burguesa que no estaba tan bien estructurada y definida como la aristocrática.

Una de las instituciones que sirvió para estabilizar las relaciones homosexuales dentro de la doble moral victoriana de clase media fue, sin duda, la escuela. Los colegios privados, Eton a la cabeza, resultaron ser un espacio fundamental donde se ejercían a la perfección los mecanismos de prohibición y permisividad. Por esta razón, Sedgwick (1985: 177) entiende que para los hombres de clase media, los *gentlemen*, la homosexualidad se asociara a un recuerdo de la época de la infancia y adolescencia, que puede negarse hasta llegar a la homofobia.

La asociación homosexualidad-clase fue posteriormente desplazada por otra, en la que la alteridad se definía por la identidad nacional. Esta idea está íntimamente relacionada con el contexto histórico que la produjo. Durante la consolidación del imperio británico era necesario crear un discurso que invalidara a los sujetos colonizados mediante su identificación con el ámbito de lo femenino¹⁰. En esta relación, el colonizado femenino necesita de la protección de lo masculino, representado por la metrópoli. En la subcultura homosexual se adopta entonces al Otro, extranjero y exótico, como objeto de deseo. De ahí el gusto por el exotismo de los países mediterráneos y asiáticos.

De lo femenino a la homofobia había solamente un paso, y por lo tanto, los discursos de masculinidad y homofobia cumplieron un papel importante a la hora de consolidar la colonización (1985: 163). También en el contexto irlandés pueden analizarse las relaciones entre las diferentes masculinidades. Basándose en las ideas de deseo homosocial y el tráfico de mujeres de Sedgwick, Elizabeth Butler Cullingford (2001: 28) ha mantenido que una representación colonial en términos de igualdad entre Irlanda e Inglaterra sólo es posible mediante un abanico de masculinidades que abarque lo homosocial y lo homoerótico. Las relaciones heterosexuales, por las que Irlanda se personifica en una mujer sometida por el colonizador son siempre desiguales. De ahí que en las obras de teatro que estudia Cullingford (2001: 63) los personajes ingleses son homosexuales que

comprometen la política imperialista británica. Al respecto nos remitimos a las ideas anteriormente expuestas sobre los discursos de masculinidad en la Irlanda postcolonial.

Pero, como dice Foucault, allá donde hay poder hay resistencia. En los últimos años, la crítica ha concentrado su atención no solamente en la representación de la homosexualidad a través de la historia, sino en los mecanismos que permiten construir y fijar una cultura homosexual propia¹¹. Este es el principal cometido de estudiosos como Richard Dryer (2002). Al igual que Sedgwick, Dryer establece las diferencias entre clases dentro de la cultura gay del siglo XX. Recopila formas de representación gay como la figura del vampiro, el *queer noir*, y la del joven triste (*the image of the homosexual as the sad young man*). Esta última es especialmente interesante porque rescata la imagen del homosexual como un joven apartado, enigmático, con una fuerte adhesión al ámbito materno; un joven bello, objeto de deseo, rebelde pero no revolucionario. Esta imagen, argumenta Dryer (2002: 134), es especialmente positiva porque, a pesar del sufrimiento y la incompreensión que soporta el joven gay, permite la identificación del lector homosexual y, por consiguiente, la celebración de la identidad y sexualidad no normativa. Dryer repara también en uno de los aspectos más interesantes de la homosexualidad. La diferencia constatable en las formas de vestir. El homosexual se caracteriza por apartarse de una de las normas más importantes de la masculinidad hegemónica, la que dicta las normas y usos del vestido. El homosexual se divierte con su conocimiento de la moda. Juega a manipular las convenciones sociales del vestido (Breward, 1999: 10). Se viste, se disfraya y se apropia de las estrategias de la belleza femenina, en otras palabras, es capaz de hacer suya la mascarada: “the only way out is to be good at disguise” (Dryer, 53). Esta idea nos sirve para enlazar con el siguiente aspecto, el del carácter repetitivo (*performative*) de la identidad genérica. En este campo la contribución de Judith Butler (1990) ha sido realmente significativa puesto que, alejándose de los presupuestos humanistas, defiende una identidad genérica en constante repetición. El yo centrado y estable desaparece en la capacidad de reproducirse que tiene el sistema de géneros heteronormativo. La manera de

romper con lo establecido está pues en la negación de la reproducción binaria de los sexos.

Utilizando de nuevo la idea de carnaval que propusiera Bajtín, el constante juego de repetición y *performance* de género tiene su máxima expresión en el travestismo, *cross dressing* y *drag*. No hablamos ya de homosexualidad, sino de una identidad *queer*. Aunque hay diferencias entre ellos, tanto el travestismo, como el *cross dressing* y el *drag* se caracterizan por jugar con el concepto del género, por parodiarlo, ironizarlo y exagerarlo con un tono festivo. La mascarada, las normas de la belleza y el vestido se manipulan para conseguir un efecto totalmente opuesto al de la norma. Por esta razón se podría decir que no hay identidad genérica más carnavalesca que la del *drag* y el travesti¹². Se podría decir que el *drag* es el más carnavalesco de todos, puesto que no juega con el cambio de un sexo a otro como el travesti o el transformista. En la representación del travesti o transformista, el espectador tiene consciencia del juego que supone cambiar de lo masculino a lo femenino. Al respecto, conviene detenernos en una diferencia entre el transformismo heterosexual y homosexual que está relacionada con el concepto de clase. Se ha constatado que los transformistas heterosexuales se disfrazan de mujeres corrientes a las que ridiculizan. Los homosexuales, al contrario, toman como modelo mujeres de gran prestigio social, que suelen ser reconocidas *femmes fatales*, cuyo dominio de la mascarada de la feminidad es admitido por todos. De esta manera su alteridad está doblemente marcada. A diferencia de todos ellos, el *drag*, sin embargo, intenta borrar las diferencias entre lo masculino y lo femenino mediante la exageración y la provocación. Su cuerpo es, en términos bajtinianos, grotesco.

4.3. REVISIÓN DE LOS TÉRMINOS *SEX AND SNOBBERY* Y *PROTESTING CONSCIENCE*

4.3.1. La *Protesting Conscience* de Kate O'Brien

En una de sus numerosas reseñas sobre la obra de Kate O'Brien, John Jordan (1954: 58) resumía la temática de la producción de O'Brien tomando como punto de partida la influencia de la moral religiosa que inunda la vida cotidiana de los protagonistas. A pesar de, o más bien, precisamente por este contexto católico, las protagonistas de O'Brien desarrollan una inquietud que cuestiona cada dogma de la fe que profesan.

In point of fact, however Catholic may be the world in which they move, Miss O'Brien's heroines, without exception, may more easily be described as *protestants*. This is a simplified statement but not as absurd as it may seem. [...] I wish to indicate by it an attitude towards life which derives its ultimate rules of conduct, stringent and comprehensive, from the individual private heart; an attitude towards God which refuses to treat Him as convenient stand-by in moments of despair, or weariness, or sated pleasure. These women make their beds and adamantly refuse to lie elsewhere than on them. (Jordan, 1954: 58)

Es revelador que Jordan califique de “protestantes” a las heroínas de O'Brien, porque les presupone una actitud y libertad ajena a la ética católica que bien pudiera acercarse a la que muestran algunas protagonistas de Keane.

Esta actitud a la que se refiere Jordan proviene de lo que él llama “individual private heart”, que no es más que una conciencia individual que busca conciliar la existencia que se vive con la que se desea vivir, el deber con los principios. De ahí que Jordan (1954: 58) entienda como uno de los temas más importantes de O'Brien “the individual, *protesting conscience*, moving in a world whose conduct is primarily dictated by Catholic theory and practice, but refusing, ultimately, to work out its problems other than in terms of its own personal ethic”.

Otros investigadores que han seguido la línea marcada por Jordan han hablado del “spiritual conflict” de O'Brien (Boland, 1984: 7); de su conciencia liberal que se manifiesta en su “concern for the fullness of the individual life and the dilemmas of private existence” (McDermot: 1994); y de la necesidad de sus protagonistas de llegar a una situación que les permita elegir y no solamente

cuestionar el contexto en el que están inmersas (Reynolds, 1982: x, Hildebilde, 1989: 87). No obstante quien ha desarrollado el tema de una manera más profusa ha sido Joan Ryan (1982: 3) quien, en su tesis doctoral, intenta demostrar “how O’Brien portrays the central women characters as voices of a protesting conscience, recording their dissent at what they feel to be a denial of their needs as individuals”. Al igual que Jordan, y más tarde McDermot, Ryan defiende que estos personajes cuestionan el papel que les ha asignado su clase, sociedad y religión y se detiene en aquellos aspectos que brindan información sobre la época y contexto en el que se mueven las protagonistas. De esta manera, Ryan justifica que la aportación de O’Brien ha sido completar el panorama de la literatura angloirlandesa, puesto que ha levantado acta de la vida de las mujeres irlandesas de clase media católica desde la década de los años sesenta del siglo XIX hasta finales de los treinta del siglo XX.

Lo más destacable de la aportación de Ryan consiste en incluir una perspectiva decididamente femenina que pone de relieve los problemas que sufren las protagonistas como mujeres. Si bien es cierto que en algunas ocasiones Ryan sugiere líneas de investigación en las que no se atreve a profundizar, como la representación del lesbianismo, acierta en relacionar temas considerados universales o generales como la religión y la educación con un enfoque femenino. En este sentido uno de los elementos en los que más se detiene es la educación como vehículo no sólo de protesta, sino de liberación. Las protagonistas de O’Brien son más libres no solamente por el hecho de tener una conciencia que cultivan con sus numerosas lecturas de filosofía y literatura, sino por poseer una acreditación académica que les abra camino en el mundo laboral, y por ende, en la independencia de la familia. De ahí que Ryan (1982: 142) dedique gran atención a personajes como Fanny en *The Flower of May*, cuyo mayor logro es pertenecer a “the ‘new generation’ Irish woman [who] begins to speak with a protesting voice, wishing to join the ranks of contemporary Irish women achievers in the academic field”.

El tema de la educación ha dado grandes frutos en la recepción de la obra de O’Brien, especialmente tras la sugerencia de Lorna Reynolds que, por primera

vez y casi sin darse cuenta que abría una línea de investigación, avisaba de la solidaridad de las protagonistas para alcanzar metas comunes. En su lectura de *The Land of Spices*, la novela en la que más claramente se manifiestan las inquietudes educativas de O'Brien, Reynolds (1982: x) apunta que

the necessity of women to find a field for their talents, the support which women can give to one another, the possibility that women, like men, may like power, [...] all these themes ... make of *The Land of Spices* a novel complex in development and poignant in emotional appeal.

Lecturas muy parecidas que, a diferencia de Reynolds, se nutren claramente de la teoría feminista, son las de Mary Breen (1993) y Ailbhe Smyth (1993). Ambas inciden en la misma idea al señalar como alternativa al patriarcado un matriarcado (Breen, 178) o “communities of women” (Smyth, 32). Según estas autoras, este espacio habitado por mujeres constituiría una alternativa al orden patriarcal. Bien podría ser ésta una alternativa al cronotopo de la casa familiar que hemos definido anteriormente, si no fuera por la excesiva homogeneización que presuponen estas “communities of women”. Aquí radica uno de los problemas de la propuesta de Ryan, Breen y Smyth. Tomando como ejemplo *The Flower of May*, Ryan (1982: 186) defiende que

universality of female experience is presented more fully in this novel than in any other by Kate O'Brien. There is a focus on the young who reject and protest and on the middle-aged who have not protested, who were not, in their day, allowed even to entertain the thought, and who now live within the system as palpable deterrents to the young who protest that they will not live as their parents lived.

Aunque la intención de Ryan era clasificar y estudiar todos los personajes femeninos, también los secundarios, en realidad, su estudio se concentra casi exclusivamente en las protagonistas, y por lo tanto, las diferencias de clase que sí se manifiestan en la novela quedan en un segundo plano. De la misma manera, tanto Breen como Smyth adolecen de una visión excesivamente idílica de las “communities of women”, si bien Smyth (1992: 32) apunta que éstas “are not perfect –this is not romanticised paradise”. Creemos necesario tener en cuenta las diferencias de clase y nacionalidad comentadas en el anterior capítulo.

Como no podía ser de otra manera, la idea de las comunidades de mujeres ha propiciado lecturas más radicales que han puesto el lesbianismo en el centro atención. Las insinuaciones sobre novelas como *The Land of Spices* o *The Flower of May* (Dalsimer, 1990: 101), o los eufemismos como “*amitié amoureuse*” (Reynolds, 1987: 88, cursiva del texto) que se emplearon en reseñas anteriores, se compaginaron con las tímidas interpretaciones de la novela abiertamente lesbiana, *As Music as Splendour*, y del personaje de Agatha Conlon en *Mary Lavelle*¹³. El auge de los *Queer Studies* en la década de los años 90 ha traído nuevas lecturas de la obra de O’Brien de la mano de investigadoras como Emma Donoghue (1993) y Anne Fogarty (1997). La primera aboga por la clasificación sin rodeos de Kate O’Brien como una autora lesbiana y desvela las estrategias del armario que, poco a poco, fue incluyendo en sus novelas hasta llegar a escribir la novela que no necesitara de ellas, *As Music as Splendour*. Así, Donoghue entiende que una de las primeras estrategias es escribir sobre relaciones homosexuales del sexo contrario como las que aparecen en *Without My Cloak* y *The Land of Spices*. Otra de estas estrategias es la de identificar a las lesbianas como las mujeres sacrificadas de la novela, como Agatha Conlon en *Mary Lavelle*. Finalmente, la de identificar lesbiana y monja, como ocurre en el personaje de Jo en *The Last of Summer*¹⁴.

Por su parte, Fogarty se centra en las metáforas y símbolos de *As Music as Splendour* y desvela el entramado que forjó O’Brien para hablar claramente del amor entre las dos protagonistas. Deja a un lado las “communities of women” para referirse claramente al *lesbian continuum* de Rich. Para Fogarty, O’Brien es una escritora lesbiana y su literatura debe leerse como tal, es decir como un proceso de interacción entre el autor, el lector y el texto que abandone los estereotipos que limitan y falsean la realidad lesbiana. En esta interacción el lector de *As Music as Splendour* debe reconocer el lenguaje propio de las protagonistas lesbianas que expresan su amor a través de la percepción de la belleza y de la música. Fogarty argumenta que la intención de O’Brien es difuminar los límites entre el amor heterosexual y el homosexual, y que gracias a esto, Clare y Luisa pueden manifestar su amor a través de las arias del *Orfeo* de Gluck. La elección de esta

ópera por parte de O'Brien es más que significativa, puesto que son mezzo sopranos las que la cantan, es decir cantantes cuya voz no puede clasificarse en un registro femenino o masculino. La ambigüedad de su identidad sexual se corresponde, pues, con la ambigüedad de los personajes que interpretan en escena. En esta ambigüedad radica, según Fogarty, la verdadera disidencia sexual que propone O'Brien, y por lo tanto, la verdadera alternativa.

En su análisis de las novelas, Patricia Coughlan (1993) coincide con Ryan en destacar la belleza de las protagonistas. No obstante, desde un punto de vista totalmente diferente, Coughlan defiende que la concepción y, sobre todo, la contemplación de la belleza en las novelas de O'Brien no son solamente un símbolo que representa la sexualidad de las protagonistas, sino una estrategia literaria que permite a O'Brien dar voz al deseo y subjetividad lesbiana. Para afirmar esto, Coughlan se vale de las ideas de Laura Mulvey y Mary Ann Doane sobre la mirada femenina¹⁵. Coughlan (1993: 72) profundiza un poco más al defender que la belleza en las novelas de O'Brien "is presented as an absolute about which there could be no dispute; culturally predefined, talked about as a given". Belleza y cultura están, pues, íntimamente unidas. Las normas culturales subliman la belleza femenina que, no obstante, se asocia con una carga sexual implícita que las convierte en objetos de consumo. En otras palabras, la belleza de las protagonistas está ligada a un ideal de pasividad y al tratamiento de la mujer como objeto expuesto al disfrute y observación de la mirada masculina. Este argumento le sirve a Coughlan para proponer que O'Brien subvierte este ideal, puesto que la mirada que observa la belleza femenina en sus novelas es femenina y no masculina. Las conclusiones de Coughlan son muy reveladoras y se han utilizado especialmente para la lectura de *As Music as Splendour* (Weekes, 2000: 135).

Mary Breen (1993: 176) ahonda también en la existencia de una mirada femenina en las novelas de O'Brien. Sin embargo, a diferencia de Coughlan, Breen se concentra en *The Land of Spcies* y prescinde de la carga sexual implícita en la admiración de la belleza para defender una mirada femenina como artista. La

comparación de las ideas de las dos investigadoras nos resulta interesante porque ambas se valen de un mismo ejemplo: Anna de *The Land of Spices* y su contemplación de Pilar. Breen (1993: 176) concibe la mirada de Anna como la de una artista y no como la de la mujer: “women’s gaze, although at time appropriating, is desexualised... This gaze is an appropriating one, certainly, but the appropriating is artistic, not sexual. Pilar represents for Anna the accidental and aesthetically empowering quality of beauty”. En cuanto a este pasaje de *The Land of Spices*, debemos añadir la aportación de Ryan (1982) que entiende la contemplación de la belleza de Pilar como un ejemplo de epifanía parecida a las del *Bildungsroman* irlandés por excelencia, *The Portrait of the Artist* de James Joyce. En este sentido, Ryan y Breen se distancian de lo propuesto por Fogarty, ya que no encuentran motivo de subversión alguno en la inclusión de una epifanía, propia del *Künstlerroman* que es, en definitiva, *The Land of Spices*.

4.3.2. El *Sex and Snobbery* de Molly Keane

Fue Molly Keane la primera en utilizar los términos “sex and snobbery” para justificar su obra: “I have come to believe that the two strongest motivations in life are sex and snobbery” (en Boylan, 1983: 15). Estas palabras sirvieron diez años más tarde a Clare Boylan para describir la forma en la que la escritora de Kildare trata las relaciones sexuales de sus protagonistas. Boylan (1993: 152) argumenta que, a diferencia de otros escritores irlandeses como Edna O’Brien y James Joyce, Keane desecha el acercamiento puritano y moralista al sexo y permite que sus personajes infrinjan las normas, experimenten y se diviertan con él. Esto no significa que Keane escribiera explícitamente sobre sexo, sino que dio los pasos precisos para atreverse a decir lo que estaba prohibido decir¹⁶. De ahí que la crítica se afane en buscar metáforas que ponen de relieve el incumplimiento del *good behaviour* y la exaltación del *sex and snobbery*. Una de ellas, quizá la más importante por ser la más conseguida y la que se muestra en todas sus novelas, sea la equitación (Devlin: 1983, Longley: 1984, Onkey: 1994). Aquellos personajes que saben montar a caballo y disfrutar del entorno social que rodea a la equitación

y la hípica mantienen relaciones sexuales fuera de las normas de la buena sociedad a la que pertenecen, si bien dentro de la doble moral que ésta exige. El ejemplo que pone toda la crítica es el personaje de Cynthia en *The Rising Tide*.

De las aportaciones de Boylan, Longley y Onkey se infiere, pues, que la manera que tiene Keane de mostrar su protesta e inconformidad con el *good behaviour* es a través de lo que hemos denominado *sex and snobbery*; es decir a través de evidenciar la sexualidad e identidad femenina que oculta el *good behaviour*.

La presencia de personajes como la citada Cynthia ha permitido que estudiosas como Boylan y Breen (1997) coincidan en proponer una tipología de los personajes femeninos que se podría resumir en aquéllos que mantienen relaciones sexuales y aquéllos que no. Boylan (1993: 153) entiende que los primeras son “hard –bitten heroine[s]” que saben y consiguen lo que quieren, es decir, son capaces de saltarse las normas del *good behaviour* y vivir su sexualidad libremente. Las segundas son las que “know nothing”; su ignorancia les impide reconocer y conculcar las normas. Para Breen la característica de este último grupo es su incapacidad para mantener relaciones sexuales y, por lo tanto, de integrarse en la comunidad a la que pertenecen. Esta interpretación explica el fracaso de aquellas protagonistas femeninas que no consiguen llegar al altar tal y como dictan las normas. Esta división constata la importancia que adquiere el sexo en la sociedad que retrata Keane, así como el cuestionamiento, cuando no el derribo, del mito de la virginidad. No es casual que todas las protagonistas “tontas” sean vírgenes. Boylan (1986: xiii) aclara que “Keane manages to make virginity seem a kind of short-sightedness which turns marriage into Blind Man’s Buff”. Otras estudiosas (Onkey: 1994, Capone: 1995) han recogido las aportaciones que hiciera en su momento Boylan y las desarrollan en lo que podríamos considerar tres líneas temáticas que apuntaremos a continuación.

La primera se centra en la representación de la sexualidad en sus novelas. Así, estudiosas como Gibbs (1993), Onkey (1994), Capone (1995) y Breen (1997) se centran en la representación de aquéllos personajes que no respetan las

normas, especialmente aquellos que, supuestamente, no responden a la división binaria de géneros que exige el *good behaviour*, es decir, los homosexuales. A diferencia de los meros apuntes que han hecho otros investigadores, –algunos se limitaron a bautizar *Devoted Ladies* como la primera novela irlandesa de temática lesbiana (Shuttleworth: 1991)–, Breen propone un estudio más exhaustivo que se nutre de las últimas tendencias de los *queer studies*, a pesar de que su corpus se limite a *Good Behaviour*, *Devoted Ladies* y *Taking Chances*. Al igual que se hiciera en reseñas anteriores, Breen (1997: 208) alaba la originalidad de Keane por presentar personajes homosexuales, por integrarlos en sus narrativas sin que aparezcan como seres marginados: "Keane is unusual in presenting gay and lesbian desire as an integral part of a complex range of sexual possibilities". Sin embargo, la inclusión de estos personajes no obedece a una necesidad o intención de subvertir las normas de construcción de género. Más bien todo lo contrario, porque en realidad el dibujo de los homosexuales de las novelas de Keane repite el mismo patrón heterosexual: "But she does present [lesbian existence] as a 'mirror image' of heterosexual relationship", es decir, las relaciones homosexuales, bien masculinas, bien femeninas, repiten el mismo "trope of desire". Desde este punto de vista, Keane, entiende Breen, incide en la misma división binaria que establece que lo femenino es pasivo y sumiso, como es el caso de Jane en *Devoted Ladies*; y lo masculino fuerte y activo, como Jessica en la misma obra. La imagen de las relaciones homosexuales se convierte en un lugar común tan estereotipado, –en el caso de *Devoted Ladies* el de *butch and femme*–, como el de las relaciones heterosexuales.

No obstante, Breen considera un acierto la representación de la experiencia de mujeres en *Devoted Ladies*, entendiendo ésta como un ejemplo de la definición de "lesbian" de Adrienne Rich. En otras palabras, la novedad en esta novela de Keane no está en la pareja de Jane y Jessica, sino en otras parejas de mujeres, que no necesariamente son amantes, pero que mantienen una relación de amor y amistad. Ésta es una idea interesante, si bien adolece de un exceso de optimismo y puede dar lugar a una interpretación idílica de las relaciones entre mujeres en la obra de Keane. Nada más alejado de la realidad; no podemos olvidar, como bien

ha destacado Bridget O'Toole (1985: 124), que la crueldad entre las mujeres que habitan las *Big Houses* es una constante en todas sus novelas. Además de esta idea Breen recopila otras aportaciones como la importancia de la comida y de lo grotesco en personajes como Aroon y la pareja de Jane y Jessica.

La segunda línea que advertimos en la recepción de la obra de Keane tiene que ver con la subversión de las normas de la sexualidad y, más concretamente, del cuerpo. Son varias las reseñas que en su momento hablaron de lo monstruoso del cuerpo de Aroon en *Good Behaviour* (Koenig: 1982, Kreilkamp: 1998)¹⁷. Otras, como la de Andrew Parkin (1988: 322), hicieron hincapié en los elementos grotescos en las novelas, y hablaban del “domestic grotesque” de Keane. Siguiendo esta línea, estudiosas como Weekes (1990) y Onkey (1994), han profundizado aún más en la idea de la subversión del *good behaviour* a través de la deformación y lo grotesco. Aunque se puede objetar que la mayoría de estas aportaciones se basan en la lectura de *Good Behaviour*, sus conclusiones nos permiten poner en perspectiva toda la obra de Keane y observar una evolución en su manera de representar la sexualidad y la identidad a lo largo de toda su trayectoria literaria.

La primera investigadora en vincular la obesidad de Aroon y su obsesión por la comida, con su identidad sexual fue Weekes (1990). Siguiendo los postulados de Nancy Chodorow y Dorothy Dinnerstein, Weekes argumenta que Aroon no tiene un desarrollo normal, puesto que no ha podido construir su yo mediante la unión preedípica con su madre. Esta idea de un yo descentrado ya la había sugerido Tasmin Hargreaves (1988: 297), también desde un enfoque psicoanalítico. Hargreaves concluyó que la imposibilidad de una sexualidad plena en las protagonistas de las últimas novelas de Keane se sublimaba en pequeñas e interminables actividades domésticas. Su identidad y su “eroded self” se restablecía, aunque falsamente, a través de las comodidades que el código del *good behaviour* daba a aquéllas que lo seguían fielmente¹⁸.

Para Weekes la comida y la sexualidad son dos caras de la misma moneda: la comida es a la fase preedípica lo que es la sexualidad a la fase postedípica; en

otras palabras, la comida representa el deseo de la niña y la sexualidad el deseo de la adulta que narra la historia. El yo de Aroon está, pues, incompleto y descentrado. La entrega de la obesa Aroon a los placeres de la comida es, en realidad, una sustitución del amor maternal que le negó su madre, Lady Grizel: “[T]he daughter desires not the father’s phallic power with which to possess the mother but rather the mother’s sexuality, imaged as the power to dispense food, with which to possess the father” (Weekes, 1990: 164). El rechazo de su madre provoca que Aroon se lance a los brazos de su padre: “Aroon becomes obsessed with acquiring the powerful satisfaction of food and imagines her father as propelled by the same desire” (Weekes, 1990: 166).

Tomando como partida la importancia que concede Weekes a la comida, Onkey relaciona este desplazamiento de la sexualidad a la comida como una manera de conculcar las normas del *good behaviour*. Para Onkey, detrás de este desplazamiento se esconde el miedo a la sexualidad y, por lo tanto, la incapacidad de respetar la doble moral del *good behaviour*. Como ya hemos visto, Aroon es una de las heroínas “que no saben”; su cuerpo deforme provoca los comentarios crueles de su madre, que la compara con una ballena, y fomenta su marginación cada vez más evidente y dolorosa. Onkey (1994: 91) avanza un paso más y defiende que el miedo a la sexualidad se traduce no sólo en la obsesión por la comida, sino en las consecuencias que esta obsesión tiene para su cuerpo, que se convierte en monstruoso y grotesco: “women characters consistently translate sex into the grotesque, a crucial step in maintaining the restraint and control that they are supposed to uphold”.

Lo grotesco es pues para Onkey (1994: 68) la situación en la que la mujer se encuentra en los márgenes, fuera de las normas patriarcales por su excesivo peso, apetito, deseo sexual o manera de expresar sus sentimientos. Ésta es una forma de subversión y Onkey (1994: 88) la considera positiva. Según ella, “in the ending of her contemporary novels, the grotesque triumphs over good behaviour”. Aroon resulta ser un personaje subversivo porque infringe las normas del *good behaviour* y consigue alcanzar un poder que, en principio, no estaba destinado

para ella. Recordemos que Aroon, a pesar de su gordura y marginación, hereda la casa a la muerte de su padre y con ella el poder sobre toda su familia.

La tercera línea que observamos en la recepción de la obra de Keane es aquélla que se refiere al uso del humor, la ironía y la sátira. Al respecto debemos recodar las aportaciones de Alice Adams (1991) y Rachel Lynch (1996). Para ambas investigadoras Keane es capaz de subvertir las normas del *good behaviour* a través de su sentido del humor. Adams se retrotrae a las comedias de la Restauración en las que destacan los temas de las falsas apariencias y la necesidad de vivir según un código de comportamiento, que premia la frivolidad y castiga la libre expresión de los sentimientos. Junto con esta temática, las comedias de la Restauración se caracterizaron por persuadir a la audiencia para que se identificara con el villano y no con la víctima, cuya estupidez e ignorancia es objeto de constante burla. Adams establece una clara similitud entre los temas de la Restauración y la producción narrativa de Keane, especialmente la de su segunda etapa, y por esta razón concluye que las novelas de Keane son en realidad “anti-comedy of manners”. Su argumento principal reside en la capacidad de Keane de subvertir las características de la comedia de la Restauración y conseguir la identificación del lector con la víctima y no con el villano. Las víctimas son, según Adams, personajes como Aroon cuya estupidez e ignorancia ya han comentado otras investigadoras (Boylan, 1993: 156). De esta manera, al igual que las comedias de la Restauración levantaron acta de una sociedad enferma y en crisis, las “anti-comedies of manners” de Keane dejan constancia del declive y desaparición de la sociedad angloirlandesa.

Lynch (1996) entiende el elemento cómico y el distanciamiento irónico de una manera diferente. El humor es una vía de escape ante el declive en el que se encuentran las protagonistas, hasta tal punto que puede llegar al absurdo. Si por algo se caracteriza el humor de Keane es por ser femenino puesto que –y aquí radica lo más importante– no ataca a las víctimas, sino a los villanos. Los villanos no son otros que aquellos personajes que tienen poder, están integrados en la sociedad angloirlandesa y, por lo tanto, justifican y consolidan el orden patriarcal.

De esta manera se explican los retratos demoledores de la gran mayoría de madres de las *Big Houses* de sus novelas o las caracterizaciones de muchas de las protagonistas que cumplen con el *good behaviour*.

Finalmente, podría considerarse una línea intermedia que está entre lo grotesco y lo cómico. Nos referimos a la lectura que hace Onkey de las mujeres que están recluidas y que todos definen como locas. La investigadora recoge las ideas, ya clásicas en el feminismo, de Shoshana Felman (1989) sobre la locura y la identidad femenina y las relaciona con la teoría postcolonial que entiende la locura como la expresión de los conflictos entre colonizadores y colonizados. Para Onkey, estas protagonistas son el claro ejemplo de la intersección entre la política colonial y la de género. Ante la imposibilidad de cumplir con su función de *colonial wives*, es decir, ser el referente de la civilización mediante el respeto del código de conducta del *good behaviour*; estas protagonistas permanecen en el margen de la ley, lo que les permite subvertirla. Desde este punto de vista, la locura es una forma de protestar contra la sociedad patriarcal. No le faltan razones a Onkey para defender que la locura de estas protagonistas supone una subversión del *good behaviour*: su aspecto puede considerarse en muchas ocasiones grotesco, tienen gran dificultad con el lenguaje y la comunicación, lo que en muchas escenas provoca la risa y, al igual que personajes como Aroon, tienen una relación muy peculiar con la comida.

Hasta este momento nos hemos ocupado de todo lo que de “sex” hay en la obra de Keane, ahora vamos a ver qué es lo que se ha entendido por “snobbery”. Poco se ha detenido la crítica en este aspecto, a pesar de ser mencionado en varios artículos (Genet: 1991, Boylan: 1993). O’Toole (1985) defiende que el esnobismo de los personajes de Keane (y de Jennifer Johnston) está relacionado con su concepto de clase y posición social. Este esnobismo se traduce en el gusto de los angloirlandeses por la comida, el vestido y la decoración de sus casas, especialmente en una época de declive, que no permite los grandes gastos de tiempos pasados. Esta actitud de los personajes facilita el desarrollo de la *comedy*

of manners, puesto que se crea un ambiente propenso a situaciones extremas que conducen a desenlaces calculados (O'Toole, 129). Boylan (1993: 155) incide en esta idea y habla del esnobismo como una manera de reflejar las diferencias sociales: "the turn of her silver dagger comes with her endowment of the less fortunate with little snobberies and prejudices to echo the enormous ones of the thoughtless privileged". Ésta nos parece una idea importante porque, de alguna manera, relaciona el mundo privado de las mujeres con las distinciones de clase social. Es más, Boylan sugiere que el esnobismo de las protagonistas de Keane resalta las diferencias entre los angloirlandeses y los ingleses. Desde este punto de vista, podríamos añadir que Keane estaría utilizando la esfera privada del cronotopo de la casa familiar para reflejar una situación histórica y política que tiene que ver con el sentimiento de identidad y alteridad de su comunidad.

Antes de pasar a nuestro análisis de las alternativas que proponen O'Brien y Keane, nos detendremos en los escasos comentarios que ha recibido la representación de la masculinidad en las obras de ambas. Emma Donoghue (1993) ha apuntado la homosexualidad de Denis en *Without My Cloak* como ejemplo de una de las relaciones "out of order" que dibuja O'Brien antes de centrarse en la homosexualidad femenina. Sus apreciaciones sobre Denis y Martin, así como el triángulo Caroline, Richard y Eddy han sido de gran ayuda para nuestro trabajo. Partiendo de sus ideas, intentaremos completar y desarrollar más el análisis de estos personajes.

En cuanto a los personajes de Keane, casi todas las reseñas se centran en la clara homosexualidad de Albert en *Devoted Ladies* y en la relación entre Hubert y Richard en *Good Behaviour*. Especialmente valioso ha resultado el análisis de Breen (1993), que también se vale de las ideas de Sedgwick para entender el triángulo de Hubert, Richard y Aaron. Breen entiende que estas relaciones no son especialmente subversivas, puesto que repiten los patrones heterosexuales de lo masculino y lo femenino en la relación. Hubert ejerce el rol femenino, mientras Richard es el masculino.

4.4. **SEX AND SNOBBERY Y PROTESTING CONSCIENCE: ¿ALTERNATIVAS?**

Si tomamos como punto de partida los discursos del *good behaviour* y *la pudeur et la politesse* que hemos estudiado en el anterior capítulo, podríamos entender *sex and snobbery* y *protesting conscience* como una reacción a éstos y, por lo tanto, como un desmantelamiento de los principios del matrimonio, del ideal de belleza y de la maternidad. Una vez comparadas las novelas de las dos autoras pensamos que tanto el *sex and snobbery* como la *protesting conscience* se basan en dos pilares: la educación, o más bien, la falta de ella, y la libertad sexual. Pero estos discursos también están impregnados de una conciencia de clase que excluye a personajes femeninos que habitan en los márgenes de la alteridad, bien por clase, bien por nacionalidad. Veremos que son discursos tan contradictorios y ambiguos como los del *good behaviour* y *la pudeur et la politesse*, y responden a la misma contradicción que experimentan nuestras dos autoras en relación con su clase y nacionalidad, la que implica romper con aquello que constituye la propia identidad. Es importante advertir que aunque estos dos discursos tengan elementos comunes, cada autora los desarrolla de una forma diferente, y por lo tanto, articulan una protesta distinta.

4.4.1. **La educación y la soltería**

Uno de los primeros puntos coincidentes que quisiéramos resaltar de las dos autoras es su denuncia de la escasa educación que reciben las mujeres, o si la reciben –recordemos lo comentado sobre las buenas maneras en el capítulo anterior–, que no responda a sus verdaderas necesidades.

Como ya hemos visto, si hay un tema crucial para O'Brien es, indudablemente, el de la educación de sus heroínas. Todas sus protagonistas son conscientes de la importancia de la formación en sus vidas; especialmente Fanny en *The Flower of May*, que lucha por volver al colegio con el fin de presentarse al examen de ingreso en la universidad. Obvios son los ejemplos de Anna Murphy y Miss Robertson en *The Land of Spices* o Nell en *Pray for the Wanderer*. Incluso las monjas de los conventos franceses que tanto gustan a O'Brien son conscientes

de las carencias educativas que no pueden evitar. “We do not offer real education,’ said Mere Matilde wearily. ‘We teach her French and manners, and we give her access to education,’ said Mére Sabine impatiently” (*As Music*, 17). Sin embargo, esta educación que propone O’Brien no deja de ser un tanto contradictoria. En primer lugar porque siempre hablamos de la educación de las muchachas de clase media: no se contempla la educación de Christina, la amante de clase inferior de *Without My Cloak*, a pesar de poseer una conciencia muy clara sobre su situación como amante de Denis y su necesidad de abandonar Mellick.

No obstante la educación por la que se aboga en las novelas de O’Brien es la misma que impide la libertad de sus protagonistas. En otras palabras, O’Brien defiende a ultranza una educación humanista que no puede dejar de ser patriarcal y, por lo tanto, excluyente. Nos resulta significativo que estas muchachas que muestran una gran capacidad lectora y una cierta elocuencia para mostrar sus ideas sobre lo que leen no cuestionen la tradición humanista que estudian. No hemos encontrado comentario alguno que muestre su disconformidad con los saberes que se les infundan. Tenemos en cuenta que O’Brien no escribía a finales del siglo XX y que bastante hizo con normalizar los pocos ejemplos de mujeres con educación y trabajo que se barajaban por aquel entonces. Queda claro a través de los textos que esta educación sólo abre las puertas a unas escasas profesiones; O’Brien es consciente de esto y quizá por ello muestra mujeres capaces de realizar trabajos considerados femeninos. Es interesante, por ejemplo, comprobar que, en *The Flower of May*, Aunt Eleanor revela una gran habilidad para los negocios: gracias a ella Glasalla se mantiene en pie. Asimismo resulta significativo que, cuando Eleanor adopta su papel de mujer de negocios, la narración advierta de sus hábitos más masculinos como beber y fumar. La habitación de Eleanor –de nuevo debemos incidir en la significación de los espacios dentro del cronotopo de la casa familiar– “expressed a part of Aunt Eleanor which she [Fanny] did not know” (*Flower*, 242).

No es nuestra intención minimizar el alcance de la protesta que se erige en los textos de O’Brien, principalmente porque la educación es el salvoconducto para rechazar dos de los pilares de *la pudeur et al politesse*: el matrimonio y la

heterosexualidad obligatoria. O'Brien es meticulosa en mostrar la diferencia entre aquéllas que se educan y las que no, como el caso de Fanny y su hermana Lilian en *The Flower of May*, o el de Nell y su hermana Una en *Pray for the Wanderer*. Tanto Lilian como Una se ven obligadas a configurar su vida según las normas del matrimonio. En este sentido, debemos valorar el aspecto positivo de la educación y de los personajes que permanecen solteras. Así, Anna en *The Land of Spices* rechaza el matrimonio porque considera que su futuro como mujer y como persona está en la literatura. Otros ejemplos podemos encontrarlos en los personajes de Nell de *Pray*, y Fanny de *The Flower of May*, quien "had longed for privacy, for an unshared bed" (*Flower*, 56). Quizá el mejor ejemplo es el de Jo de *The Last of Summer*. Jo entiende el estudio como una liberación: "she could have a similar prolongation of freedom and sweet study." (*Last*, 182). Al respecto de este personaje es importante resaltar que una de las razones por las que rechaza a su pretendiente es por su incapacidad intelectual: "He's silly... he's been *eight* years in University College, and only just scraped through his *third* medical last June!" (*Last*, 66, énfasis del texto). O'Brien muestra un camino muy interesante que desafía las costumbres sociales de la época. Lejos de considerar a las mujeres solteras como fracasadas, las dibuja como seres independientes que, habiendo tomado una decisión, intentan disfrutar de ella. La soltería desafía las costumbres y normas patriacales, y lo que es más interesante, permite explorar nuevas formas de vida. De esta manera, también cuestiona la norma del género del romance que dicta la necesidad de un hombre para tener acceso a la esfera pública. Se podría argumentar que éste es el primer paso para reflejar más tarde la experiencia lesbiana. No obstante, no todos los personajes femeninos solteros son lesbianas (Miss Robertson en *The Land of Spices* y Nell en *Pray for the Wanderer*) y no todas las lesbianas solteras son personajes enteramente positivos (Clare en *As Music as Splendour* y Jo en *The Last of Summer*).

Una posición diferente es la que observamos en las novelas de Keane. Al igual que O'Brien, Keane se queja de la escasa, cuando no inexistente, educación de las mujeres. Son numerosos los comentarios en las novelas sobre la deficiente

educación que reciben los niños, y sobre todo las niñas, de las *Big Houses*. Las institutrices parecen ocuparse más de sus buenas maneras que de sus conocimientos y capacidad de pensar. A diferencia de O'Brien, Keane muestra su rechazo a la educación que ofrecen los colegios privados, sean franceses o no (*Mad*, 183). En ningún momento idealiza Keane la labor educativa que llevan a cabo. Aunque su actitud no es tan persistente como la de O'Brien, muestra un posicionamiento más crítico con la única educación que reciben las mujeres. Se podría decir que la visión de Keane es complementaria de la de O'Brien: mientras que la segunda deja constancia de los progresos de las mejores alumnas, Keane nos habla de la cruda realidad de la mayoría de mujeres.

Ya hemos comentado que algunas críticas hablan abiertamente de la soberana estupidez de sus protagonistas. Se podría argumentar que ante la falta de una educación sólida, Keane propone la única arma al alcance de las mujeres, el *snobbery*, que, curiosamente, delimita las clases sociales con las mismas consecuencias que la esmerada educación de las clases medias de O'Brien. Se debe admitir que la falta de educación y las estrategias como lo que se ha llamado *snobbery*, fomentan la dependencia familiar de las protagonistas. A diferencia de los personajes de O'Brien, las protagonistas de Keane nunca llegan a ser independientes, con las excepciones de Aunt Dicksie en *Mad Puppetstown*, cuya soltería se convierte en una bendición que le permite vivir y expresarse sin objeción alguna; y de Aroon, que hereda la casa, por cierto, igual que la hereda Fanny de su madre, si bien en circunstancias totalmente diferentes. Sin embargo, Keane viene a concluir que es mejor ser una maestra del *snobbery* que una soltera marginada. En sus novelas se constata que la independencia de las mujeres se considera un fracaso y, en última instancia, una desviación, entre otras razones, porque las solteras no pueden ejercer de estandartes de su civilización y ponen en peligro la continuidad de la comunidad angloirlandesa. Es significativo observar que aquellas mujeres que permanecen solteras representan una doble alteridad por su pertenencia a clases diferentes, por su cercanía a lo grotesco o por su ambigüedad sexual. De esta manera podremos interpretar los personajes de las institutrices Mrs Brock y Miss Parker, a las que se trata como trabajadoras,

no como miembros de la familia; las tías locas que permanecen recluidas en sus cuartos y casas como Aunt Dicksie de *Mad Puppetstown*, Aunt Pidgie en *Two Days in Aragon*, o las solteronas de *Time after Time* que, como ya hemos visto, se definen por sus discapacidades físicas; o personajes como Diana y Piggy, cuya ambigüedad sexual nunca se hace explícita. Es significativo también que ninguna de ellas responda a las normas del *good behaviour* ni del *sex and snobbery*. Sólo encontramos las excepciones de Aunt Dicksie e Easter de *Mad Puppetstown*. Esta última desarrolla una conciencia propia como mujer independiente: “...now the spending of both her life and her money was her own undivided concern” (*Mad*, 182).

4.4.2. La representación de la sexualidad: de la mascarada al fetichismo

En este momento, una vez que ya hemos visto cómo queda desmantelado el primero de los puntos del *good behaviour* y *pudeur et la politesse*, el matrimonio, podemos ver cómo se desmonta el ideal de belleza. Es obvio que el tema donde se engloba la protesta y las posibles alternativas a la cultura patriarcal es, sin duda, la sexualidad y la representación del cuerpo. En este apartado vamos a ver hasta qué punto la *protesting conscience* y el *sex and snobbery* son realmente alternativas.

En el capítulo anterior adelantamos que ambas autoras aceptan el ideal de belleza a pesar de criticarlo; incluso en el caso de O'Brien la percepción de la belleza podría considerarse positiva. Puesto que hemos hablado de la doble moral en la que viven las protagonistas de Keane, la unión de dos palabras como *sex* y *snobbery* no podía ser más elocuente, y también hemos constatado el tono religioso y moral de la *protesting conscience* de las heroínas de O'Brien, una primera hipótesis nos llevaría a pensar que Keane se decanta por los excesos del carnaval y de lo grotesco, mientras que O'Brien prefiere la estabilidad de la cultura humanista y clásica.

Keane decide aceptar el ideal de belleza para usarlo en beneficio de sus protagonistas. No les queda más remedio que utilizar lo único que tienen a su

alcance. Como ya hemos visto en el anterior capítulo, la belleza suele estar unida a la crueldad, y esto en sí podría considerarse una transgresión, especialmente si la comparamos a O'Brien, para quien la belleza está unida a la bondad. Se podría decir que Keane explota al máximo la ambigüedad y las contradicciones del ideal de belleza. Este ideal de belleza tiene una vertiente lúdica y alegre que es el *snobbery*, que podríamos relacionar con el juego de la mascarada; y otra vertiente oscura y menos lúdica que está ligada a las relaciones de poder entre mujeres, su afán de competición y, sobre todo, al humor en la narración. En otras palabras, el *sex and snobbery* se nutre del discurso irónico y de la risa al igual que el *good behaviour*.

En cuanto a la primera vertiente que hemos apuntado, podríamos ver en el gusto de los personajes por los vestidos y la decoración de la casa una versión del fenómeno de la mascarada, es decir, las protagonistas pueden “jugar” a ser mujeres, pueden “representar” ser mujeres cuando les plazca. De Sheena, la hija menor de *Full House*, el narrador dice: “She painted her face absurdly and chiefly for her own entertainment” (*Full*, 20). Tal como se dice en *Mad Puppetstown*: “Women who powdered their faces were fast. Women who painted them-bad” (*Mad*, 6). En esta misma novela, el mejor ejemplo sería Aunt Brenda, madre fálica y calculadora que utiliza su belleza y simpatía para vivir a costa de su hermano y de los soldados con los que filtea. De ella se dice: “Aunt Brenda was as indolent and careless and charming as she could be” (*Mad*, 48). En *Full House*, Eliza deja constancia de su habilidad para hacer de mujer femenina o artista seria según le conviene, como cuando habla de su amor por Julian.

I am thirty-five years of age, and I look neither old nor younger. I have been loved (though not so much nor so often as people think), I have learnt the right colour to put on my mouth, and I quite often buy the right clothes. I have charm, I know, and a sort of wit that is outside myself. (*Full*, 72)

No es casual que, desde otro punto de vista, la crítica afirme que “Clothes become the symbol of outward show” (O'Toole, 1985: 131). Este “show” puede verse en todas las novelas de Keane. Al respecto debemos recordar el uso de los ya mencionados “cataloguing technique” o “aimless glance” que refuerzan el ideal

de belleza. Los narradores repiten lugares comunes sobre lo que se considera bello y lo que no. No se detienen en lo exótico y lo nuevo, sino que inciden en los aspectos cotidianos y conocidos por todas las mujeres. En este sentido, Keane estaría utilizando esta técnica propia del romance con fines subversivos, que dan voz al deseo femenino. Sirva como ejemplo este pasaje de *The Rising Tide*, donde el narrador adopta el punto de vista de una mujer angloirlandesa que se deleita en este discurso de trapos y atuendos:

Instead of saying, "My dear, you should have seen our buttoned boots, they were too nice. And you really were a dashing girl if you put black ribbon in your camisoles." Or, "How well I remember my first ball dress-White. You practically had to wear White. White satin, the bodice cut down to the bust line and my bosoms propped and supported, almost pneumatic and attractive to the gentlemen, [...] It all gave one such a sensation of one's own glamour. Glamour I think was what we had. (*Rising*, 25-26)

Ejemplos como éste pueden encontrarse en toda la novela, especialmente en el capítulo XL, donde las tres hermanas McGrath reviven los tiempos pasados a través de las ropas que guardan en Garonlea.

Esta lectura permitiría ver valores subversivos en el ideal de belleza de Keane. Presupondría la voluntad de las protagonistas de utilizar las normas de su comunidad para conseguir más autoridad y acotar el pequeño espacio de poder que se les concede. Si utilizamos la jerga bajtiniana, la mascarada daría lugar a un juego que invierte el poder, antes en manos masculinas, ahora en manos femeninas. Incluso la excesiva crueldad del *snobbery* podría interpretarse como un ejemplo más de la mascarada carnavalesca que utilizan sus personajes, y que podríamos relacionar con la *femme fatale*. Quizá el mejor ejemplo se encuentre en *The Rising Tide*, sin duda una de las mejores y más complejas novelas de Keane. Cynthia representa la feminidad poderosa con una gran maestría en el manejo de una ambigüedad que la hace femenina y masculina a la vez. Por una parte, es capaz de utilizar a los hombres: "she found it [satisfaction] in exciting men about her and denying them love". (*Rising*, 123). Por otra, posee un "extraordinary, almost male power of flattering women" (*Rising*, 310). De igual manera Cynthia

hace que homosexuales como Sylvester la perciban como “distressing [...] He could not avoid his own interest in her. She captured his imagination” (*Rising*, 256).

Resaltemos ahora que en esta obra adquiere una gran importancia la mascarada, el juego de representar, de utilizar el atuendo como un arma que desestabiliza las normas de sexualidad. Pensamos que esto es así no sólo porque Cynthia juega a confundir y reafirmar su identidad con su belleza, sino porque gracias a este juego de representar se produce el intercambio de poder de una generación a otra. En la última fiesta de disfraces en Garonlea, la aparición de Cynthia deslumbra a todos y le permite jugar a la mujer fatal y madura que engatusa a jovencitos como Reuben. Su entrada en la fiesta resalta el carnaval y la ambigüedad que se encierra en las paredes de Garonlea: “It was nothing and everything. It snatched Simon’s party back from reality to masquerade. She was real. She was Cynthia. She knew the horror going on and she would not endure it. She could not suffer its continuing” (*Rising*, 312).

De hecho, cuando Cynthia comprende que ya no es la rival que en su día puso a Lady McGrath a la defensiva, y que, en definitiva, ya no ejerce poder sobre Garonlea y sus hijos, pierde su capacidad de *femme fatale*. Tras la fiesta, cuando marcha a la cama, Diana contempla por primera vez a Cynthia “haggard and heavy now, wandering about, the make-up off her face, so that now her skin was clean and old, much older” (*Rising*, 320).

Igualmente poderoso resulta el hábito de ser extremadamente femenina para otras protagonistas. Ya vimos que Sylvia de *Two Days in Aragon* cumple con el *good behaviour* y respeta los planes que para ella tiene su familia. Sin embargo, resulta irónico que su mejor representación de mujer femenina sea para un miembro del IRA y no para uno de sus apuestos soldados ingleses. Aunque es cierto que la feminidad de Sylvia se contrapone a la hipermasculinidad de Danny the Killer, el texto deja entrever una cierta voluntad de actuación por parte de Sylvia, que ha conseguido un conocimiento de sí misma que ni siquiera el *good behaviour* podría darle. Sylvia se comporta y piensa como si fuera una protagonista de los romances que leen las chicas como ella. Se podría decir

incluso que la que fuera obediente Sylvia disfruta de su actuación y se lamenta ante la imposibilidad de volver a repetirla con tanto éxito:

Because of this past hour of peril with a tough stranger her importances were changed. She had *played* the traitor to them and in their betrayal she had known an hour of truth. For that hour she had been closer, more obedient to one from whom by every law of her nature she was divided, than she had ever been to any man or woman in her life. And now the hour and the man were lost to her. Before she became once more the Sylvia of tennis parties ... the Sylvia meet and right for her Norfolk lover (heir to a respectable old baronetcy) she must know tears for all that was lost to her (*Two Days*, 250, énfasis nuestro).

En el anterior capítulo adelantamos que las madres de Keane se caracterizan por mostrar su deseo sexual. Pues bien, siguiendo con esta lectura, podríamos añadir que el fenómeno de la mascarada en los personajes de Keane, especialmente el de las madres obsesionadas con su apariencia, como Olivia, Cynthia, Lady McGrath y Aunt Brenda, desestabiliza la función maternal prescrita por el orden patriarcal.

Recordemos que las madres de Keane, una vez que han cumplido su labor de parir, se desentienden de sus hijos y se las muestra como crueles y vengativas. Tomemos como ejemplo Aunt Brenda de *Mad Puppetstown* y Olivia de *Full House*. Aunque Aunt Brenda se revela como una madre preocupada por sus hijos en situaciones extremas, en realidad decide permanecer en Puppetstown porque le gusta disfrutar de la vida social con los soldados, ignorando las amenazas del IRA (*Mad*, 127). También es madre Olivia, y como ya vimos en el anterior capítulo, su *light behaviour* no es tratado de una manera negativa en la narración. Más bien todo lo contrario: Olivia se ha saltado las normas del *good behaviour* sin pagar por ello, a lo que Keane suele llamar eufemísticamente “giving”: “She took and she gave where she wished. She had no integrity whatever” (*Full*, 61), “Olivia had given him everything” (*Full*, 306). Además ha utilizado sus armas de mujer para conseguir un matrimonio y un status que las demás no han conseguido con la obediencia, o ni siquiera lo han conseguido, como su amiga Eliza. Personajes

como Olivia nos permiten asociar la mascarada con la madre fálica, aspectos que muestran simultáneamente la subordinación y la resistencia al patriarcado.

El exceso que se presupone en la mascarada y su asociación con las madres poderosas, en cierta medida cómplices del patriarcado, ha fomentado una cierta patologización de estos personajes, cuya obsesión por la belleza y el poder se considera enfermiza y maléfica. Interesa subrayar que también se ha relacionado la mascarada con la enfermedad (Matlock, 1993: 53)¹⁹. En este sentido la mascarada es aún más perversa de lo que se supone: el exceso representa la perversión para la sociedad patriarcal, pero para las mujeres un juego de placer. Desde esta perspectiva, podríamos relacionar la figura de la *femme fatale* y de la madre, en cuyo caso estaríamos ante una transgresión de la función maternal. La mascarada es tan placentera que aparta a las madres de su principal función. Es significativo que en todas las novelas de Keane se viertan comentarios contra las madres indiferentes a las necesidades de sus hijos.

Siguiendo con esta acepción positiva de la mascarada, podríamos leer los personajes de las *femmes fatales* que pueblan las novelas de Keane. Las *femmes fatales* y las madres fálicas parodian con su actitud el patriarcado. En este caso, la mascarada se entiende como una defensa ante el poder masculino, lo que provoca que las mujeres, con el único medio que poseen, se lancen a conquistar el poder que se le niega. Esto coincidiría con el valor que les hemos dado a estas *femme fatale* en anteriores capítulos, donde las vinculábamos a la función del rival en el romance y del extraño o extranjero que quiere adueñarse de la casa familiar. El personaje que mejor ejemplifica esta unión es Leda de *Time after Time*. Aunque la narración se concentra en su decadencia –razón por la cual veremos su carácter grotesco– el narrador nos informa de la habilidad de Leda para utilizar su belleza, conseguir lo que quiere y hacer daño a los hombres. Para disgusto de sus primas y primo, Leda recuerda con sorna la seducción de su padre y su posterior suicidio: “A man had died on her account. There was grandeur in Leda’s desolation – not remorse. ... he had killed himself for her only” (*Time*, 128).

Es significativo que se asocie a estas *femmes fatales* a las metáforas de la cacería, es decir a una activa vida sexual. Asimismo no nos parece desafortunado

tener en cuenta el vestido y apariencia propio de la cacería, que se ha considerado masculino (Matlock, 1993: 51). En este sentido estas *femmes fatales* toman el poder simbólicamente a través de sus atuendos hípicas que fomentan el *gender crossing*: vestidas como hombres actúan como mujeres con poder sin levantar sospecha alguna. Sólo estas mujeres son capaces de entender la subversión oculta en las cacerías, eventos sociales en los que se reúne toda la familia. En los textos se describen los bellos atuendos de amazonas como Cynthia McGrath, que mantiene una relación un tanto ambigua con Diana: “Mamma [Cynthia] is her romance in life” (*Rising*, 249). Las perdedoras como Diana en *The Rising Tide* o Piggy en *Devoted Ladies* no se encuentran a gusto ni montando, ni poniéndose ropa de montar. Piggy, por ejemplo, queda fuera de todo poder cuando muestra su desconocimiento sobre vestidos y simplemente sirve de intermediaria para las transacciones de Joan con Jane. (*Devoted*, 102, 249).

Aunque una de las críticas que se ha esgrimido contra los que defienden el poder subversivo de la mascarada es su ahistoricidad, en nuestra lectura de las mujeres poderosas y *femme fatale* de Keane encontramos un reflejo del contexto social en la mascarada. Interesa puntualizar que cuando hablamos de la feminidad de las mujeres de las novelas de Keane nos ocupamos de aquéllas que pertenecen a las clases más favorecidas. Ya vimos en el anterior capítulo que el ideal de belleza es exclusivo de las mujeres acomodadas, y por lo tanto, la subversión que puede conceder el *snobbery* tampoco está permitida a las institutrices o las sirvientas. Aunque los ejemplos no son numerosos y puedan pasar desapercibidos, algunos de ellos son elocuentes. En *Mad Puppetstown* se advierte que Easter trata con cierta crudeza a la institutriz Miss Smith, que ha osado vestirse elegantemente, o al menos lo ha intentado, dejando de lado sus deberes con los niños de la casa. En la narración se advierte de la diferencia entre Miss Smith y Lady Sarah no en términos de clase, sino a través de la vergüenza que le produce a la institutriz su ropa vulgar:

A faint blush ran down Miss Smith's neck to die under the modest décolletage of her blue taffetas dress... Lady Anna dwelt on the

thought for a moment while little Miss Smith shrank into the blue taffetas dress that was too big for her. (*Mad*, 212)

Queda claro que también al resto de sirvientas les está vetado el ideal de belleza, aspecto que debemos relacionar con la política sexual: Miss Parker es la mujer barbuda y Miss Brock una gorda fea que provoca risa. Aquellas que no obedezcan este veto pueden encontrar un trágico final. En *Two Days in Aragon* sabemos de la permisividad de los señores con las sirvientas y de los abortos clandestinos. Por eso la madre de Nan le aconseja desde pequeña: “I’m telling you, Dymphnia, hide your looks, child, hide your beauty from the gentry. It’s a snap-trap on your own leg, now look, pet, for it’s more that the mistress will see it” (*Two Days*, 108). Nan no hace caso a su madre, utiliza su belleza y termina comentiendo una falta contra el *good behaviour* que arruina toda su vida, devolviéndola a una posición de subalterna que había abandonado por ser hija ilegítima de los Fox. En otras palabras, si las mujeres fálicas y las *femme fatale* pueden considerarse una parodia del patriacado en sí, la representación de las sirvientas e institutrices es doblemente opresora porque no tienen capacidad de parodiar alguna.

Sin embargo la división entre poder y resistencia nunca está fijamente delimitada y lo que se considera una subversión puede también considerarse como una señal más de sometimiento al poder. Por esta razón, esta vertiente lúdica del ideal de belleza, del juego de la mascarada puede entenderse también como un aspecto negativo. Si la mascarada presupone, como hemos visto (Heath, 1986: 49), una identidad masculina que se disimula con la representación de la feminidad, o una identidad femenina que se caracteriza por la falta del falo (Grosz, 111), entonces el ideal de belleza, el *snobbery* de nuestras protagonistas no es más que la constatación de su inexistencia como sujetos, como personas. El narrador de *Full House* deja constancia de la posición de inferioridad de la madre, Olivia:

They did not see even the shadow of her pretended self, only her pretences. And in her affectations she was most sincere. She had nothing else except her beauty, and that could not affect them all.

Not her children. Eliza looked at her with great pity. The poor, poor dear. (*Full*, 30)

Algunas protagonistas de Keane, si bien pocas, rechazan tanto el ideal de belleza como la única manera de subvertirlo. Curiosamente son aquellas protagonistas que tienen acceso al dinero y al poder que se pensaba en manos de los hombres, las que pueden desarrollar una consciencia que protesta contra el ideal de belleza. Más significativo aún nos parece que estas protagonistas sean las que decidan no casarse y se planteen una vida independiente que no concuerda con las normas de su comunidad. Tomemos el anterior ejemplo de Easter de *Mad Puppetstown*, quien al poseer su propio dinero, declina las ofertas de matrimonio y termina compartiendo la casa con su primo Basil. Easter piensa que “I’ll never be a *lovely* or *womanly* woman.... I will always be shy and rather dirty and I will always have hot hands” (*Mad*, 144, cursiva nuestra). Las palabras de Easter son esclarecedoras del concepto de belleza y feminidad. Se podría decir que Easter con sus palabras y su determinación niega el juego de la mascarada y la no-identidad femenina que se le ha inculcado. En este sentido este personaje de Keane estaría cercano a las protagonistas de O’Brien, puesto que muestra tener una conciencia propia que, además, pone en práctica. Easter hace de su soltería un compromiso y forma de vida.

El ideal de belleza en las protagonistas de O’Brien es, como ya hemos adelantado, diferente. Ya dijimos que no asistimos en ningún momento a las interminables sesiones de belleza y de maquillaje que supone la mascarada. Aquéllas que muestran un excesivo interés por la apariencia y por el *snobbery* no gozan de la simpatía del narrador (*Without*, 456). Al contrario de las protagonistas de Keane, las muchachas de O’Brien no ocultan nada. La belleza, al alcanzar lo sublime, se considera un valor absoluto que, como ha defendido Coughlan, está relacionado con un “ideal preconstituted sphere”. La belleza femenina es pues el “love object” que capta la mirada de las heroínas. Si avanzamos un poco más en las ideas de Coughlan, estaremos hablando, en realidad, del fetichismo lesbiano.

Nuestra razón para hablar de fetichismo lesbiano no está tanto en la constatación de una mirada lesbiana, como propone Coughlan, sino en el hecho de que esta mirada lesbiana se fija en la mascarada femenina. Aquellos personajes que muestran su belleza y su mascarada a la mirada femenina cobran un valor positivo y rompedor. Sin embargo, cuando la mascarada femenina sirve como objeto de deseo masculino adquiere un tinte negativo. Aquellos personajes que se benefician de su condición de objeto de deseo, aprovechando su belleza y su capacidad de interpretar la mascarada femenina aparecen como *femmes fatales* crueles. Su crueldad no alberga poder subversivo o positivo alguno. Es más, se podría decir que O'Brien toma partido por el fetichismo lesbiano, puesto que priva de voz a los personajes que siguen la mascarada de esta manera, como ocurre en las novelas *Pray for the Wanderer*, *The Flower of May* y *The Last of Summer*.

En *Pray for the Wanderer* Matt Costello se debate entre el amor de la dogmática Nell y el de Louise. Este último es un personaje secundario que creemos tiene cierta importancia, porque sirve de contrapunto a la feminidad que representan tanto Nell como su abnegada hermana Una. Es más, Louise es en gran parte la que precipita la visita de Matt a Irlanda, lo que pone en marcha la narración. Louise es una *femme fatale*. Es extranjera y hace peligrar la estabilidad emocional de Matt. No solamente destaca por su belleza, sino también por su libertad sexual. A pesar de estar casada, mantiene una relación adúltera con el protagonista, porque su marido, un impotente que sólo practica "petting" (*Pray*, 91), no le satisface. Matt intenta olvidar a Louise, pero la verdad es que la francesa tiene más poder sobre él estando ausente que Nell estando cerca de él. Por esta razón, Louise se dibuja como la influencia negativa de una mujer sin corazón que engaña a su marido y a su amante. Sin embargo, toda la información que conocemos de Louise es a través de las palabras y de la mirada de Matt.

Otra *femme fatale* podría ser Lilian de *The Flower of May*. Por la narración sabemos que es tan guapa o aún más que su hermana Fanny (*Flower*, 25). Sabemos por las palabras de Mother General que es fría y calculadora: "She was

always icy-cool” e incluso, por sus escasas intervenciones, que cultiva esta forma de ser: “I’d rather beware of its [my heart] ever growing hot, Mère Célestine!” (*Flower*, 68). Es más, la narración explica que es la mala influencia de Lilian, que necesita cada vez más dinero para su belleza y la de su casa, la que está acabando con el bueno de Michael (*Flower*, 223). Al igual que Louise, Lilian aparece como una mujer sin escrúpulos y, no en vano, nunca oímos lo que tiene que decir a su familia o a su hermana Fanny, con la que supuestamente guarda una excelente relación. Lilian resultar ser una amenaza para la familia, no una mujer independiente.

Pero, no siempre la posición de O’Brien es tan clara y tajante. Los dos siguientes ejemplos de mascarada están a caballo entre la subversión de una mirada lesbiana y una aceptación de las normas heterosexuales. Nos referimos a los personajes de Angèle en *The Last of Summer* y Luisa en *As Music as Splendour*.

Ya adelantamos en el capítulo precedente que Angèle podía considerarse una *femme fatale* que pone en peligro la casa de los Kernahan en *The Last of Summer*. Aunque tenemos en cuenta que Angèle, como la mayoría de las protagonistas de O’Brien, es virgen, su manera de mirar y actuar nos parece lo suficientemente ambigua como para considerarla *femme fatale* en ciería. Es obvio que Angèle es una mujer guapa, ya vimos que su belleza se contrapone a la rústica Norrie. Es significativo que la narración se detenga en la anécdota de su llegada a Waterpark House. La característica principal de Angèle, que atrae poderosamente la atención de los niños de la casa, es su intenso maquillaje: “What happened your lips?” (*Last*, 6). La narración nos informa de la sorpresa de Angèle ante el recibimiento. Asimismo nos hace partícipes de sus pensamientos sobre Irlanda y su idea de las mujeres: “They seemed to hate make-up in Ireland” (*Last*, 4). Su apariencia angelical guarda pensamientos impropios de mujeres sumisas. Es capaz de observar la belleza masculina y deleitarse con ella:

As Angèle returned his friendly smile she observed that the details of his face were a match in simple beauty for his beautiful outline. No wonder they ‘plug’ him, she thought, with a faint twinge of mockery

that half-surprised her. He has just the innocent, 'dumb' beauty for which Hollywood pays thousands a week (*Last*, 41).

Por otra parte, Angèle muestra ser consciente de su belleza y de la necesidad de cumplir con los rituales de la estética. Lo importante es que sabemos de esto gracias a la mirada de otra protagonista, Jo. Ya hemos adelantado que Jo descarta el matrimonio y que desea ser monja, lo que se suele entender como una forma de enmascarar el lesbianismo. A través de la mirada, Jo interpreta la mascarada de Angèle como su objeto de deseo inconsciente. Es Jo quien espeta a Angèle su manía por cuidarse el pelo: “you’re always washing your hair, you lunatic!” (*Last*, 218). Es también significativo cómo se describe la belleza de Angèle en contraposición a dos mujeres que están en los márgenes: Norrie por ser una irlandesa rústica, y Jo por desafiar la identidad femenina con su afán de estudiar y ser independiente. Así, mientras que Angèle muestra una “exotic whiteness and lightness”, las otras dos muchachas poseen una “brown muscularity” (*Last*, 87). Este aspecto las aleja del ideal de belleza y las acerca a lo Otro.

Pero si ninguna duda, la mayor subversión en esta novela es la que se produce por la analogía entre la situación de Angèle y la de Hannah Kernahan. Sabemos por la narración que Hannah fue en su día una mujer fuerte y guapa, centro de atención y disputas entre los tres hermanos Kernahan. Se podría decir que Hannah hizo las veces de *femme fatale* que destruyó la tranquilidad familiar de la casa de los Kernahan. Su poder de *femme fatale* se transforma, como ocurre con los personajes de Keane, en el de madre fálica que desequilibra la estabilidad emocional de sus hijos. De la misma manera, Angèle actúa como la *femme fatale* cuya belleza distorsiona no sólo a Tom y Martin, sino también a Jo, que finalmente decide ingresar en un convento.

El último ejemplo de *femme fatale* es el de Luisa de *As Music as Splendour*. Hasta ahora la crítica ha alabado la visión lesbiana y los códigos que pueden hablar de un amor que “dare not speak its name”. Pero esto no significa que se trate de un amor idealizado y fácil. La española, de nuevo la unión entre *femme*

fatale y lo extranjero, utiliza su belleza y su constante posición en los márgenes para dañar igualmente a hombres y mujeres. Luisa es la que mejor usa, y abusa, la mascarada y su belleza, puesto que juega a ser mujer para un hombre, Diago; y una mujer para otras mujeres: Clare y Julia. Con su representación, engaña primero a Diago, después a Clare: “Luisa is hurting you already, Clara – as she would have had to. You will suffer and be injured; she will not.... Julie Constant isn’t the first-“ (*As Music*, 295). La postura de Luisa se interpreta como una traición al amor lésbico, al entendimiento entre dos mujeres. Por esta razón, y de la misma manera que los ejemplos anteriores, Luisa aparece como un personaje negativo, el de la mujer frívola sin valores, al que se le niega la posibilidad de expresarse.

4.4.3. El cuerpo grotesco y lo cómico en las novelas de Molly Keane

Como hemos visto, la crítica ha considerado subversiva la representación del cuerpo grotesco, el desplazamiento del deseo sexual a la comida y la histerización de algunos personajes de Keane. Nosotros quisiéramos retomar la hipótesis que establecimos al comienzo de esta sección y relacionarla con los conceptos que acabamos de utilizar de la mascarada y el fetichismo. A diferencia de lo que se ha venido argumentando, intentamos demostrar que la subversión que defiende la crítica es, al menos, cuestionable.

Si seguimos el argumento de la mascarada como una forma de subvertir, es decir la posibilidad de las protagonistas de representar su identidad femenina, podríamos entender la histeria como el fracaso de los personajes en su intento de poder representar y jugar con su identidad sexual (Heath, 1986: 51). Aquellas protagonistas que no saben canalizar su sexualidad hacia un hombre o una mujer, y que, en palabras de Foucault, quedan saturadas de sexualidad, permanecen atrapadas en la histeria y, por lo tanto, en los márgenes de la sociedad. De esta manera podríamos entender los personajes de Keane que no pueden cumplir con el *good behaviour*, no porque no quieran, sino porque no pueden. Esta

interpretación se aplicaría a todas aquellas protagonistas o personajes secundarios que, aún siguiendo las normas del *good behaviour*, quedan solteras.

Igualmente fracasadas serían aquellos personajes que no pueden seguir las normas del *good behaviour* porque sus cuerpos no responden a las torturas del ideal de belleza, y por lo tanto, no pueden jugar y representar a su conveniencia el papel que el patriarcado les otorga. Aunque coincidimos con Onkey en denominar a estos cuerpos grotescos, disentimos del alcance de subversión que puedan representar desde el marco bajtiniano que estamos aplicando. La hipótesis que hemos anunciado anteriormente no podría ser del todo válida, puesto que lo grotesco de los personajes no conlleva ambigüedad alguna, sino un rotundo rechazo. Es más, el supuesto tono alegre y carnavalesco que deben tener estos cuerpos se convierte en una risa forzada que pone de relieve la tristeza de la situación de estos personajes²⁰. Esto nos lleva a sugerir que el uso de la ironía y del humor en Keane no siempre es subversivo como se ha dicho, sino en última instancia conservador, puesto que la sonrisa reestablece el *status quo* que en principio debería cuestionar.

No nos detendremos en el ejemplo de *Good Behaviour*, ya que ha sido Aroon el personaje más estudiado. Sirvan los siguientes ejemplos de Mrs Brock y Miss Parker para corroborar nuestra lectura. Mrs Brock, a la que se describe como “smallish and on the fat side” (*Good*, 18) es tan grotesca como lo pueda ser Aroon. Es más, igual que Aroon, Mrs Brock intenta vivir la fantasía de la mujer perfecta y ensaya una mascarada, a todas luces fallida, cuando hereda la ropa y los zapatos de Lady Grizel:

A lovely sort of fantasy possessed Mrs Brock as she moved in this pretty way, this confident way. Part of herself became Lady Grizel – she absorbed Lady Grizel and breathed her out into the air around herself, and the air around was a far less lonely place in consequence. (*Good*, 20-21)

Pero la fantasía de Mrs Brock sólo corrobora la cruda realidad de su cuerpo obeso y de su condición de sirvienta. De hecho, el final de Mrs Brock no tiene nada de cómico; se suicida ante la imposibilidad de mantener su embarazo, lo

que, por cierto, supone un rechazo del cuerpo grotesco por excelencia, el cuerpo femenino embarazado.

Igualmente grotesca nos resulta Miss Parker de *Full House*. Eliza la califica de “shadowy, befurred little creature” (*Full*, 287). Miss Parker es una mujer barbuda; la imperfección de su cara y el exceso de su barba pueden considerarse grotescos, más cuando todos sus esfuerzos por dejar de serlo resultan vanos. La narración es irónica e hilarante, sobre todo cuando se compara lo grotesco de Miss Parker con lo grotesco de otras sirvientas: “Well, if Miss Parker had a beard, Dora had spots” (*Full*, 91). Pero la sonrisa que provoca la indefensa Miss Parker se torna en mueca cuando vemos la crueldad de la narración, que la compara de la siguiente manera: “She waited for the last possible moment directed for the strongest possible growth of hair (a growth only conceivable to some early Italian master with a most florid conception of the Crucifixion) to disappear” (*Full*, 91-92). De la misma manera que Mrs Brock sueña con una fantasía de mascarada, Miss Parker fantasea con la mascarada por excelencia, la de las estrellas de Hollywood. Así, cuando acompaña al cine a Sheena, mientras la muchacha se fija en la fotografía y producción, Mrs Parker “spent her emotions on the Stars, their satin underclothes, their astonishing Sex Appeal and Body Urges” (*Full*, 27).

Estos dos personajes corroborarían las ideas que hemos venido desarrollando sobre la diferencia de clases y el ideal de belleza, puesto que se constata que en la mayoría de los casos, aquellas protagonistas que pertenecen a clases sociales más bajas ocupan una posición de alteridad dentro de la alteridad que supone ser mujer. Se podría decir que están doblemente castigadas, puesto que, aunque intentan seguir un ideal de belleza que responde a las necesidades de una clase que no es la suya, ni siquiera pueden cumplirlo satisfactoriamente. Es más, este incumplimiento es objeto de mofa y risa en un sentido negativo, lo que nos impide aceptar las conclusiones de Lynch y Adams sobre la capacidad subversiva del humor en las novelas de Keane. Si el humor femenino tiene la capacidad para “cambiar el mundo” (Barreca en Lynch), el humor de Keane sobre estos personajes no permite cambio alguno, más bien todo lo contrario, afianza el *status quo* que los condena a una posición de alteridad. El humor, entonces,

confirma los lazos ya existentes de una comunidad discursiva, las mujeres de éxito con el *snobbery* y la mascarada, a la que las víctimas no tienen acceso.

Una de las objeciones que podría hacerse a nuestra propuesta es que Keane también se ríe de personajes como Piggy, miembros de la *Ascendancy*. Sin embargo no podemos olvidar que estos personajes son víctimas y no villanos. Piggy también posee un cuerpo que ni sigue las normas del *Good Behaviour*, ni se oculta tras el *snobbery*. Al igual que Mrs Brock guarda una admiración desmedida por Lady Grizel, Piggy sueña con Joan y también muestra ser una ignorante en las artes de vestir y maquillarse:

How To Look One's Best In Old Clothes was a question that fevered Piggy to her very soul. The passion that was on her to look her very best on these lovely days was set about miserably by the knowledge that her appearance at Castlequarter in any clothes not in rags would be met by a cold scrutiny, and Joan's faint ridiculing voice would examine the matter, saying: 'All dressed up to-day, Piggy?' or "Why are you so *grand* to-day, Piggy?" or, "I *did* mean to take the children ridding in the manure heaps this afternoon, but it seems a bit severe on your nice new clothes." (*Devoted*, 142, cursiva del texto)

La ironía en las palabras de Joan dista mucho de ser subversiva. Piggy en este caso es la víctima que no entiende el verdadero sentido de las palabras de su amiga, o quizá es aún más víctima porque sí entiende la ironía de Joan. El efecto irónico puede ser connotativo, es decir también se produce cuando la contradicción es simultánea con el significado literal del enunciado irónico (Ballart, 1994: 301, Hutcheon, 1994: 63). Piggy opta por el suicidio ante la imposibilidad de mantener una relación de igualdad con Joan y casarse con su hermano George.

Vistos los ejemplos de Aroon, Mrs Brock y Piggy, se podría concluir que las afirmaciones de Lynch y Adams sobre la supuesta subversión del humor de Keane pierden gran parte de su fuerza. En otras palabras, Keane se ríe igualmente de villanos y de víctimas, y en este segundo caso, no existe subversión alguna, puesto que la ironía no cuestiona el poder de los que se pueden reír. Esta idea corrobora las que ya adelantamos sobre la ironía y el distanciamiento humorístico que utiliza Keane en otros ámbitos, como por ejemplo la crítica contra la ficción romántica a través de situaciones y personajes como el de Enid de *The Rising Tide*.

Lo que nosotros entendemos por grotesco nos permitiría ver como tales a otros personajes, como los de *Time after Time*. En realidad se podría afirmar que ésta es la novela grotesca de Keane, porque lo grotesco adquiere un sentido del humor que abarca a todos los personajes. En este caso, Keane se ríe de los poderosos y les da su merecido. Se ríe y ridiculiza a Leda.

Leda liked to dress herself. It was satisfying to know that only she could put on clothes to the best advantage of the body she had so often known irresistible. The hump on the back of the neck, the tubular sag of breasts and swelling ankles that she could not see were immaterial to her. Ignoring them, her walk would always be a Beauty's walk; her status in any room she came into, a Beauty's right. While all that survived of her beauty was the ashen hair, its growth as true as a child's, its cling as easy and tenacious as little ivy leaves on stone. (*Time*, 155)

La que en otro tiempo fuera la *femme fatale* que ponía en peligro los matrimonios ajenos es ahora una vieja ciega que depende de otra vieja sorda. La situación no puede ser más cómica: "She can't see you. You won't hear her. Quite hopeless' Though at first un-welcoming, May was not going to be left out of the fun." (*Time*, 94). La ironía, la sátira y la risa también apuntan certeramente a May, April, Jasper y June por sus excentricidades y defectos, que nada tienen que ver con la buena sociedad a la que dicen pertenecer. Sin embargo, es importante añadir que todo el ridículo que muestran y todo lo grotesco de sus cuerpos adquiere un tono alegre y renovador al final de la novela, cuando consiguen imponerse a los deseos de Leda y restablecer una familia que vivirá al margen de las convenciones sociales.

Especial atención merece Baby June, personaje que reúne, desde nuestro punto de vista, las características de lo grotesco en el sentido bajtiniano de la palabra. Baby June es el personaje más ambivalente de todos y, de alguna manera, representa una manera de subvertir el poder. Baby June vive en los márgenes con mayor naturalidad que su familia. Lo primero que dice la narración es que Baby June tiene 64 años "on account of her tiny size" (*Time*, 8), pero en realidad "there was nothing babyish about her" (*Time*, 8). Baby June es grotesca porque desmonta muchos de los ideales femeninos. A diferencia de sus hermanas April y May, y su prima Leda, Baby June no anhela seguir las normas de la

feminidad. Está gordita y, aunque es una amazona, con el significado que esto tiene en su comunidad, su capacidad para montar está cada vez más mermada: “too heavy for her height” (*Time*, 8). Además trabaja como “una esclava”, algo impensable en una señorita de la *Ascendancy*. Su posición marginal también está definida por el lenguaje. A pesar de ser disléxica y no hablar el “Swift English” (*Time*, 112) de su familia, es capaz de comunicarse con todo el mundo. A diferencia de sus hermanas, Baby June hace de su defecto una virtud. Según la narración, Baby June “was the only Swift who spoke like people” (*Time*, 9). Esto le permite mantener contacto no sólo con los católicos, a través de su relación con Christey Lucey, sino que también se siente a gusto con los *tinkers*, que finalmente le salvan la vida. La inclusión de los *tinkers* en *Time after Time* viene a corroborar aún más el espíritu grotesco y carnavalesco de la obra²¹. Aunque al principio se los desprecia, su incursión en la vida de June permite que otro personaje, May encuentre una salida satisfactoria a su patética existencia. Las caravanas y su decoración ponen un toque exótico y renovador en las vidas de los amenazados Swift, que, finalmente, recuperan su casa y su autoestima dando un sentido positivo a todas sus deficiencias. Por primera vez unos subalternos como los *tinkers* cobran protagonismo en la novela. La jerarquía del poder queda finalmente invertida, puesto que son ellos y no los supuestamente poderosos angloirlandeses, los que provocan un final feliz.

Finalmente nos ocuparemos de otros dos personajes que podemos considerar grotescos por la ambivalencia positiva que muestran. Nos referimos a las tías “locas”, Aunt Pidige de *Two Days in Aragon* y Aunt Dickise de *Mad Puppetstown*. Como hemos visto anteriormente la crítica ha asociado la histeria a las tías locas que viven recluidas en las *nurseries* porque son incapaces de mostrar ideal de belleza alguno y no entran en el juego de las relaciones sexuales (Onkey: 1994). Su valor estriba en que son personajes ambigüos, que no permiten al lector decantarse por una actitud o por otra. Cuando uno lee sobre Aunt Pidgie, sonrío ante sus ocurrencias de dejar o robar comida a los fantasmas que ella misma se inventa. Sonríe por su peculiar manera de hablar, ese lenguaje propio

no patriarcal, como lo define Onkey. Sorprende también que Aunt Pidgie acepte el enclaustramiento físico que le impone Nan, a pesar de tener una llave de la puerta que podría utilizar cuando quisiera. Aunt Pidgie no es subversiva porque rechaza el *Good Behaviour* o por estar recluida y vestir con total desfachatez. Es subversiva porque es capaz de estar dentro y fuera de las normas a un mismo tiempo. La ingenuidad con la que confiesa a Grania lo que le gusta corre parejas con la crueldad con la que se la trata en la casa. Ni siquiera puede leer el periódico a tiempo. Le gustan los miércoles porque lee los periódicos atrasados de los domingos, cuando ya los han terminado los sirvientes. Su forma de vestir conculca las normas del *Good Behaviour*, pero para sorpresa del lector tiene una buena idea del *snobbery* y dice estar al tanto de los consejos de belleza que lee en las publicaciones atrasadas. Y con gran coquetería se permite dar consejos a Grania:

Then there are the beauty notes. Very good, too, very helpful, I find. My face would have been lined long ago but for them. You should read them, dear. And the delicious recipes for food. If you are ever thinking of getting married, Grania, be sure you have a cook who can do a nice steak and mushrooms. (*Two Days*, 164)

Las palabras de Aunt Pidgie y, sobre todo, su manera de actuar podrían considerarse “una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la verdad oficial” (Bajtín, 1995: 41).

El otro ejemplo al que nos referimos es el de Aunt Dicksie de *Mad Puppetsown*. Al igual que Aunt Pidgie, Aunt Dicksie no ha seguido las normas del *Good Behaviour* con éxito. No se ha casado y la narración desvela que circulan “sad stories of her youth” (*Mad*, 70). La situación de Aunt Dicksie es aún más positiva que la de Aunt Pidgie porque tiene más poder y puede ejercer su voluntad. Aunt Dicksie hace de su posibilidad de entrar y salir de las normas una verdadera libertad. Cuando toda la familia emigra a Inglaterra por temor a las acciones del IRA, ella permanece en la casa e impone sus propias reglas. Cancela todos los eventos sociales propios de la *Ascendancy*, inculcando así una de las primeras normas de protección y convivencia angloirlandesa. Al respecto Aunt Dicksie muestra “[T]hat extreme and unaffected uninterest in what her neighbours

might think of her actions..." (*Mad*, 180). Despide a las sirvientas y ella misma se ocupa de Puppertstown, o más bien se desocupa, violando así una de las maneras de mostrar el *snobbery*, a través de la decoración y exhibición de la casa. Los lugareños comienzan a describirla como una "lonely, wicked old woman" y sus sobrinos piensan que está "quite mad" (*Mad*, 275). Aunque es una mujer angloirlandesa mantiene una relación alejada de toda convención con el único sirviente nativo, Patsy, desafiando así la división del *us and them* en plena Guerra Civil. "–the absolute reign of Aunt Dicksie and her able prime minister, Patsy." (*Mad*, 175). Por si esto fuera poco, descuida su apariencia física y su cuerpo parece una grotesca parodia de lo que dictan las normas:

Her face that had always been so clear was brown and mould now, with a faint moustache mossing her mouth and chin. ... She smelt, Easter thought, just like an old bush. How did she dare to be so unlike the graceful, useful aunt they remembered? And was it necessary for her to wear men's laced and hooked boots, and a long purple skirt that very nearly had a bustle? (*Mad*, 255-256, énfasis nuestro)

Pero el aspecto más significativo de Aunt Dicksie es, probablemente, su identificación con la casa y el jardín, del que hace su medio de expresión, alejado de las normas patriarcales:

Inch by inch and little by little, the stirring and unequal campaign in the garden absorbed more of Aunt Dicksie's every energy and all her time and mind. She had at last in her life leisure to make gardening into a vice – a strange and lovely vice, a passionate ecstasy. (*Mad*, 179).

El jardín supone para Aunt Dicksie un lenguaje propio que le dota de un yo fuerte y estable. Lejos de considerarlo una obsesión negativa y enfermiza se puede entender como una forma de realización subversiva si tenemos en cuenta además que el jardín era una de las obligaciones de la *colonial wives*. En vez de ser el reflejo del éxito social de la madre y por extensión de la familia y la nación, el jardín de Aunt Dicksie es ahora el reflejo de su total libertad. Al respecto, debemos recordar que otros personajes como Diana de *The Rising Tide* también utilizan el jardín para expresar su libertad y su identidad (*Rising*, 82). La supuesta locura de Aunt Dicksie no es negativa, es más bien regeneradora: entiende que su

reinado en Puppetstown no acaba con el regreso de Easter y Basil. Mantiene su jardín y, finalmente, acoge la presencia de sus sobrinos: “From nothing had Aunt Dicksie brought forth this graciousness of beauty. From flowers and fire, from strange rings on her fingers and a sudden passion for life in her voice” (*Mad*, 287).

Para finalizar esta sección recordemos que lo grotesco en Kate O’Brien apenas tiene la presencia que tiene en las novelas de Keane. Aquellos personajes que podrían calificarse de grotescos carecen del tono irónico o subversivo que hemos visto en los personajes de Keane. La presencia de personajes como Dotey u Honoria, de los que dimos debida cuenta al hablar de la alteridad y la diferencia de clases, reafirma el *status quo* familiar y las relaciones de poder dentro del cronotopo de la casa familiar.

4.4.4. *Communities of women y lesbian continuum*

Uno de los aspectos que ha recogido la crítica como parte de la alternativa que muestra O’Brien en sus novelas es el dibujo de las “communities of women”. En el caso de Keane se ha utilizado el *lesbian existence* o *lesbian continuum* para hablar de las relaciones entre sus personajes femeninos. La deducción lógica sería ver en esta coincidencia de representación de mundos femeninos una perspectiva común. Nos gustaría comparar los dos tipos de comunidades que presentan las dos escritoras y establecer si son realmente alternativas al orden patriarcal. Nuestra idea es que ninguna de las comunidades o reuniones de mujeres que presentan las dos autoras es alternativa. Creemos que estos grupos de mujeres no deberían considerarse un *lesbian continuum*, puesto que no todos ellos son positivos y solidarios, ya que, en la mayoría de ocasiones, prevalece la conciencia de clase.

Ya hemos explicado que en las comunidades de mujeres, el convento de *The Land of Spices*, en la misma casa de los Kernahans con Dotey y Hannah de *The Last of Summer*, o en los ensayos de *As Music as Splendour* se repiten las mismas desigualdades de clase y abusos de poder que en el espacio público

masculino. De la misma manera ocurre en las novelas de Keane, donde no observamos unión femenina entre sirvientas y *colonial wives* que subvierta el orden colonial. No nos detendremos en esto más, puesto que ha quedado suficientemente explicado en anteriores capítulos.

Las diferencias de clase van unidas a la rivalidad que existe entre las mujeres. Si el *lesbian continuum* es entre mujeres que se apoyan y que se enfrentan a las normas masculinas, las relaciones entre algunos personajes de Keane y de O'Brien distan mucho de considerarse lesbianas. En este sentido Keane nos parece más honesta porque muestra claramente los desequilibrios de poder entre unas mujeres y otras. Keane muestra la crueldad entre mujeres e incluso se ríe, como ya hemos visto, de las que son más débiles. La relación entre Jane y Jessica, la única pareja claramente lesbiana de la producción de Keane, está basada en el amor y en los celos igualmente. Jessica aparece como un loca masoquista que ante la posibilidad de perder a Jane es capaz de hacer cualquier cosa.

Es cierto que en las novelas de Keane encontramos relaciones entre mujeres que podrían considerarse un ejemplo del *lesbian continuum*. El ejemplo más citado es de Joan y Piggy en *Devoted Ladies*, pero también podría interpretarse de esta manera la relación entre Diana y Cynthia en *The Rising Tide*. Diana es un personaje ambiguo, que muestra muchas de las características de las lesbianas en el armario. No se ha casado y su apariencia de *flapper* podría entenderse bien como un desafío a las normas de la casa familiar desde una perspectiva heterosexual (Lady McGrath muestra rápidamente su desaprobación), bien como la aceptación de su papel masculino, *butch*, acompañante de su *femme*, Cynthia, desde una perspectiva homosexual²². Aunque Diana desarrolla su propia identidad a través del jardín de Garonlea, muestra una admiración desmedida, casi patológica hacia Cynthia. Su afecto se convierte en un acto de fe que le prohíbe cuestionar los actos de su amiga, aun cuando éstos son de gran crueldad para con sus hijos o de gran perjuicio para con ella misma, como el devastador *affair* con David Colebrok. Su ceguera le impide aceptar que su amada Cynthia se ha

convertido con el tiempo en una alcohólica desesperada por conseguir los favores de David.

Las “amistades” platónicas de Diana y Cynthia y las de Joan y Piggy se fundamentan igualmente en relaciones desequilibradas, en las que una de ellas, Piggy o Diana, resulta ser más víctima que la otra, Joan y Cynthia. Es más, Piggy cumple todos los requisitos del *jester* o bufón, un estereotipo negativo como los de vampiras o artistas andróginas que se ha dado a las lesbianas en la literatura (Zimmerman, 1992: 62-9), con lo que el *lesbian continuum* queda en entredicho.

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, creemos que no se pueden entender las novelas de O'Brien como alternativas por el hecho de incluir en sus páginas *communities of women* o *lesbian continuum*. En ocasiones las protagonistas muestran una lealtad inquebrantable, como es el caso de Clare y Rose en *As Music as Splendour*. Pero en estos casos no estamos hablando de relaciones lesbianas. Tampoco estamos de acuerdo con el *lesbian continuum* basado en las relaciones maternas de las *fairy good mothers* como Helen Archer o Eleanor, puesto que también encontramos en estas narrativas maternas una desigualdad en la que prima la voz y visión de la hija, tal y como explicamos en el capítulo anterior. Si suponemos que todos los casos de protagonistas comentados forman parte del *lesbian continuum* ¿qué diferencia existiría con aquellos personajes que sí muestran una clara conciencia lesbiana de amor hacia otra mujer, como la de Clare y Luisa de *As Music as Splendour*? Aun así, la relación entre ambas dista mucho de ser perfecta e idílica, y conviene no olvidar que las novelas lesbianas no son forzosamente alternativas por el hecho de ser lesbianas. Tal y como argumenta Bonnie Zimmerman (1993) pueden contener tantos lugares comunes y clichés como cualquier otra novela.

Finalmente, la idea de las *communities of women* y el *lesbian continuum* nos haría pensar que sólo los personajes lesbianos de Clare en O'Brien y de Jane y Jessica en Keane cuestionarían el patriarcado. No podríamos estar de acuerdo con esta afirmación. También otros personajes, que no son lesbianas, cuestionan e incluso subvierten, como ya hemos visto, las normas del patriarcado. Sin olvidar

que al reducir la experiencia lesbiana a la pareja se ignoran las otras muchas comunidades que integran la experiencia lesbiana (Donoghue, 1993b: 222) y que sí se definen como *lesbian continuum*²³.

4.5. LA MASCULINIDAD NO HEGEMÓNICA EN LAS NOVELAS DE KATE O'BRIEN Y MOLLY KEANE

Ya ha quedado dicho que la mayoría de los personajes masculinos apenas cuestiona su identidad masculina. No obstante, con anterioridad sugerimos que algunos de ellos muestran una inquietud por su identidad genérica, lo que permite a las autoras mostrar la construcción social de la masculinidad.

Hasta ahora hemos visto que la masculinidad hegemónica se ejerce mediante la autoridad en la casa, el matrimonio y la paternidad. Esta autoridad está ligada a la obligatoriedad de la heterosexualidad. Ya dejamos apuntado cómo desmantelan Keane y O'Brien la autoridad masculina a través de las mismas características que la construyen. Ahora nos vamos a concentrar en cómo presentan otras masculinidades que, a pesar de estar supeditadas a la masculinidad hegemónica, la desafían. Ambas coinciden, pues, en la representación de homosexuales para criticar una construcción genérica que oprime tanto a hombres como mujeres. Añadamos ahora que, a pesar de partir ambas escritoras de una visión común, se diferencian en la manera de mostrar las masculinidades alternativas.

Mientras que para O'Brien la homosexualidad se presenta como una identidad problemática que no tiene lugar en la sociedad católica en la que habitan sus personajes, para Keane la homosexualidad no se plantea como un problema: estos personajes simplemente existen. Para O'Brien la resistencia es siempre un fracaso, sus personajes claudican a la masculinidad hegemónica y a la institución familiar; ocultan su identidad y en algunos casos la reprimen, como por ejemplo Denis. Los de Keane, muy al contrario, no la ocultan, más bien la desarrollan y la muestran. O'Brien opta por exhibir todo un mundo homosocial que teme la homosexualidad, y en consecuencia, se revela homófobo. Para esto reincide en

un tono melodramático y grave. Muy al contrario, los personajes de Keane ríen e incluso se ríen de sí mismos. La ambigüedad sexual para Keane, lejos de ser un problema que deba resolverse, es un elemento más para el juego, para la risa, para poner patas arriba todo el entramado de género y relaciones sociales que tienen lugar en la casa. Desde esta perspectiva, podríamos decir que Keane se deleita en estos personajes cuyo género es carnavalesco, definible fuera de los parámetros de la normalidad o incluso inclasificable, lo que les convierte en más subversivos si cabe, como es el caso de Simon y Jasper. Los personajes de Keane no sólo no claudican, sino que algunos subvierten la norma, otorgándole un carácter positivo que no tiene en la sociedad. Es posible que Keane se queje de que los *angloirish landlords* sean *unmanly*, pero ciertamente ataca contra el hipermasculino y sonríe al abiertamente homosexual.

Se puede objetar que, en realidad, son pocos los personajes que cumplen las características de la homosexualidad que hemos enumerado. Sin embargo nos parecen tan importantes dentro de la globalidad de la producción de ambas escritoras, que merece la pena detenernos en ellos. En primer lugar hablaremos de Denis de *Without My Cloak* y finalmente acabaremos con Jasper de *Time after Time* y Simon de *The Rising Tide* de Keane. Si no nos detenemos en profundidad en otros como Hubert y Richard de *Good Behaviour* es porque ya han sido ampliamente comentados por la crítica (Breen: 1990).

Es revelador que O'Brien se lanzara a presentar un mundo de relaciones homosociales masculinas en su primera novela *Without My Cloak*. En las siguientes optó por abandonar la representación de tales relaciones e incluir personajes homosexuales que reprimen u ocultan su identidad ante la sociedad. Desde esta perspectiva quisiéramos proponer el análisis de los personajes masculinos de *Without My Cloak*. Por una parte, encontramos numerosos pasajes en los que los hermanos Considine se comportan tal y como lo mandan las reglas de la masculinidad hegemónica: sus relaciones se limitan a las conversaciones sobre la empresa, el futuro de los hijos en ella y las vicisitudes de la política irlandesa e internacional (*Without*, 114). También la narración advierte de la

complicidad entre los hombres en materia de sexualidad, por ejemplo, los hermanos mayores de Anthony guardan el secreto de su “mistress” en Amsterdam y tampoco hablan de ello con él. En otras palabras, la mayoría de ellos se siente miembro del contexto homosocial al que pertenece defendiendo y promoviendo los intereses de los hombres. Frente a estas relaciones, O’Brien dibujó un mundo masculino más complejo y rico. El principal protagonista es Denis, quien a pesar de parecer un Considine más, no cumple con las reglas de la masculinidad hegemónica. No es casual que su propio tío Eddy, que también es homosexual y se reconoce en la actitud de su sobrino, le espete: “You’re not a Considine” (*Without*, 244). Al contrario que otros personajes masculinos de las novelas de O’Brien, Denis destaca por su amor a la literatura, afición que comparte con las protagonistas femeninas de otras novelas, como Anna en *The Land of Spices*, Fanny en *The Flower of May* y Clare en *As Music as Splendour*.

Como otros personajes femeninos y al contrario que los masculinos, Denis siente una gran identificación con la casa familiar. Incluso disfruta decorándola y reformándola según sus gustos. Al contrario que su padre, para quien la casa es símbolo de su poder social, Denis hace de River Hill una prolongación de su yo. Es más, para sorpresa de todos sus familiares, Denis desarrolla un sexto sentido para construir su jardín. Ésta es una labor que no se considera en absoluto masculina, y Denis destaca por su sensibilidad y saber hacer en el diseño del jardín de los Considine (*Without*, 235). El jardín se convierte así en su modo de expresión más importante, donde vuelca sus ideas y sus sentimientos.

Happiness, or the hint of it, lay somewhere for most men, and Denis saw where it lay for him. In no fantastic place. In no superior dream of greater knowledge than his fellows, in no idealistic frenzy to put the world right at any point, but simply in making gardens; in being allowed to assimilate the habits of mind and emotion of his time –and to express these, and fantasies on these, in gardens. All his reading and thinking led him back to his. Visions of gardens crowded on him at night....(*Without*, 437)

Al respecto, debemos decir que encontramos una gran similitud con los personajes femeninos de Keane, que también se expresan a través de su unión

con el jardín, como es el caso de Aunt Dicksie en *Mad Puppetstown* y Diana en *The Rising Tide*.

Recordemos ahora que Molly Considine murió al nacer Denis y, por lo tanto, Anthony ha ejercido de padre y madre para el muchacho. Al igual que otros personajes masculinos mantienen una relación enfermiza y castradora con sus madres, Denis mantiene una relación indisoluble con su padre. Consciente de esto, es incapaz en todo momento de expresar sus propias ideas y llevarlas a cabo. Accede a formar parte de la empresa, vuelve a ella tras la huelga del sindicato y termina casándose con una rica heredera, tal y como lo desea su padre y su familia.

Alrededor de Denis el lector conoce a unos cuantos amigos que cumplen una función primordial para su socialización. Nos referimos a Martin Devoy, el seminarista jesuita, Eddy Considine, su tío homosexual que vive en Londres, a Joe Duggan o Don José, el compañero de trabajo, y a Tony Lanigan, su mejor amigo. Las identidades de todos estos personajes nos parecen también, cuando menos, ambiguas, por esta razón interpretamos que todos ellos forman un contexto homosocial que sólo se ve amenazado por el exterior.

Martin Devoy es un seminarista jesuita que enseña latín en el colegio de Denis. Desde el principio se establece una relación maestro-discípulo, como la de Etienne y Henry, que más tarde utilizará O'Brien en *The Land of Spices* para hablar de la homosexualidad. A pesar de que Martin se ha ganado el apodo de "Flasher" por sus bruscos cambios de humor en la clase, Denis se convierte en su alumno favorito o "pet". Con Martin y otros compañeros comparte jornadas de largas conversaciones y asueto donde se establecen los lazos del "male bonding". A lo largo de la novela se dan las claves para entender que los dos personajes establecen una relación que va más allá de la simple amistad masculina que tienen otros personajes. Martin supone una influencia crucial en la vida de Denis y de la misma manera, Denis se convierte en un referente y una obsesión para la que Martin no encuentra ni nombre ni explicación:

But what is it, what is it? he asked himself, and would only admit that it was a sick heaviness, something made of fear and uneasiness and shame. But fear and uneasiness for what cause?

[...] Cautiously now he allowed himself to look on at least the surface of his dark trouble. Cautiously he told himself that his interest in this boy Denis had been misplaced, that the friendship he had given him was far more needed by a hundred boys less fortunate. (*Without*, 215-218)

Una de las claves para entender la relación entre los dos personajes es la inquietud que el jardín, símbolo de la identidad de Denis, produce en Martin: “it seemed to be at its worst in this lovely and friendly garden” (*Without*, 215). Es revelador que Martin sienta celos de la relación entre Tony Lanigan y Denis (*Without*, 219). Otra de las pistas que ofrece la narración para sospechar de un contexto homosocial-homoerótico es la antipatía de Anthony Considine por Martin: si Anthony invita, finalmente, a Martin es porque sospecha de una relación tan estrecha entre ambos.

Dada esta reacción un tanto homófoba de Anthony, se podría cuestionar nuestra interpretación por el hecho de reconocer un mundo homosocial y homosexual masculino, al tiempo que rechazamos el *lesbian continuum* o *communities of women* en novelas como *The Land of Spices*. A diferencia de la novela sobre Anna Murphy, el texto de *Without My Cloak* deja claro que el interés de Martin es “misplaced”. No hay sentimiento parecido a éste en las relaciones que mantienen Anna y Helen, o Anna y Molly Redmond. Tampoco debemos olvidar que los contextos homosociales femeninos y masculinos no tienen por qué responder necesariamente a las mismas características.

Uno de los personajes que más atención ha recibido por parte de la crítica ha sido Eddy Considine, cuya homosexualidad ha quedado totalmente justificada (Donoghue: 1993). Añadamos que podríamos interpretar su relación con Caroline, su hermana, como un ejemplo del “traffic in women”, propio de las relaciones homoeróticas (Sedgwick: 1985). Caroline cree estar enamorada de Richard, verdadero amante de Eddy. De esta manera, la relación entre Caroline, Richard y Eddy sirve para encubrir la relación homosexual.

Eddy pertenece al círculo de Denis y en una de las conversaciones que mantiene con el muchacho le anima a ser libre y tomar sus propias decisiones

fuera de la familia. A pesar de que Eddy termina incitando a Denis a salir con chicas, la conversación que citamos a continuación nos parece cargada de ambigüedad, pero extremadamente elocuente. El lector adivina en las palabras de Eddy que no sólo se refiere al hecho de que Denis vuelva a la empresa familiar y a Mellick, sino a la posibilidad de disfrutar su opción sexual libremente.

one of my views is that you have views about yourself, secret views. Another of my views is that you aren't a Considine at all, except by the narrowest accident. ... You don't look like a Considine. You lack some of the qualities that we have, and you have qualities of your own that are foreign to us, and that we distrust.... You have some idea growing in you, Denis, that would take you away from the Considine world and give you to the one that so much of you belongs to.... Damn the family. I agree. I used them as a covering term really, for Anthony, your father. (*Without*, 244-246)

Se podría decir que tanto Denis, como Martin y Eddy recuerdan el estereotipo de la imagen del homosexual como el joven triste propuesta por Richard Dryer (2002), que presenta la homosexualidad como un problema y refleja la pasividad social de estos personajes. Ni Eddy, ni Martin, ni finalmente Denis son capaces de mostrar su verdadera identidad y desarrollarla. Todos ellos, a excepción de Eddy, son jóvenes inmaduros. Su juventud se convierte en periodo de transición a la madurez donde debe dirimirse la identidad sexual. Este periodo de transición está lleno de dudas y, narrativamente hablando, permite vislumbrar un futuro incierto. La belleza es otra de las características del joven homosexual triste. Todos los amigos de Denis y el propio Denis destacan por su belleza (*Without*, 267). Esto nos permite relacionarlos con el ámbito femenino, ya que, como hemos visto anteriormente, todas las protagonistas de O'Brien sobresalen por su belleza.

Otro de los personajes que componen el círculo de Denis es Joe Duggan. Duggan y Denis tienen muchos gustos en común, uno de ellos es hablar francés y español, lo que se podría interpretar como una forma de expresión que los separa del resto de empleados y de la familia Considine. Juntos disfrutaban de la noche, en compañía de Reggie Mulqueen, primo de Denis que también tiene un oscuro

pasado sexual tal y como se desvela en *The Ante Room*. La ambigüedad sexual de Duggan, y la de Reggie, nunca queda aclarada. No sabemos si en sus relaciones de “male bonding” se desarrolla un deseo homosocial y homoerótico o si, por el contrario, el deseo homosocial se limita a las labores de Duggan como maestro que introduce a Denis en la complicidad masculina de la libertad en las relaciones sexuales con mujeres. En cualquier caso, la relación con Duggan es lo suficientemente importante para que Denis “grew interested in trying to improve his French, he forgot the garden, forgot Tony, even forgot sometimes that he didn’t care for forage-selling” (*Without*, 266). En este sentido, es importante resaltar el carácter exótico de Duggan a los ojos de Denis. Duggan responde a las características del homosexual exótico propuesto por Sedgwick (1985: 188), oriundo de países lejanos, objeto de deseo de la homosexualidad burguesa del siglo XIX. No en vano Duggan es para el resto de personajes y para Denis “Don José”. A pesar de ser dublinés, Don José esconde su verdadero origen e identidad demostrando que es un experimentado viajero que proclama su amor por España. Ni siquiera Denis se atreve a preguntar por su pasado aunque sabe que “José had clearly been no saint in his heroic past and an adventurer must be allowed his lapses into oblivion” (*Without*, 265).

Otro de los aspectos que nos hacen pensar en la homosexualidad de Duggan y Denis es la clase social de Duggan. La narración da algunas pistas para entender que la amistad entre los dos personajes se trunca por decisión de Anthony. Duggan no cuenta con la simpatía del cabeza de familia de los Considine no sólo por su supuesta ambigüedad sexual, sino por su pertenencia a una clase social inferior. Duggan es, al fin y al cabo, un trabajador de la empresa con quien el hijo del dueño no debe mezclarse. Curiosamente, Duggan desaparece tras un altercado nocturno en la calle con un desconocido, al que tampoco vuelven a ver más. Al respecto es importante hacer dos observaciones. La primera nos permite relacionar lo que acabamos de decir del exotismo de Don José/Duggan con la clase social. Don José responde, de nuevo, a otro de los mitos victorianos: el que relaciona falsamente la desviación con la clase social. Se demoniza a Don José por ser trabajador hasta el punto de hacerlo desaparecer. La segunda nos permite

aclarar que el conflicto de clase se produce *fuera* de la relación; no es Denis quien encuentra en la clase social de Duggan un escollo para su amistad, sino Anthony. Los problemas de clase que vimos en las *communities of women* de *The Land of Spices* tenían lugar *dentro* del convento, entre las mujeres que, supuestamente, según la crítica, formaban espacios alternativos que cuestionaban el patriarcado de la burguesía irlandesa. En definitiva, no nos parecería aventurado entender el personaje de Duggan, dentro del contexto homosocial, como el Otro, extranjero, homosexual y trabajador, que pone en peligro la tranquilidad de la casa familiar de los Considine.

Finalmente mencionaremos a otro personaje del círculo de Denis: Tony Lanigan. La relación con Tony es tan rica e intensa como la que Denis mantuvo con Martin. Gracias a su “male bonding” Denis y Tony no solamente comparten confidencias sobre sus experiencias sexuales con chicas, sino también sobre su posición y futuro en sus respectivas familias. Para sorpresa del lector, Tony deja de ser un mujeriego de gran éxito entre las mujeres para convertirse en un monje de clausura en Waterford. Esta drástica decisión de Tony supone un ejemplo para Denis, incapaz de enfrentarse a su padre y su familia para realizar sus sueños. Es más, el hecho de que Tony se convierta en monje nos resulta sospecho. La vida religiosa en las novelas de O’Brien se ha entendido como un símbolo del lesbianismo (Donoghue: 1993). Si de nuevo nos atenemos a la estrategia del armario que hemos comentado antes, Tony Lanigan podría interpretarse como un personaje homosexual. Siguiendo con esta idea, O’Brien estaría experimentando con el dibujo de relaciones homosociales masculinas, antes de desarrollar mundos femeninos, como el colegio de *The Land of Spices*.

La presión familiar es más fuerte que Denis. Como un “sad young man” Denis pasa tiempo recordando a sus amigos: “He wanted Don José, he wanted Tony. He scanned the lovely sky and wondered vaguely where ‘Flahser’ Devoy had got to by this time” (*Without*, 276). Denis claudica y se “reforma”. No es capaz de resolver su “gender vertigo” (Connell: 1995). Tampoco tiene la capacidad de desarticular la identidad masculina que tiene asignada y que le procura la misma

manera de ver la vida que su familia. Al igual que otros personajes victorianos, la homosexualidad de Denis queda en una experiencia de la inmadurez de la juventud y la infancia, que habrá de olvidarse o recordar con vergüenza una vez que se haya pasado a la heterosexualidad, e incluso a una heterosexualidad homófoba (Sedgwick, 1985: 177). Como representante de la clase media que es, Denis claudica ante la institución burguesa que es la familia, y por tanto ante la heterosexualidad normativa. Incapaz de asumir su identidad, de ver la vida de otra manera, tal y como le explicó su tío Eddy, Denis se enamora de Christina. Aunque, como ya hemos comentado, el desenlace final de la vida de Denis y de la novela nos resulta forzado, O'Brien se permite una última ironía. Para asegurar el camino recto de Denis a la empresa y a la heterosexualidad, la familia Considine debe pasar por el calvario de una relación prohibida. En su primer intento por seguir las normas de la familia, Denis se enamora de una mujer de clase inferior. De esta manera, O'Brien abandona la tensión narrativa de la ambigüedad de Denis y se refugia en los lugares comunes del romance.

Si la ambigüedad sexual de Denis se presenta en un contexto, las relaciones homosociales con sus amigos y la presión familiar, O'Brien intenta avanzar un paso más en una novela posterior, *The Land of Spices*, donde la homosexualidad de Henry Archer se desvela claramente. A pesar de que su relación con Etienne es sólo uno de los ingredientes de la historia, pero no el más importante, a través del personaje de Henry O'Brien recoge y amplía algunas de las características que se aprecian en Denis. Al igual que el protagonista de *Without My Cloak*, Henry muestra una gran sensibilidad que desarrolla en la relación con su hija Helen. Sabe expresar sus sentimientos gracias a las obras literarias que lee. El hecho de que sus poetas favoritos sean los metafísicos pone de manifiesto no solamente el grado de intelectualidad, sino también la tolerancia de alguien que defiende vehementemente su agnosticismo. Curiosamente, su adulterio no se percibe en la novela de la misma manera negativa que el de Harry Murphy y su institutriz. En realidad el lector tiene las pistas necesarias para entender que la relación maestro y discípulo –estereotipo de relaciones gay donde

las haya— entre Henry y Etienne es homoerótica. Es más, en la narración se apunta el deseo de Henry de casar a su hija con Etienne, lo que podría interpretarse como un intento de convertir a Helen en vehículo mediador de la relación entre ambos y ocultar, así, una relación que finalmente le destierra a la soledad (*Land*, 162). Merece en este punto insistir en la importancia de clase. A pesar de los retratos positivos que se hacen de estos personajes, en la narración de *The Land of Spices* se subestima al amante de Henry por su clase social. De nuevo se asocia la idea de la homosexualidad a la de las clases sociales más bajas, especialmente en un contexto como éste en el que sólo hay una pareja. A pesar de haber conseguido ser un excelente violinista, Helen Archer recuerda a Etienne Marot como

an obscure young man from a Brussels slum, an artisan's son. Quick-witted, graceful, shabby and with that indifference to non-essentials which her father always sought in friends, ravenously eager for any crumb of culture that his English tutor might bestow—and he was not stinted. And in return giving a world hitherto not open to Henry Archer—his world of music. (*Without*, 150-151)

Estas imágenes de masculinidad revelan la intención de O'Brien de criticar un sistema genérico que oprime a mujeres y hombres. Sin embargo, a diferencia de las relaciones lesbianas que muestra en *As Music as Splendour*, los personajes de Eddy, José, Martin, y Henry tienen mayor libertad; quizá por esta razón, y no solamente por utilizar una estrategia del armario, su estudio de la homosexualidad masculina y de otras masculinidades terminó aquí. Prefirió seguir con el retrato de las mujeres y de su perspectiva.

Se podría argumentar que Keane trata la homosexualidad masculina de una forma más abierta y “natural” que O'Brien. No le hace falta dar claves al lector para descifrar los códigos de la narración que desvelen la homosexualidad de algunos personajes. Albert de *Devoted Ladies* responde a todos los estereotipos del homosexual amanerado. Sus respuestas histriónicas no engañan a nadie. En *Time after Time* Jasper, al que podríamos calificar de “straight gay” (Connell:

1995) mantiene desde pequeño una estrecha identificación con su madre que hace presagiar su homosexualidad. Su lugar en la casa, a diferencia de otros angloirlandeses, es la cocina: “He never demeaned his masculinity with an apron” (*Time*, 28). Cuando es adulto no oculta su relación y sale del armario con pasmosa tranquilidad en mitad de una conversación enfurecida entre todos los miembros de la familia.

En la misma novela se sabe de la homosexualidad de Ulick no sólo por su paso por Eton, referente de homosexualidad masculina, sino por su relación con Cousin Rowley. Si Jasper le llama “nasty Ulick” no es por su condición de homosexual, sino por haber delatado a Cousin Rowley, que permanece aún en la cárcel. Ulick se permite además una ironía al respecto de la permanencia de Rowley en prisión: “And loving every minute. He’s made dozens of just good friends” (*Time*, 67).

En *Good Behaviour* el lector entiende rápidamente la relación entre Hubert y Richard, a pesar de la narración interesada de Aroon. Como ya se ha demostrado, (Breen: 1997) esta pareja repite los roles femenino y masculino, siendo Richard el masculino y Hubert el femenino. El aspecto más interesante de esta relación, y que nos puede recordar a la de Eddy, Richard y Caroline en *Without My Cloak*, es la utilización de Aroon para ocultar su relación homosexual. En este sentido ambas autoras coinciden en el dibujo de relaciones homoeróticas como un ejemplo del modelo de relaciones homosociales/homoeróticas de Sedgwick (1985). En estas dos novelas las relaciones homoeróticas se benefician de la presencia femenina, que ayuda a ocultar la homosexualidad mediante la apariencia de la heterosexualidad. Si además tenemos en cuenta el contexto irlandés, es significativo comprobar que en las dos relaciones (Hubert y Richard; Eddy y Richard) los dos muchachos que ejercen el papel masculino (que coinciden en nombre) son ingleses, con lo que se repetiría el patrón homosocial y colonial que defiende Cullingford (2001: 67). Las relaciones entre las dos culturas se articulan a través del deseo homoerótico, en términos de igualdad.

Pero probablemente el personaje que posee una identidad masculina más ambigua sea Simon de *The Rising Tide*. No porque sea explícitamente homosexual, sino porque hace de su género e identidad un juego y una representación que provoca el desenlace final de la novela. Si la masculinidad hegemónica suele caracterizarse por no ser performativa; si, al contrario que la feminidad, es estable y fija, la masculinidad de Simon rompe todos los esquemas. Simon McGrath es el hijo de Cynthia McGrath, la reina de co. Westcommon, a quien todo el mundo adora por sus fiestas y cacerías. Simon se educa con la crueldad y el desinterés de su madre. Temerosos del mundo de los caballos, es decir de la sexualidad, Simon, y su hermana Susan se crían “as sexless as two jade doves swung in two silver wire rings” (*Rising*, 254).

Cuando crece, Simon parece desarrollar igualmente su masculinidad y su feminidad. En algunos momentos opta por interpretar el papel de hombre de la casa que vela por la decencia de sus mujeres. Así, durante una de las fiestas de Cynthia, decide encerrar a su hermana en el cuarto porque considera que “it was not right for a young girl to see so much love-making” (*Rising*, 167). En otras ocasiones, muestra un lado femenino tan propenso al juego de la mascarada y tan poderoso como el de su madre. Simon demuestra tener un criterio definido sobre la ropa, la moda, la decoración de las casas; se permite ejercer de experto y aconsejar a sus amigas en cuestiones de vestidos y peinados: “Wear hats, girls. Pad yourselves into womanhood. Use your imaginations. Have a look at those bound copies of the *Lady*.” (*Rising*, 280). Las palabras de Simon en la cita anterior evidencian su aprendizaje de la feminidad a través de revistas, tal y como lo haría cualquier chica de su entorno social.

Podríamos decir que Simon entiende el género como un ejercicio de interpretación y estilo que puede desestabilizar el poder de la casa familiar. De hecho es Simon quien decide llevar a cabo la idea de la “Period Party” de Sylvester con el fin de destronar a su propia madre. Simon reta a Cynthia con sus mismas armas del *snobbery* y la mascarada.

La fiesta de época en la que todos deben vestirse con trajes de 1900 se convierte en un carnaval de máscaras en el que los que no tenían poder, como Simon, están decididos a apropiárselo.

He had never before to-night felt Garonlea to be his own. Now he held a strange power over it, or rather with it. The house itself was his mate and equal in power. Together they avenged the insults of freedom and coarse taking of pleasure that had filled the easy years. (*Rising*, 309).

No es casual que en la narración se advierta del nuevo poder de la fiesta y del peligro que éste supone para la hasta entonces dueña, Cynthia: “Contentment and happiness were necessary to her house. To-night there was a faintly mask-like importance on her decoration of Garonlea – a little ghastly, as masks are” (*Rising*, 236). Incluso Susan y Diana temen el desarrollo de los acontecimientos; especialmente Diana, que revive las luchas de poder con su madre, Lady McGrath. Su temor es más que elocuente cuando califica la fiesta de “grotesca” (*Rising*, 305).

En realidad se podría tomar como grotesca la aparición de Simon y Susan vestidos como sus abuelos, Ambrose y Lady McGrath. Es entonces cuando Simon exhibe su maestría para travestirse, no en cualquier mujer, sino en la más poderosa de todas, su abuela Charlotte McGrath. Quizá nuestra interpretación sea exagerada al relacionar este hecho con una posible homosexualidad de Simon, que, al igual que los transformistas homosexuales, toma como modelo a una mujer de gran prestigio social en su comunidad. Simon hace uso de la feminidad acentuada y de su exceso, la mascarada, para reencarnarse en su abuela Lady McGrath. Su éxito es tal que deja a todos boquiabiertos.

Simon, goodness me, “she faltered, “you look so like dear Granny. And the dear old room. It’s quite a shock” Why Simon, she crossed over to the fire, “you give quite a little start. You might be Mother, mightn’t he, Muriel? It’s so odd in trousers. (*Rising*, 298- 300)

Al adoptar la vestimenta de su abuela, Simon, lejos de ridiculizar lo femenino, rompe con las normas de la heterosexualidad obligatoria e invierte los mecanismos de construcción de género. Al respecto debemos traer a colación de

nuevo el concepto de carnaval que expone y ridiculiza la cultura oficial, en este caso las normas genéricas de la *Big House*. Este momento de travestismo podría relacionarse con el carnaval bajtiniano. Travestismo y carnaval se basan en la interpretación y tergiversación de las normas. Con su actuación, Simon logra la confusión de sus familiares y borra los límites de lo que se considera femenino y masculino; es más, su identidad también se confunde con la de su abuela.

Aunque Cynhtia reaparece y se hace con la atención de todos los miembros de la fiesta, sabe que ha perdido todo su poder. Su única victoria es saber que Simon ignora aún este hecho, como ignora que Cynhtia ya no es la reina de Garonlea, que abandona para vivir en Rathglass. El que fuera en su momento “sexless” es ahora un hombre que se identifica con la casa, con lo que da la vuelta a la identificación mujer-casa que Keane ha utilizado en otras novelas, y con el poder que ésta conlleva.

4.6. CONCLUSIONES

En este capítulo hemos analizado las supuestas alternativas que presentan a los discursos de género Keane y O'Brien. Hemos visto que ambas deciden utilizar los únicos mecanismos de los que disponen para mostrar una resistencia contra las normas de la feminidad acentuada y la masculinidad hegemónica. Esta resistencia no siempre resulta clara y nítida.

Nos parece notable la manera que tiene Keane de protestar contra la escasa educación de las mujeres, su maestría para desvirtuar el *good behaviour* y hacerse dueña del *snobbery* a través de la mascarada que permite a las mujeres, especialmente a las madres y *femmes fatales*, invertir el poder. Al contrario de lo que se ha dicho hasta ahora, la ironía de la mayoría de sus novelas no es subversiva, sino que, en última instancia, restablece un orden que respeta las normas de clase y nacionalidad.

Sin embargo, la verdadera alternativa que propone Keane, desde nuestro punto de vista, reside en los personajes, escasos pero maravillosamente delineados, que subvierten con un tono grotesco y alegre el orden patriarcal. Es

significativo que la mayoría de ellos sean personajes masculinos que responden al prototipo del *unmanly landlord* de una manera positiva, ofreciendo al lector una masculinidad transgresora.

Notables son también los intentos de O'Brien de mostrar un espacio femenino fuera de las normas patriarcales. Su fetichismo lesbiano puede considerarse, sin duda, una gran subversión, pero creemos que ésta queda atenuada por los discursos de clase que se filtran en las historias, así como por una excesiva división entre los personajes lesbianos y las mujeres heterosexuales, especialmente las solteras.

Nos resulta sorprendente que ambas autoras coincidan en dos aspectos: 1) la representación de mujeres solteras e independientes que rechazan tanto *la pudeur et la politesse* como el *good behaviour*, así como el *sex and snobbery*, 2) el cuestionamiento de las normas de género patriarcales a través de algunos personajes masculinos.

NOTAS AL CUARTO CAPÍTULO

¹ Sirva como ejemplo la aceptación que estas ideas han tenido en los estudios de cine (*Film Studies*) (Stam & Miller: 2000).

² Las ideas de Little nos parecen relevantes y en ellas, aunque nunca se cita a Bajtín, está presente la influencia del estudioso ruso. Little alude a los ritos de iniciación, que se parecen a las celebraciones de las que habla Bajtín, puesto que en ellos existe una inversión de la identidad sexual y del poder, así como un cuestionamiento de la autoridad. Según Little, las novelas de autoras como Woolf y Spark afirman la liminiladidad. Es más, las ideas de Little son esclarecedoras, porque resaltan el aspecto político del humor, y nos ayudarían a demostrar, como hemos dicho en la introducción a nuestro trabajo, que lo político es lo personal: “[Such] manifestations of liminality are a potential threat to the established social structures. For this reason literature which uses liminal images can be called ‘political’ ” (1983: 5).

³ Foucault (1995: 148-159) afirma que la burguesía sólo comprendió la importancia de controlar la sexualidad de las clases trabajadoras cuando se produjeron los primeros conflictos industriales y económicos. Hasta entonces la clase trabajadora rechazaba el dispositivo de sexualidad burgués.

⁴ Pere Ballart (1994) ofrece una detallada clasificación de los tipos de ironía literaria y profundiza en el papel que cumplen los narradores y en la apreciación de la ironía por parte del lector. También se detiene en la implicación del autor en el dibujo de los personajes y los acontecimientos.

⁵ Utilizamos el adjetivo “performativo” por ser el propuesto en la traducción española de *Gender Trouble* (Butler: 2001).

⁶ “Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it.... The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the ‘masquerade’. My suggestion is not, however, that there is such a difference; whether radical or superficial, they are the same thing” (Rivière, 1929: 306)

⁷ Según Butler, si Rivière siguiera la lógica psicoanalítica, su paciente debería desear a la madre, puesto que oculta su deseo de ocupar el lugar del padre. Sin embargo, por lo que comenta del caso clínico, lo que en realidad quiere la paciente es la posición pública y social del padre, con lo que se ignora el aspecto del deseo sexual: “Rivière explains the fear of retribution as the consequence of a woman’s fantasy to take the place of men, more precisely, of the father. In the case that she herself examines, which some consider autobiographical, the rivalry with the father is not over the desire of the mother, as one might expect, but over the place of the father in public discourse as speaker, lecturer, writer – that is as user of signs rather than a sing-object, an item of exchange. This castrating desire might be understood as the desire to relinquish the status of woman-as-as-sign in order to appear as a subject within language” (Butler, 1990: 51).

⁸ Según Freud (1961: 157) el fetiche siempre representa al pene; el clítoris es “normal prototype of inferior organ”. Utilizamos el verbo “renegar” por ser esta la traducción de *Verleugnung* que ofrecen Laplanche y Pontalis (1994: 363).

⁹ “la repetición de constructos heterosexuales dentro de las culturas gay y hetero bien puede ser el sitio inevitable de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género; la reproducción de estos constructos en marcos no heterosexuales pone de relieve el carácter totalmente construido del supuesto original heterosexual. Así, gay no es a hetero lo que copia a original, sino, más bien, lo que copia es a copia” (Butler, 2001: 65).

¹⁰ Son muchos los estudios dedicados a este tema. Destaquemos las aportaciones de los investigadores indios que han estudiado la masculinidad durante el imperio británico. También en el contexto anglo-indio el “effeminism”, es decir la feminidad de los hombres (*femininity-in-masculinity*) se consideraba patológica y propia de los colonizados indios. (Krishnaswamy: 2001).

¹¹ Aunque Dryer se detiene en la incidencia de esta imagen en la literatura y cine de los años cuarenta y cincuenta, creemos que las características que propone son válidas para entender los personajes que ahora nos ocupan. Dryer (2002: 23) defiende que la mera representación de lo gay no es cultura gay, puesto que tal representación acaba siendo objeto de consumo. La verdadera cultura gay se centra en las experiencias de los gays.

¹² La ambivalencia de la ironía y la parodia siempre está presente. Butler ha advertido del uso conservador que puede adquirir el *drag*. Lejos de invertir y subvertir el poder y la concepción de la heteronormatividad, puede afianzarla.

¹³ Aún así, parecía existir un interés en evitar esta faceta de la obra de O'Brien cuando se hacían comentarios como el siguiente: “Clare’s attraction to Thomas is not the capitulation to societal demands with which some lesbian novels end: rather, it is Kate O’Brien’s insistence that lesbians are open and responsive to other forms of love” (Dalsimer, 1990: 117).

¹⁴ Donoghue (1993b) ha estudiado la figura de la monja como parte integrante de la historia de la representación lesbiana. También ha incidido en la imagen del convento católico como un lugar de mujeres que desafía al patriarcado. Sin embargo esto no significa que todos los conventos que aparecen en la literatura sean ejemplos de la experiencia lesbiana.

¹⁵ El peligro de basarse en las ideas sobre la mirada femenina que proponen Mulvey y Doane es, como explica Kaplan (1990), la aceptación de una posición masculina previa a la femenina. De esta manera, no existiría una mirada femenina, sino la usurpación femenina de la mirada masculina.

¹⁶ En su conversación con Boylan (1993: 152), Keane aclaró: “never write about sex. Describing what people do in bed makes it functional. It kills the magic. I have never seen it work on the page”.

¹⁷ Éste es un aspecto en el que, prácticamente, coincide toda la crítica, aunque algunos sean más delicados a la hora de hablar de este personaje. Resulta curioso, casi un acto de *good behaviour*, que se califique a Aroon de “lumpy” (Holland: 1981).

¹⁸ En *Good Behaviour*, Hargreaves entiende que Aroon, a pesar de ser incapaz de restablecer su identidad a través de la sexualidad o de la comida, consigue reconstruir su maltrecho yo al heredar la casa de su padre. La herencia le procura comodidades anheladas, como la de elegir lo que se puede comer y lo que no. En definitiva, la herencia le otorga el privilegio del poder en Temple Alice. Para

Hargreaves, este es el desplazamiento final: por una parte, Aroon desplaza a la comida el amor de su madre; por otra, al dinero y a las comodidades de la herencia su realización sexual. Lejos de abandonar las normas del *good behaviour*, su nueva situación la empuja a observarlas con rigor y crueldad en detrimento de su madre y de Rose. Weekes también entiende el final de la novela de esta manera.

¹⁹ Recordemos que la mascarada puede llegar a tal extremo que la mujer sólo piense en su belleza, en su vestido, en su *performance*, y por lo tanto, se desvincule de una de sus funciones principales, la de la maternidad. Matlock recoge información sobre mujeres que habían hecho de la mascarada su razón de ser, hasta el punto de abandonar marido y niños: “Doctors made certain to note that women clothing obsessives had abandoned husbands and even children, pathologizing them by demonstrating their lack of commitment to reproduction” (1993: 52-53).

²⁰ Recordemos que Onkey defiende que las protagonistas de Keane traducen lo sexual en lo grotesco, porque entienden, según las normas, que el sexo es algo negativo; las mujeres deben temer el sexo. En este sentido y aunque no lo cita, Onkey sigue la línea marcada por Vivian Mercier (1991: 47-77) que define lo grotesco como un mecanismo de defensa contra el temor a la sexualidad. Mercier distingue entre lo macabro y lo grotesco. Lo macabro es una reacción al miedo a la muerte, mientras que lo grotesco es una reacción al “holy dread with which we face the mysteries of reproduction”. De esta manera, Mercier asocia lo grotesco con lo feo y, según sus estudios de la cultura gaélica, se relaciona siempre con la representación de órganos sexuales exageradamente grandes. Las ideas de Mercier son muy interesantes si se leen desde una perspectiva feminista que permite desvelar el lenguaje correcto y “decente” de su estudio. Se podría decir que el propio Mercier es un ejemplo del *good behaviour* o de *la pudeur et la politesse* a la hora de hablar de sexo por su excesivo recato. Sirvan como ejemplos algunas de las apreciaciones que se le “escapan” en su estudio: “It is too simple to read modern eroticism into primitive fertility worship, because contraception has made it easy, almost ‘natural’, for us to dissociate fertility from sexual pleasure” (49). “The grotesque is always ugly, just as the adult human genitalia are always ugly. Any attempt to represent them as beautiful is by that very fact pornographic.” (49) “Sex implies death, for if there were no death there would be no need for reproduction. Besides, man has always found woman terrifying as well as alluring” (56).

²¹ No es la primera vez que Keane incluye un elemento carnalesco como éste. Ya en *Mad Puppetstown* concedió un pequeño espacio a la alegría del circo y de los gitanos, que hacían las delicias de los pequeños Chevignton (*Mad*, 72-75).

²² Se ha estudiado que las mujeres solteras independientes o *New Woman* de la época victoriana podían entrar en el mundo masculino de dos maneras distintas: bien adoptando una imagen de *flappers*, es decir ejerciendo de mujeres heterosexuales a los ojos de los hombres, bien adoptando una apariencia masculina, es decir “a male body in drag” (Newton, 1984: 573).

²³ Donoghue aboga por la diversidad de la experiencia lesbiana: “celibate women, lesbian friends, women who have more than one lover at a time, and all of us who experience lesbian culture not as a nation of couples but as many communities”.

5. CONCLUSIONES

1. En esta tesis hemos estudiado el tratamiento de la identidad en las novelas de Molly Keane y Kate O'Brien. Tras explicar el contexto histórico y social en el que se deben enmarcar su vida y obra, hemos aplicado un método de análisis donde corroboramos que el punto de vista de género, clase y nacionalidad condicionan una forma de entender la identidad o al menos de configurarla. Hemos constatado que ambas escritoras presentan una identidad femenina similar, que se manifiesta en cada una de sus comunidades irlandesas, en principio contrapuestas por sus diferentes orígenes, católico y protestante, pero aliadas como miembros de un bloque social de clases privilegiadas.
2. La identidad femenina irlandesa que se revela en las novelas de O'Brien y Keane es conflictiva, ambigua y compleja porque debe conciliar una posición de subalternidad como mujer con una posición de hegemonía como miembro de una clase social, bien sea la clase media católica, bien la angloirlandesa protestante. Este conflicto se expresa a través de un dialogismo débil, que permite la protesta e incluso la subversión en cuestiones que afectan a la identidad femenina, pero que relega a un papel secundario, carnavalesco y marginal los aspectos de clase e identidad nacional. Asimismo, este conflicto también se traduce en el intento de protesta contra lo que irremediablemente es parte de sí mismas. Esto es especialmente visible en los discursos de clase y nacionalidad que alberga el cronotopo de la casa familiar.
3. En cuanto a la identidad irlandesa, ninguna de las dos autoras escapa al discurso del *us and them* que tanto critican. Ambas se refugian en un discurso nostálgico que idealiza la infancia, ignorante de la situación política y social. El tratamiento de la infancia constituye un cronotopo en sí, puesto que altera radicalmente la concepción del espacio y del tiempo dentro de la casa familiar.
4. Molly Keane, la autora que, a priori, podría mostrar un conflicto de identidad más agudo por pertenecer a una forma de ser irlandés condenada políticamente es la que más fielmente conserva su identidad, la que con mayor

detenimiento profundiza en la paradoja de ser irlandesa en Inglaterra e inglesa en Irlanda; mientras que O'Brien, que, en teoría, está más cercana a la hegemonía del nuevo orden es incapaz de utilizarlo a su favor.

5. Bajo su crítica de la situación irlandesa subyace un discurso de clase que no se atreven a cuestionar. Se parodia y se estereotipa al nativo sirviente de la *Big House* y al nativo sirviente de las grandes casas católicas. Es significativo que los personajes de O'Brien tengan más afinidad con los angloirlandeses que con los nacionalistas católicos.
6. El alcance de los elementos carnavalescos dentro de los discursos que interaccionan en el dialogismo de las novelas nos permite ver que, en cuestiones de clase y nacionalidad, la ironía no siempre es subversiva. El Otro permanece en el margen como un elemento grotesco, pero no necesariamente positivo y desestabilizador, que apenas tiene voz en la narración. Tras la risa y el humor se restablece el orden. Así entendemos la presencia de la ironía y la nostalgia por una identidad, que construye y corrompe, que se anhela y se rechaza.
7. El uso de la ironía está mucho más desarrollado en las obras de Keane, mostrando una actitud vital que compagina un rechazo por la decadencia de los angloirlandeses con una nostalgia por los mismos. Aquí reside una de las grandes diferencias entre las dos autoras. No nos parece desatinado decir que mientras Keane fue capaz de aceptar su alteridad como mujer y como angloirlandesa en el nuevo contexto histórico irlandés, O'Brien nunca pudo acomodar su identidad a los nuevos tiempos, mantuvo un rechazo a su alteridad como mujer y como irlandesa, lo que le condujo a una actitud de exilio y nostalgia. Desde sus primeras novelas Keane es consciente del poder de los suyos, lo que se traduce en el cronotopo del castillo, motivo literario que da debida cuenta de las atrocidades de la gentry. A lo largo de su obra ironiza sobre su situación, pero es en sus últimas novelas, especialmente *Time after Time*, donde Keane despliega gran maestría para ironizar, parodiar y desmontar los lugares comunes tradicionales de la comunidad angloirlandesa.

- O'Brien, sin embargo, constató en sus últimas novelas la imposibilidad de vivir en el nuevo orden irlandés o de proponer uno distinto.
8. La protesta que ambas articulan con la presentación de la feminidad acentuada (*la pudeur et la politesse* y *good behaviour*) y la masculinidad hegemónica (*gentry masculinity* y la hipermaculinidad) constata su imposibilidad de conciliar la nacionalidad, la clase social y el género. Ante la imposibilidad de tener al alcance otros modelos, hacen suyas las normas patriarcales del matrimonio, el ideal de belleza y la maternidad para mostrar su cara más oscura. Tanto en el matrimonio como en el ideal de belleza hemos constatado la importancia de clase: ninguna de las dos autoras rompe con las normas que impiden la mezcla entre protestante y católicos o clases medias y trabajadoras. Su protesta se limita a una denuncia de la situación. De la misma manera el ideal de belleza se impone a las protagonistas, no así a las sirvientas y católicas que representan la alteridad femenina por excelencia, mostrando cuerpos grotescos, alejados de las normas.
 9. La complejidad de la identidad femenina es especialmente notable cuando se observan los discursos de y sobre maternidad. No nos parece desatinado concluir que, ante los discursos de la época, ninguna de las dos autoras es capaz de escapar de ellos. Ambas adoptan un discurso que concede preferencia al punto de vista de los hijos. La crítica que se hace a la institución de la maternidad mostrando madres opresoras se contrarresta con el dibujo de madres funcionales que idealizan la experiencia de la maternidad. En pocas ocasiones muestran, especialmente O'Brien, madres que reivindican su identidad sexual. Es significativo que no oscilen de la misma manera cuando representan la paternidad. Diferencian la paternidad como institución, símbolo del patriarcado, y la paternidad como experiencia que ayuda a reafirmar la identidad masculina hegemónica.
 10. Frente a los discursos del *good behaviour* y *la pudeur et la politesse*, Keane y O'Brien recurren al *sex and snobbery* y la *protesting conscience*. Estos discursos se materializan en la mascarada, el fetichismo lesbiano y las *communities of women*. Esta manera de oponerse a las normas de género

también responde a las mismas características que observamos en los discursos sobre la nación. Keane opta por el uso del humor, la ironía y la parodia del romance; O'Brien prefiere un tono más serio y melodramático, que en ocasiones compromete el alcance de su protesta, como es el caso de *The Flower of May*.

11. A pesar de la subversión que conllevan la mascarada y el fetichismo lesbiano, su alcance es limitado. Al igual que ocurre con la representación de la nación, los discursos de clase y nacionalidad se filtran en estas propuestas rompedoras. Como mujeres recurren, especialmente Keane, a un discurso paródico que cuestiona las normas del patriarcado. Los días de la *Ascendancy* están contados, y su incapacidad para mantener el poder se traduce en la confusión de las normas de género. La mascarada traduce la contradicción de tener que aceptar aquello que limita, y por lo tanto, representa la única posibilidad de ejercer el pequeño resquicio de poder accesible a las mujeres. La exageración, la repetición y la representación que conllevan pone de relieve el carácter inestable y discontinuo de la identidad femenina. Esto es especialmente visible en los personajes que hemos denominado *femmes fatales*, que utilizan la doble moral de la feminidad acentuada, especialmente el ideal de belleza, en beneficio propio. En este sentido nos parece destacable la maestría de Keane para subvertir las convenciones a través de lo grotesco en dos de sus novelas *The Rising Tide* y *Time after Time*. Sin embargo, la posibilidad de manipular las normas de la feminidad a través de la mascarada está vetada a los personajes marginales. Sus intentos fallidos de respetar el ideal de belleza los convierte en víctimas. La ironía y el humor, también en este caso, restablecen el orden de clase.
12. También O'Brien radiografía con exactitud la estrechez mental de las clases medias católicas, atendiendo a las normas de feminidad, y para esto utiliza una perspectiva de mujer radicalmente distinta. Primeramente opta por expresar una conciencia femenina que se opone a las normas sociales y que, en la mayoría de las ocasiones, está representada por mujeres que permanecen solteras. En este sentido, O'Brien se distancia de Keane, quien sólo en un par

de personajes ensaya la soltería como una manifestación de la independencia femenina. Para Keane, la soltería es el fracaso de aquellas que no han sabido jugar con la mascarada. En segundo lugar, O'Brien utiliza la mascarada como objeto de deseo lesbiano, adquiriendo así un valor positivo que no se concede a la mascarada, objeto de deseo heterosexual.

13. El intento de ambas autoras de mostrar alternativas a la casa familiar mediante comunidades de mujeres, *communities of women* y lo que se ha denominado el *lesbian continuum*, dista mucho, a nuestro parecer, de ser alternativas al orden patriarcal, puesto que solamente cuestionan los discursos de género. En estas comunidades también se reflejan las diferencias de poder, de clase y de nacionalidad.
14. En ambas autoras, la representación de la masculinidad se convierte en un vehículo tan eficaz, o quizá aún más, para cuestionar la política de género. Las relaciones homosociales y homoeróticas que ambas dibujan no parecen estar amenazadas por desigualdades internas de clase y nacionalidad, sino por la repercusión que ejercen en la sociedad. Aunque en las dos autoras las relaciones homoeróticas están condenadas al fracaso, los personajes de Keane muestran un aspecto más positivo. Se podría decir que, en sus últimas obras, Keane acepta el prototipo del *unmanly landlord* angloirlandés, otorgándole un sentido renovador del que carecen otros personajes masculinos.
15. Desde estas páginas proponemos una reevaluación de la novela *Time after Time* de Molly Keane, sin duda una excelente novela, que merece un análisis independiente de *Good Behaviour*. En sus páginas Keane desarrolla con gran acierto los temas, los personajes y estrategias literarias que ensayara en anteriores obras, especialmente *The Rising Tide*. En lo que se refiere a los asuntos de nación y clase, en *Time after Time* Keane parodia, ironiza y lleva el carnaval hasta sus últimas consecuencias, dejando a un lado el orden arcaico de la *Ascendancy* para alojar a sus personajes en una nueva forma de entender la familia, la casa y la relación con los Otros. El suyo es un tono festivo y carnalesco que muestra una familia disfuncional alejada de

cualquier atisbo de tono dramático. Nunca un grupo de discapacitados – Jasper tuerto, April sorda, May deforme, June disléxica– ha resultado tan cómico y consciente de sí mismo: la aceptación de sus taras no hace más que reafirmarlos en su tradición y maneras de vivir, e incluso les permite ensayar una cierta convivencia con aquellos *Otros* fuera de la casa, los *tinkers*. A pesar de su decadencia física y psíquica, la casa de los Swift se mantiene firme ante la llegada de la malintencionada Leda. Al igual que en otras novelas, Keane disecciona los discursos de feminidad y masculinidad, y tira por tierra cada uno de sus pilares: no faltan las alusiones al discurso romántico y su escondida falacia, a la madre todopoderosa y enferma, al padre ausente e infiel, a la falacia del ideal de belleza y su realidad grotesca. En definitiva, *Time after Time* encarna con sentido del humor la contradicción de aceptar y criticar aquello de lo que uno forma parte.

16. A pesar de sus diferencias, ambas mantienen una posición muy similar, a la que llegan por caminos distintos: ironía y seriedad. No sabríamos dilucidar, si tal cuestión tuviera relevancia, cuál de las dos es más subversiva. ¿Qué resulta más rompedor: un discurso lesbiano que es necesario descifrar o un discurso irónico que no siempre subvierte el orden establecido? Nos resulta paradójico que el alcance de su protesta y de la alternativa que ofrecen sea tan similar. Dado que su protesta y su subversión es desigual, podríamos decir que apenas ofrecen alternativas a aquello que cuestionan; pero esto no resultaría justo. Puesto que hemos utilizado un marco teórico que tiene en cuenta el contexto histórico y social en el que se enmarcan las obras y sus autoras, es necesario recordar que ni O'Brien, ni Keane formaron parte de corriente intelectual alguna, si bien manifestaron sus propias ideas cuando fue necesario. No contaron con modelos literarios que respondieran a sus necesidades de mujer. En otras palabras, permanecieron solas. No forman parte, quizá no quisieron, del canon de la época. Quizá esto explique su incapacidad para decantarse por una alternativa que aunara clase, nación y género. La literatura de mujeres, considerada despectivamente popular y alejada de los pensadores del momento no formó parte de una elaboración

intelectual que unificara la protesta contra la hegemonía de los discursos de la época. Quizá por esto, sus puntos de vista parecen agravar las diferencias de clase y nacionalidad.

Sin embargo, creemos que su literatura popular y de mujeres ayudó a crear precedentes muy útiles para futuras generaciones. Si tal como vimos en el marco bajtiniano, lo antihegemónico y carnavalesco se deben producir dentro de un contexto determinado, es necesario que el autor se convierta en un agente que contribuye a la sociedad con su descripción de la vida cotidiana. Ésta ha de imbricarse posteriormente en un proceso histórico más abstracto y global. Keane y O'Brien han dejado sobrada constancia de su participación. Ambas describieron con agudeza y precisión el mundo de las mujeres y de las comunidades irlandesas de las que formaron parte.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Keane, Molly. (1982/1981). *Good Behaviour*. London: Abacus
 ----- (M. J. Farrell). (1984/1934). *Devoted Ladies*. London: Virago.
 ----- (1984/1983). *Time After Time*. London: Abacus.
 ----- (M. J. Farrell). (1985/1941). *Two Days in Aragon*. London: Virago.
 ----- (M. J. Farrell). (1986/1935). *Full House*. London: Virago.
 ----- (M. J. Farrell). (1990/1931). *Mad Puppetstown*. London: Virago.
 ----- (M. J. Farrell). (1994/1937). *The Rising Tide*. London: Virago.
- O'Brien, Kate. (1938). *Pray for the Wanderer*. London: Penguin.
 ----- (1943). *The Last of Summer*. London: Heinemann.
 ----- (1953). *The Flower of May*. Kingswood, Surrey: Windmill Press.
 ----- (1958). *As Music and Splendour*. London: Heinemann.
 ----- (1984/1931). *Without My Cloak*. London: Virago.
 ----- (1988/1941). *The Land of Spices*. London: Virago.

FUENTES SECUNDARIAS

- Adams, Alice. (1991). "Coming Apart at the Seams: Good Behaviour as an Anti-Commedy of Manners". *Journal of Irish Literature*, 20. 3. (September): 27-35.
- Adams, Michael. (1968). *Censorship: The Irish Experience*. Dublin: Scepter Books.
- Adams, Rachel, Savran, David. (2001). *The Masculinities Studies Reader*. London: Blackwells.
- Aliaga, Esther. (1999). *Crecer en Irlanda del Norte. Tratamiento literario en cuatro novelas contemporáneas*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona.
- Alvar, Carlos, Gómez Moreno, Ángel. (1987). *La poesía lírica medieval*. Madrid: Taurus.
- Ap Hywel, Elin. (1991). "Elise and the Great Queens of Ireland: 'Femininity' as constructed by Sinn Féinn and the Abbey Theatre, 1901-1907". en Toni Johnson O'Brien, David Carins. (eds). *Gender in Irish Writing*. Buckingham: Open University Press. 23-40.
- Areilza, Jose María de. (1985). "Mary Lavelle". *El País*, 13 Marzo.
 ----- (1994/1989). "Kate O'Brien: A Personal and Literary Portrait". en John Logan (ed). *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien. 1984-1993* Limerick: Mellick Press. 33-43.
- Armstrong, Nancy. (1987). *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
 ----- (1991). *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Trad. María Coy. Madrid: Cátedra.
- Arnold, Bruce. (1989/1969). *Irish Art*. London: Thames and Hudson.
- Bachelard, Gaston. (1975). *La Poética del Espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Ballart, Pere. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Bajtín, Mijail. (1989/1975). *Teoría y Estética de la Novela. Trabajos de Investigación*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid:Taurus.
- (1995/1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- Bakhtin, Michail. (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Michael Holquist (ed). Austin: University of Texas Press.
- Barreca, Regina. (1998). "She's Got a Terrific Sense of Humor" <http://www.ginabarreca.com/snowexcpts.html>. Última revisión 12/06/2004.
- Barry, Louise. (1984). "Sisterly Affection in Kate O'Brien". Review of *The Ante-Room*. *Irish Literary Supplement*, 3. 1. (Spring): 45.
- Battersby, Eileen. (2002). "Stalked by an Agenda". Review of the *Field Day Anthology of Irish Writing vol IV and V*. *The Irish Times*, 5 (October): 10.
- Beaird Meyers, Kate. (1989) "Kate O'Brien". en Paul Schlueter & June Schlueter (eds). *An Encyclopedia of British Women Writers*. London: St James Press. 349-350.
- Beaumont, Caitriona. (1997). "Women and the Politics of Equality. The Irish Women's Movement, 1930-1943". en Maryann Gialanella Valiulis and Mary O'Dowd (eds). *Women and Irish History*. Dublin: Wolfhound Press. 173-189.
- Berger, Maurice, Wallis, Brian, Watson, Simon. (1995). Introduction to *Constructing Masculinity*. New York: Routledge. 1-10.
- Biggs, Melissa E. (ed). (1991). "Molly Keane. Something Old, Something New." en *In the Vernacular. Interviews at Yale with Sculptors of Culture*. Jefferson, North Carolina: McFarland. 22-27.
- Binchy, Maeve. (1985). "Life Begins at Eighty". *The Irish Times*, 25 (November): 14.
- Blackwood, Caroline. (1986). Introduction to *Full House*. London: Virago.
- Bogarde, Dick. (1990). Introduction to *Treasure Hunt*. London: Virago.
- Boland, Eavan. (1975). "That Lady: A Profile of Kate O'Brien". *The Critic*, XXXIV. 2. (Winter): 16-25.
- (1980). Preface of the *Ante-Room*. London: Virago.
- (1980b). "Kate O'Brien". *The Stony Thursday Book*, 7: 46-48.
- (1982). "Kate O'Brien Without her Cloak". *Image*, (November): 73- 98.
- (1984). "An Aperitif for More O'Brien". Review of Mary Lavelle. *Irish Literary Supplement*, 3. 2. (Fall): 7.
- (1987). "Daughter of the Middle Classes". *The Irish Times*, 27 (February): 13.
- (1989). *A Kind of Scar: The Woman Poet in a National Tradition*. Dublin: Attic Press.
- (1993). "Continuing the Encounter". en Éibhear Walshe (ed). *Ordinary People Dancing. Essays on Kate O'Brien*. Cork: Cork University Press. 11-15.
- (1994). "The Legacy of Kate O'Brien". John Logan (ed). *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien. 1984-1993*. Limerick: Mellick Press. 1-14.
- (1997). "Daughters of Colony: A Personal Interpretation of the Place of Gender Issues in the Postcolonial Interpretation of Irish Literature". *Éire-Ireland*, XXXII. 2&3. (Summer/ Fall): 9-21.
- Boland, John. (1997). "Demolition of the Reputation of a Writer". Bookworm. *The Irish Times*, 22 (March): Weekend Supplement.

- Bourke, Joanna. (1999). "The Ideal Man: Irish Masculinity and the Home, 1880-1914". en Marilyn Cohen, Nancy J. Curtin (eds). *Reclaiminig Gender: Transgressive Identities in Modern Ireland*. London: MacMillan. 93-106.
- Boylan, Clare. (1983). Review of *Time after Time*. *Image*, (October): 8.
- . (1983). "The Certain Style of Molly Keane". *Good Housekeeping*, (October): 15;17; 19-20.
- . (1986). Introduction to *Taking Chances*. London: Virago. vii-xx.
- . (1988). "Testament to the Spirit and Endurance of a Remarkable Woman". *Sunday Times*, 11 (September): 8-9.
- . (1993). "Sex, Snobbery and the Strategies of Molly Keane". Robert E Hosimer (ed). *Contemporary British Women Writers. Narrative Stragergies*. New York: St. Martin's. 151-159.
- Boyd, Ernest. (2000/1934). "Joyce and the New Irish Writers". en David Pierce (ed). *Irish Writing in the Twentieth Century. A Reader*. Cork: Cork University Press. 385-389.
- Boyd, William. (1981). "Revenge of the Innocent". Review of Good Behaviour. *Times Literary Supplement*, 9 (October): 1154.
- Brandist, Craig. (1996). "The Official and the Popular in Gramsci and Bakhtin". *Theory, Culture and Society*. Vol 13 (2): London: Sage. 59-74.
- Breen, Mary. (1993). "Something Understood? Kate O'Brien and *The Land of Spices*". en Éibhear Walshe (ed). *Ordinary People Dancing. Essays on Kate O'Brien*. Cork: Cork University Press. 167-190.
- . (1997). "Piggies and Spoilers of Girls: The Representation of Sexuality in the Novels of Molly Keane". en Éibhear Walshe (ed). *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing*. Cork: Cork University Press. 202-220.
- Brenan, Timothy. (1990). "The National Longing for Form". en Homi. K. Bhabha (ed). *Nation and Narration*. London: Routledge. 44-70.
- Breward, Christopher. (1999). *The Hidden Consumer. Masculinities, Fashion and City Life. 1860-1914*. Manchester: Manchester University Press.
- Brod, Harry, Kaufman, Michael. (1994). *Theorizing Masculinities*. London: Sage.
- Broderick, Marian. (2002). *Wild Irish Women. Extraordinary Lives from History*. Dublin: The O'Brien Press.
- Bromage, Mary Cogan. (1968). "Consolidation of the Irish Revolution 1921-1922. De Valera's Plan". *University Review*, 5. 1. (Spring): 23-35.
- . (1968b). "Image of Nationhood". *Eire-Ireland*, 3. 3. (Autumn): 11-26.
- Brown, Malcom. (1972). *The Politics of Irish Literature: From Thomas Davis to W.B. Yeats*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Brown, Terence. (1988). *A Social and Cultural History of Ireland*. London: Fontana Press.
- . (1988b). *Ireland's Literature. Selected Essays*. Mullingar: The Lilliput Press; Totowa, New Jersey: Barnes and Noble Books.
- Browne, Noël. (1986). *Against the Tide*. Dublin: Gill and Macmillan.
- . (1937). *Bunreacht na hÉireann. Constitution of Ireland*. Dublin: Government Publications Office.
- Butler, Hubert. (1946). "That Lady". *The Bell*, XII. 5. (August): 445.
- . (2000/1954). "Portrait of a Minority". en David Pierce (ed). *Irish Writing in the Twentieth Century. A Reader*. Cork: Cork University Press. 618-622.
- Butler, Judith. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

- (1993). "Imitation and Gender Subordination". en Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David M. Halperin (eds). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. London: Routledge. 307-321.
- (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler de Foley, María Isabel. (1994). "Each Other's Country: Some Spanish and Irish Writers of the Twentieth Century". en John Logan (ed). *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien. 1948-1993*. Limerick: Mellick Press. 15-32.
- Cahalan, James. M. (1988). *The Irish Novel: A Critical History*. Dublin: Gill & Macmillan.
- (1993). *Modern Irish Literature and Culture: A Chronology*. New York: G.K. Hall & Co.
- Cairns, David, Richards, Shaun. (1988). *Writing Ireland: Colonialism, Nationalism and Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Callan, Hilary, Ardener, Shirley. (eds). (1984). "Introduction". *The Incorporated Wife*. London: Croom Helm. 1-26.
- Capone, Gerry Joe. (1995). *Molly Keane's Other Ireland*. Ph. D. Thesis. City University of New York.
- Carlson, Julia. (1990). *Banned in Ireland. Censorship and the Irish Writer*. Athens: The University of Georgia Press.
- Carrigan, Tim, Connell, Bob & Lee, John. (2001). "Towards a New Sociology of Masculinity". en Rachel Adams & David Savran (eds). *The Masculinities Studies Reader*. Oxford: Blackwells. 99-117.
- Casey, Kevin. (1984). "An Irish Girl in Spain". Review of *Mary Lavelle*. *The Irish Times*, 10 (March): 12.
- Chen, Bi-Ling. (1997). "From Britishness to Irishness: Fox Hunting as a Metaphor for Irish Cultural Identity in the Writing of Somerville and Ross". *Canadian Journal of Irish Studies*, 23. 2. (December): 39-53.
- Cherry, Murphy. (1989). Review of *The Land of Spices*. *Irish University Review*, 19. 2. (Autumn): 403-404.
- Chodorow, Nancy. (1978). *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: The University of California Press.
- (1984). *El Ejercicio de la Maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos*. Trad. Oscar L. Molina Sierralta. Barcelona: Gedisa.
- (1989). *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven: Yale University Press.
- Chris, Kelly, Mary, O'Dowd, Liam. (eds). (1984). *Culture and Ideology in Ireland*. Galway: Oficina Typographica.
- Cixous, Hélène. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana María Moix. Madrid: Anthropos.
- Clancy, Patrick, Drudy, Sheelagh, Lynch, Kathleen, O'Dowd Liam. (1995). *Irish Society. Sociological Perspectives*. Dublin: Institute of Public Administration and The Sociological Association of Ireland.
- Clark, Katerina, Holquist, Michael. (1984). "The Theory of the Novel". *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press. 275-295.
- Clarke, Austin. (1941). Review of *The Land of Spices*. *The Bell*, 2.1. (April): 93-95.
- Clear, Caitriona. (1997). "No Feminine Mystique: Popular Advice to Women of the House in Ireland. 1922-1954". en Maryann Gialanella Valiulis and Mary O'Dowd (eds). *Women and Irish History*. Dublin: Wolfhound Press. 189-206.

- Clemons, Walter. (1981). "Nostalgia Revisited. Review of Good Behaviour". *Newsweek*, (June): 15.
- Collins, Eoin. (ed). (1995). "Introduction". *Lesbian and Gay Visions of Ireland. Towards the Twenty-first Century*. London: Cassell. 1-10.
- Collins, M.E. (1993). *History in the Making Ireland 1868-1996*. Dublin: The Educational Company.
- Connell, Robert. (1987). *Gender and Power. Society, the Personal and Sexual Politics*. Oxford: Polity Press.
- (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- (1996). "Politics of Changing Men". *Australian Humanities Review*. (December). <http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-Dec-1996/connell.html>.
Última revisión: 11/06/2004.
- Connolly, Claire. (1998). "Postcolonial Ireland, Hyperreal Europe. Irish Studies: The Postcolonial Debate". *The European English Messenger*, VII/1: 76-79.
- (1999). "Postcolonial Ireland: Posing the Question". *European Journal of English Studies*, 3.3: (December): 255-261.
- Connolly, James. (1983/1913). *The Reconquest of Ireland*. Dublin & Belfast: New Books Publication.
- Conrad, Kathryn. (1999). "Women Troubles, Queer Troubles: Gender, Sexuality, and the Politics of Selfhood in the Construction of the Northern Irish State". en Marilyn Cohen, Nancy J. Curtin (eds). *Reclaiming Gender: Transgressive Identities in Modern Ireland*. London: MacMillan. 53-68.
- Conway, Catherine. (1997). "Recipes for Success in a Woman's World: Irish Women's Magazines in the 1930s". *Pages*, University College Dublin. <http://www.ucd.ie/~pages/97/conway.html>. Última revisión: 2/06/2004.
- Coogan, Tim Pat. (1991/1990). *Michael Collins*. London: Arrow.
- (1993). *De Valera*. London: Hutchinson.
- (1997). "The Enduring Legacy of the Long Fellow". *The Irish Times*, 6 (February). <http://www.irish-times.com/cgi-bin...sh-times/paper/1997/0206/fea5.html>.
Última revisión: 17/09/1997.
- Corkery, Daniel. (1996/1924). *The Hidden Ireland*. Dublin: Gill & Macmillan.
- Coughlan, Patricia. (1993). "Kate O'Brien: Feminine Beauty, Feminist Writing and Sexual Role." en Éibhear Walshe (ed). *Ordinary People Dancing. Essays on Kate O'Brien*. Cork: Cork University Press. 59-85.
- (2002). "Anthology of Women's Writing". Letters to Editor. *The Irish Times*, 17. Respuesta a Battersby. (October): 17.
- Coulter, Carol. (1993). *The Hidden Tradition. Feminism, Women and Nationalism*. Cork: Cork University Press.
- (1994/1990). "Ireland between the First and Third Worlds". *A Dozen Lips*. Dublin: Attic Press. 93-116.
- Craig, Patricia. (1988). "Sportive and Sporty". Review of *Loving and Giving*. *Times Literary Supplement*, (9-15 September): 983.
- Crone, Joni. (1988). "Lesbian Feminism in Ireland". *Women's Studies International Forum*. 11. 4: 343-348.
- (1995). "Lesbians: the Lavender Women of Ireland". en Íde O'Carroll, Eoin Collins (eds). *Lesbian and Gay Visions of Ireland*. London: Cassell Wellington House. 60-70.
- Cronin, John. (1980). *The Anglo-Irish Novel. 1900-1940*. vol I. Belfast: Appletree Press.
- (1992). *Irish Fiction. 1900-1940*. Belfast: Appletree Press.

- Cullen, Mary. (ed). (1987). *Girls Don't Do Honours. Irish Women in Education in the XIX and XX century*. Dublin: Argus Press.
- Cullingford, Elizabeth Butler. (1991). "Yeats: the Anxiety of Masculinity". en Toni O'Brien Johnson, David Carins (eds). *Gender in Irish Writing*. Buckingham: Open University Press. 46-68.
- (2001). *Ireland's Other. Gender and Ethnicity in Irish Literature and Popular Culture*. Cork: Cork University Press.
- Curtin, Nancy J., Kreilkamp, Vera. (eds). (1996). *Éire-Ireland*, xxxi, 1.2. (Spring/Summer).
- Curtin, Nancy J. (1999). "'A Nation of Abortive Men': Gendered Citizenship and Early Irish Republicanism". en Marilyn Cohen, Nancy J. Curtin (eds). *Reclaiminig Gender: Transgressive Identities in Modern Ireland*. London: MacMillan.
- Dalsimer, Adele M. (1986). "A Not so Simple Saga: Kate O'Brien's *Without My Cloak*". *Éire-Ireland*, 21. (Fall): 55-71.
- (1990). *Kate O'Brien: A Critical Study*. Dublin: Gill&McMillan.
- Daly, Mary E. (1995). "Women in the Irish Free State, 1922-1939: The Interaction between Economics and Ideology". en Joan Hoff and Moureen Coulter (eds). *Irish Women's Voices Past and Present*. 6 & 7. 4.1. (Winter/Spring): 99-117.
- (1997). "'Turn on the Tap': The State, Irish Women & Running Water". en Maryann Gialanella Valiulis and Mary O'Dowd (eds). *Women and Irish History*. Dublin: Wolfhound Press. 206-238.
- Davidoff, Leonore, Hall, Catherine. (1994/1987). *Fortunas familiares. Hombres y mujeres de la clase media inglesa*. Trad. Pepa Linares. Madrid: Cátedra.
- Dawe, Gerald, Longley, Edna. (eds). (1985). "Introduction". *Across a Roaring Hill: The Protestant Imagination in Modern Ireland*. Belfast: Blackstaff Press. i-xiii.
- Day, Gary. (2001). *Class*. London: Routledge.
- Deane, Seamus. (1985). *Celtic Revivals. Essays in Modern Irish Literature*. Winston-Salem, North Carolina: Wake Forest University Press.
- (1986). *A Short History of Irish Literature*. London: Hutchinson.
- (ed). (1990). *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1991). "General Introduction". *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Volume I. Derry: The Field Day Company. xix-xxvi.
- Deevy, Teresa. (1952). "Teresa of Avila by Kate O'Brien". *Parrish*, 7.6: 54-55.
- Dentith, Simon. (1995). *Bakhtinian Thought. An Introductory Reader*. London: Routledge.
- De Vere White, T. (1974). "An Appreciation. Kate O'Brien dies in Canterbury" *The Irish Times*, Wednesday, (14 August): 9.
- Devlin, Polly. (1983) Introduction to *Devoted Ladies*. London: Virago.
- (1984). Introduction to *Rising Tide*. London: Virago.
- (1985a). Introduction to *Mad Puppetstown*. London: Virago.
- (1985b). Introduction to *Two Days in Aragon*. London: Virago.
- (1988). "Molly Keane: An Interview with Polly Devlin". Introduction to *Conversation Piece*. London: Virago.
- Díez Fabre, Silvia. (2000). *Somerville & Ross: el mundo de la Ascendancy y The Real Charlotte*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Burgos.
- Doane, Mary Ann. (ed). (1991). "Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator" en *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge. 17-32.
- Donoghue, Emma. (1995). "Noises from the Woodsheds: Tales of Irish Lesbians, 1886-1989". en Íde O'Carroll, Eoin Collins (eds). *Lesbian and Gay Visions of Ireland*. London: Cassell Wellington House. 158-170.

- (1993). "Out of Order": Kate O'Brien's Lesbian Fictions". en Éibhear Walshe (ed). *Ordinary People Dancing. Essays on Kate O'Brien*. Cork: Cork University Press. 36-59.
- (1993b) *Passions between Women. British Lesbian Culture 1668-1801*. London: Scarlet Press.
- Donovan, Josephine. (1991). "Women and The Rise of the Novel: A Feminist-Marxist Theory". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 16. 3: 441-462.
- Donovan, Kate. (1988). *Irish Women Writers: Marginalised by Whom?*. Letters From the New Island. Dublin: The Raven Arts Press.
- Donovan, Kate, Norma Jeffares, A. Kennelly, Brendan. (eds). (1994). *Ireland's Women: Writing Past and Present*. Dublin: Gill & MacMillan.
- Dryer, Richard. (2002). *The Culture of Queers*. London: Routledge.
- Duggan, Carmel. (1987). "Farming Women or Farmers' Wives?" en Chris Curtin, et al. (eds) *Culture and Ideology*. Galway: Officina Typographica. 54-69.
- Dwyer, Ryle. T. (1991). *De Valera. The Man and the Myths*. Dublin: Poolbeg.
- Eagleton, Terry. (1995) *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*. London: Verso.
- Evans, Estyn E. (1957/2000). "Irish Folk Ways". en David Pierce (ed). *Irish Writing in the Twentieth Century. A Reader*. Cork: Cork University Press. 631-634.
- F. P. (1938). "Farewell Spain". *The Dublin Magazine*, XVIII. new ser. 1 (January-March): 63-64.
- (1995). *Facts about Ireland*. Dublin: Department of Foreign Affairs.
- Fahey, Tony. (1995). "Family and Household in Ireland". en Patrick Clancy, et al. (eds). *Irish Society. Sociological Perspectives*. Dublin: Institute of Public Administration. 205-234.
- Fanon, Frantz. (1990/1961). *The Wretched of the Earth*. London: Penguin.
- Feehan, Fanny. (1980). "Kate O'Brien and the Splendour of Music". *The Stony Thursday Book*, 7: 38-43.
- Felman, Shoshana. (1989). "Woman and Madness: The Critical Phallacy". en Catherine Belsey y Jane Moore (eds). *Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. London MacMillan. 133-153.
- Femia, Joseph V. (1981). *Gramsci's Political Thought*. Oxford: Clarendon Press.
- Fennell, Desmond. (1991). "Against Revisionism". en *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Company. 586-589.
- Ferguson, Ann, Zita, Jacquelyn N., Pyne Addelson, Kathryn. (1982) "On 'Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence': Defining the Issues". en Nannerl O. Keohane, Michelle Z Rosaldo, Barbara C. Gelpi (eds). *Feminist Theory. A Critique of Ideology*. Chicago: University Chicago Press. 147-188.
- Fisk, Robert. (1994/1993). "Madrid-Sarajevo". en John Logan (ed). *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien. 1984-1993*. Limerick: Mellick Press. 151-164.
- Flanagan, Mary. (1988/1987). Introduction to *The Land of Spices*. London: Virago. xvii-xv.
- Flynn, Brendan. (1980). "A Meeting with Kate". *The Stony Thursday Book*, 7: 43-45.
- Fogarty, Anne. (1993). "'The Business of Attachment': Romance and Desire in the Novels of Kate O'Brien". en Éibhear Walshe (ed). *Ordinary People Dancing. Essays on Kate O'Brien*. Cork: Cork University Press. 101-120.
- (1997). "The Ear of the Other: Dissident Voices in Kate O'Brien's *As Music as Splendour* and Mary Dorcey's *A Noise from the Woodshed*". en Éibhear Walshe (ed). *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing*. Cork: Cork University Press. 170-201.
- (1999). "Other Spaces: Postcolonialism and the Politics of Truth in Kate O'Brien's *That Lady*". *European Journal of English Studies*, 3. 3: 342-353.

- (2000). "Uncanny Families: Contemporary Irish Women's Fiction". *Irish University Review*, 30. 1. (Spring): 59-81.
- Foster, Aisling. (2001). "Wives and Spinsters" Review of *Without My Cloak*. *Times Literary Supplement*, 6 (April): 23.
- Foster, John Wilson. (1976). "The Geography of Irish Fiction". en Patrick Rafroidi y Maurice Harmon (eds). *The Irish Novel in Our Time*. Lille University Press. 89-101.
- (1988). "Who Are the Irish?" en *Who Are the Irish? Studies*, 77. 308. (Winter): 403-416.
- (1991). "The Geography of Irish Fiction". *Colonial Consequences. Essays in Irish Literature and Culture*. Dublin: The Lilliput Press. 30-44.
- (1991b). "The Poetry of Patrick Kavanagh". *Colonial Consequences. Essays in Irish Literature and Culture*. Dublin: The Lilliput Press. 97-113.
- Foster, R. F. (ed). (1989). *The Oxford History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press.
- (1991). "We Are All Revisionists Now". en *Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Company. 583-586.
- Foucault, Michel. (1993/1976). *Historia de la sexualidad. Uso de los placeres*. Madrid: Alianza.
- (1995/1976). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Alianza.
- (1999/1994). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*. Volumen III. Barcelona: Paidós.
- Freud, Sigmund. (1961). "Fetishismus". S.E. 21. London: Hogarth Press. 149-157.
- Freyer, Grattan. (2000/1938). "A Letter from Ireland". en David Pierce (ed). *Irish Writing in the Twentieth Century. A Reader*. Cork: Cork University Press. 398-403.
- Gartrell, Beverly. (1984). "Colonial Wives: Villians or Victims?". en Hillary Callan and Shirley Ardener (eds). *The Incorporated Wife*. London: Croom Helm. 165-186.
- Garvin, Tom. (1989). "The Return of History: Collective Myths and Modern Nationalisms", *Irish Review* (Spring): 16-29.
- Genet, Jacqueline. (ed). (1991). "Molly Keane's Big Houses". en *The Big House in Ireland. Reality and Representation*. Dingle: Brandon Books; Savage, Maryland: Barnes & Noble Books. 191-208.
- Genette, Gerard. (1972/1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Gibbins, Robert. (2000/1951). "Sweet Cork of Thee" en David Pierce (ed). *Irish Writing in the Twentieth Century. A Reader*. Cork: Cork University Press. 612-615.
- Gibbons, Luke. (1991). "Challenging the Canon: Revisionism and Cultural Criticism". en *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Company. 561-568.
- (1996). "Introduction. Culture, History and Irish Identity". en *Transformations in Irish Culture. Field Day Essays*. Cork: Cork University Press. 3-22.
- Gibbs, Katherine Lilly. (1993). *An Introduction to the Fiction of Molly Keane*. Tesis doctoral University of Nebraska, Lincoln.
- Gilbert, S. Gubar, S. (1984). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale University Press.
- Giles, Judy, Middleton, Tim. (1999). *Studying Culture. A Practical Introduction*. Oxford: Blackwells.
- Gogarty, Oliver St John. (2000/1950). "The Destruction Still Goes On". en David Pierce (ed). *Irish Writing in the Twentieth Century. A Reader*. Cork: Cork University Press. 601-605.

- Gómez Cabia, Fernando. (1998). *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijail Bajtín*. Madrid: Universidad Autónoma.
- González Casademont, Rosa. (2002). "The Cultural Greening of Britain". en *Irlanda ante un nuevo milenio*. Ines Praga (ed). Burgos: Asociación Española de Estudios Irlandeses. 17-34.
- Gordon, Mary. (1985). "Vanities of the Hunting Class". Review of *Devoted Ladies, The Rising Tide*. *New York Times Book Review*, 29 (September): 43.
- Gramsci, Antonio. (1970). *Antología*. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán. Madrid: Siglo XXI.
- (1985). *Selections from Cultural Writings*. Cambridge, Mas.: Harvard University Press.
- (1998). *Para la reforma moral e intelectual*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Griffin, Gabriele. (1993). *Heavenly Love? Lesbian Images in Twentieth-Century Women's Writing*. Manchester: Manchester University Press.
- Grisoni, Dominique, Maggiori, Robert. (1974). *Leer a Gramsci*. Trad. Juan Gómez Casas. Madrid/Bilbao: Biblioteca Promoción del Pueblo.
- Grosz, Elizabeth. (1993). "Lesbian Fetishism?" en Emily Apter & William Pietz (eds). *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell U. Press. 102-115.
- Hachey, Thomas, E. (1984). "De Valera and his Times". Review of *De Valera and his Times*. *Irish Literary Supplement*, 3. 2. (Fall): 35.
- Halberstam, Julia. (2001). "An Introduction to Female Masculinity". en Rachel Adams, & David Savran. (eds). *The Masculinities Studies Reader*. Oxford: Blackwells. 355-374.
- Hall, Stuart. (1986). "Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity". *Journal of Communication Inquiry*, 10. (Summer): 5-27.
- Hanke, Robert. (1998). "Theorizing Masculinity with/in the Media". *Communication Theory*, 8. 2. (May): 183-203. <http://www.newcastle.edu.au/departments/so/comtheo.htm>. Última revisión 24/05/2001.
- Hanley, Mary. (1977). "Foreword to Letters of Kate O'Brien". *The Stony Thursday Book*, 4: 6-8.
- (1978). "Two Letters From Kate O'Brien". *The Stony Thursday Book*, 5: 6-8.
- Hanratty, John. (1985). Review of *That Lady and Farewell Spain*. *Linenhall Review*, 2.2: 30.
- Hargreaves, Tasmin. (1988). "Women's Consciousness and Identity in Four Irish Novelists". en Michael Kenneally (ed). *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble. 290-305.
- (1989). Introduction to *Mary Lavelle*. London: Virago.
- Harmon, Maurice. (1974). Review of *The Land of Spices*, *Irish University Review* 4. 2. (Autumn): 295-296.
- (1987/1979). *Irish Poetry after Yeats*. Dublin: Wolfhound Press.
- (ed). (1984). *Irish Writer and the City*. *Irish Literary Studies* 18. Colin Smythe.
- Harris, Ruth-Ann M. (1999). "Negotiating Patriarchy: Irish Women and the Landlord". en Marilyn Cohen, Nancy J Curtin (eds). *Reclaiming Gender: Transgressive Identities in Modern Ireland*. London: MacMillan. 207-225.
- Harrison, William M. (1995). "European Postcoloniality: The Saorstát Éireann/Irish Free State Official Handbook, 1932". *Éire-Ireland*, 3.1 (Spring): 35-42.

- Hearn, Jeff, Collinson, David L. (1994). "Theorizing Unities and Differences Between Men and Between Masculinities". en Harry Brod, Michael Kaufman (eds). *Theorizing Masculinities*. London: Sage. 97-118.
- Heath, Stephen. (1986). "Joan Rivière and the Masquerade". en Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan (eds). *Formations of Fantasy*. London: Methuen. 45-61.
- Hildebidle, John. (1989). "Kate O'Brien". en *Five Irish Writers. The Errand of Keeping Alive*. Mas. Cambridge: Harvard University Press. 51-87.
- Hirschkop, Ken, Shepherd, David. (1989). (eds). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Hogan, Desmond. (1985). Introduction to *That Lady*. London: Virago.
- (1984). Introduction to *Without My Cloak*. London: Virago.
- Hogan, Robert. (1996). *Dictionary of Irish Literature*. Revised and Expanded Edition. 2 vols. Second Edition. London: Aldwych Press.
- Holland, Mary. (1981). "Codes". Review of *Good Behaviour*. *New Statesman*, 13 (November): 26.
- Hollows, Joanne. (2000). *Femininism, Femininity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Holquist, Michael. (1990). *Dialogism: Bakhtin and His World*. London: Routledge.
- (1996). "Glossary". en *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press. 423-434.
- Hosmer, Robert E., Podolsky, Marjorie. (1989). "Molly Keane. (Mary Nesta Skrine Keane)". en Paul Schlueter & June Schlueter (eds). *An Encyclopedia of British Women Writers*. London: St James Press. 269-270.
- Hughts-Hallet, Lucy, (1983). "The Unsinkable Molly Keane". *Image*, (September): 37-38.
- Hunt Mahony, Christina. (1998). *Contemporary Irish Literature. Transforming Tradition*. New York: St. Martin's Press.
- Hurtley, J.A., et al. (1996). *Diccionario cultural e histórico de Irlanda*. Barcelona: Ariel.
- Hutcheon, Linda. (1989). "Modern Parody and Bakhtin". en G. Saul Morson, C. Emerson. (eds). *Rethinking Bakhtin. Extension and Challenges*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 87-103.
- (1994). *Irony's Edge. Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Ingenschay, Dieter. (2001). "Identidad homosexual y procesamiento del franquismo en el discurso literario de España desde la transición". en Joan R. Resina (ed). *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi. 157-190.
- Innes, C. L. (1988). "Living in Separate Worlds". Review of *Red Letters*. *Irish Literary Supplement*, (Fall): 20.
- (1993). *Woman and Nation in Irish Literature and Society*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Jagose, Annamarie. (2001). "The Evolution of a Lesbian Icon". *Genders*, 34. http://www.genders.org/g34/g34_jagose.html. Última revisión 31/05/2004.
- Jeffares, Norman A. (1982). *Anglo-Irish Literature*. London: MacMillan.
- Jefferson, Ann. (1989). "Bodymatters: Self and Other in Bakhtin, Sartre and Barthes". en Ken Hirschkop, David Shepherd. (eds). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press. 152-177.
- Jeffords, Susan. (1993). "Can Masculinity Be Terminated". en Stephen Cohan, Ina Rae. Hark (eds). *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge.
- Jordan, John. (1954). "Kate O'Brien - A Note on her Themes". *The Bell*, XIX. 2 (January): 53-59.

- (1962). Review of *My Ireland*. *University Review*, 3. 2: 72-74.
- (1970). "Kate O'Brien: The Land of Spices Revisited". *Hibernia*, (6 February): 13.
- (1973). "Kate O'Brien: First Lady of Irish Letters Talks to John Jordan". *Hibernia*, (11 May): 11.
- (1974). "Kate O'Brien: A Passionate Talent". *Hibernia*, 38. (30 August): 19.
- (1976). "Kate O'Brien. Towards an Appreciation." en *The Stony Thursday Book*, 3.
- (1985). "Anglo-Irish Molly". *New Hibernia*, 11. 10: 23.
- Kavanagh, Patrick. (1950/2000). "Diary". en David Pierce (ed). *Irish Writing in the Twentieth Century. A Reader*. Cork: Cork University Press. 599-601.
- Keane, Molly. (M. J. Farrell). (1988/1951). *Loving Without Tears*. London: Virago.
- (1989/1988). *Loving and Giving*. London: Abacus.
- (M. J. Farrell). (1993/1926). *The Knight of Cheerful Countenance*. London: Virago.
- (1993b). Introduction to *The Knight of Cheerful Countenance*. London: Virago
- (M. J. Farrell). (1995/1932). *Conversation Piece*. London: Virago.
- (M. J. Farrell). (1996a/1928). *Young Entry*. London: Virago.
- (M. J. Farrell). (1996b/1952). *Treasure Hunt*. London: Virago.
- (1996c). *Molly Keane's Nursery Cooking Book*. Dublin: Poolbeg.
- Keane, Molly, Phipps, Sara (1993). *Molly Keane's Ireland: An Anthology*. London: Harper
- Kemmy, Jim. (1986). "Limerick's Lost Lady". *New Hibernia*, 3. 5: 22 .
- Keogh, Dermot. (1994). *Twentieth-Century Ireland. Nation and State*. Dublin: Gill and Macmillan.
- Kiberd, Declan. (1988). "The War against the Past". en Audrey S. Eyster and Robert F. Garrat (eds). *Uses of the Past. Essays in Irish Literature*. Newark: University of Delaware Press. 24-54
- (1991/1984). "Anglo-Irish Attitudes". en *Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Company. 637-642.
- (1996/1995). *Inventing Ireland*. London: Vintage.
- (1996b). "White Skins, Black Masks?: Celticism and Négritude". *Éire-Ireland*, xxxi. 1,2. (Spring/Summer): 163-176.
- (2000). *Irish Classics*. London: Granta Books.
- Kiely, Benedict. (1950). *Modern Irish Fiction. A Critique*. Dublin: Golden Eagle Books.
- (1981). "Kate O'Brien: Prayer and Departure". *The Stony Thursday, Book. 7*: 5-13.
- (1982). Introduction to *The Last of Summer*. Dublin: Arlen House.
- (1986). "The Various Lives of Molly Keane". *Hollins Critic*, 23. 5 (December): 1-7.
- Kierney, Richard. (1984). "Myth and Motherland". *Ireland's Field Day Pamphlets*. London: Hutchinson.
- (1997). *Postnationalist Ireland. Politics, Culture, Philosophy*. London: Routledge.
- Kierstead, Mary D. (1986). "Profiles: A Great Old Breakerawayer". *New Yorker*, 62. 34 (13 October): 97-107, 111-112.
- Kilroy, F., James. (ed.). (1984). *The Irish Short Story. A Critical History*. Boston, Massachusetts: Tawyne Publishers.

- Kime Scott, Bonnie. (1988). "Feminist Theory and Women in Irish Writing". en Audrey S. Eyler and Robert F. Garrat (eds). *The Uses of the Past Essays in Irish Literature*. Newark: University of Delaware Press. 55-63.
- Kimmel, Michael S. (1987). "Rethinking Masculinity". en *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity*. London, California: Sage. 9-24.
- (1994). "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity". en Harry Brod, Michael Kaufman (eds). *Theorizing Masculinities*. London: Sage. 119-141.
- Koening, Mariane. (1982). Review of *Good Behaviour*. *Irish University Review*, 12. 2. (Autumn): 242-245.
- Kosok, Heinz. (ed). *Studies in Anglo-Irish Literature*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Krause, David. (1997). "The Reinvention of Ireland". *Irish University Review*, 27. 2 (Autumn/Winter): 236-244.
- Kreilkamp, Vera. (1986). "Reprint of Molly Keane" Review of *Mad Puppstown, Two Days in Aragon*. *Irish Literary Supplement*, 5. 2 (Fall): 16.
- (1987). "The Persistent Pattern: Molly Keane's Recent Big House Fiction". *Massachusetts Review*, 28. 3 (Autumn): 453-460.
- (1988). "Social and Sexual Politics in the Big House: Edith Somerville and Molly Keane". *Éire-Ireland*, 23. (Summer): 74-87.
- (1990). "Loving Losers". Review of *Loving and Giving*. *Irish Literary Supplement*, 9. 1 (Spring): 18.
- (1998). *The Anglo-Irish Novel and the Big House*. New York: Syracuse University Press.
- (1999). "Losing It All: The Unmanned Irish Landlord". en Marilyn Cohen, Nancy J. Curtin (eds). *Reclaiming Gender: Transgressive Identities in Modern Ireland*. London: MacMillan. 107-122.
- Krishnaswamy, Revathi. (2001). "The Economy of Colonial Desire". en Rachel Adams, David Savran, (eds). *The Masculinities Studies Reader*. London: Blackwells. 292-315.
- Kristeva, Julia. (1980). "Motherhood according to Giovanni Bellini". en *Desire in Language: A Semiotic Approach*. New York: Columbia University Press. 237-270.
- Lane, Denis, McCroylane, Carol. (1988). "Kate O'Brien". en *Modern Irish Literature*. New York: Ungar. 447-451.
- (1988b). "Molly Keane". en *Modern Irish Literature* New York: Ungar. 257-262.
- Lane, Jack. (1997). "An English Writer". Letters to the Editor. *The Irish Times*, 23 (April).
- Laplanche, Jean, Pontalis, Jean-Bertrand. (1994). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- Laverty, Maura. (1985/1942). *Never no More*. London: Virago.
- Lee, Hermione. (1981). *Elizabeth Bowen. An Estimation*. London, Totowa, N.J.: Vision/Barnes & Noble Books.
- Lee, J.J. (1989). *Ireland 1912-1985. Politics and Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lee Weiner, Miriam. (1986). *Right or Wrong- That is True; Conscience, Religion and Morality in the Novels of Kate O'Brien*. Masters Phil Dissertation. Trinity College Dublin.
- Leland, Mary. (1996). "'What Fun We'll Have in Heaven'". *Sunday Independent*, 28 (April): 15.
- Leonard, Hugh. (1996). "Toasting Molly". *Sunday Independent*, 28 (April): 15.
- Letts, Quentin. (1985). "Molly Keane- an Understanding Star". *May Day Magazine*: 8-9.

- Liddy, John, Jordan, John (eds). (1980). *The Stony Thursday Book*. 7. Limerick.
- Liddy, John. (1980). "Kate O'Brien's Journalisms. Selected Gleanings". *The Stony Thursday*, 7: 33-35.
- (1980). "Some Reasons for Appraisal". *The Stony Thursday*, 7:3.
- Little, Judy. (1983). "Ritual as Revolution. Comedy and Women". *Comedy and the Woman Writer. Woolf, Spark and Feminism*. Lincoln, London: University of Nebraska. 1-21.
- Logan, John. (ed.). (1994). *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien*. 1984-1993. Limerick: Mellick Press.
- (1994). "Family and Fortune in Kate O'Brien's Limerick". en *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien*. 1984-1993. Limerick: Mellick Press. 105-130.
- Lloyd, David. (1991/1988). "The Colonial Subject". en *Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Company. 634-637.
- (1994). *Anomalous States. Irish Writing and the Postcolonial Moment*. Dublin: The Lilliput Press.
- Longley, Edna. (1984). "Portrait of Ancestors". Review of Molly Keane's *The Rising Tide, Devoted Ladies*, and Elizabeth Bowen's *Bowen's Court and Seven Sisters*. *Irish Literary Supplement*, 3. 2 (Fall): 5.
- (1990). *From Cathleen to Anorexia: The Breakdown of Irelands*. Dublin: Attic Press.
- Loomba, Ania. (1998). *Colonialism / Postcolonialism*. London: Routledge.
- Lubbers, Klaus. (1992). "Continuity and Change in Irish Fiction: The Case of the Big House Novel". en Otto Rauchbauer (ed). *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature. A Collection of Interpretations*. Dublin: The Lilliput Press. 17-29.
- Lynch, A. Patricia. (1992). "The European Connections of Two Irish Writers: Maria Edgeworth and Kate O'Brien". en John McMinn (ed). *The Internationalism of Irish Literature and Drama*. Gerrads Cross: Colin Smythe. 266-270.
- Lynch, Rachel Jane. (1996). "The Crumbling Fortress. Molly Keane's Comedies of Anglo-Irish Manners". en Theresa O'Connor (ed). *The Comic Tradition in Irish Women Writers*. University of Florida Press. 73-97.
- Lyons, F.S.L. (1974). "Honour and Courage Are Remembered". *The Irish Times*, 14 (August): 9.
- (1985/1963). *Ireland Since the Famine*. London: Fontana Press.
- M. L. (1934). "The Ante-Room". *Irish Book Lover*, (September-October): 120-121.
- MacCurtain, Margaret, Tierney, Mark. (1969). *The Birth of Modern Ireland*. Dublin: Gill and MacMillan.
- MacCurtain, Margaret, Ó'Corraín, Donncha. (1978). *Women in Irish Society: The Historical Dimension*. Dublin: Arlen House.
- MacCurtain, Margaret. (1993). *Missing Pieces: Women in Irish History since the Famine*. Dublin: Irish Feminist Information Publications.
- Madden, Deirdre. (1989). Introduction to *The Ante-Room*. London: Virago.
- Maginness, Alban. (1988). "Who Are the Irish?" en *Who Are the Irish? Studies*, 77. 308 (Winter): 417-421.
- Maning, Mary. (1931/2000). "A Letter from Dublin". en David Pierce (ed). *Irish Writing in the Twentieth Century. A Reader*. Cork: Cork University Press. 374-375.
- Martín, Sara. (1996). *'More Human than Human': Aspects of Monstrosity in the Films and Novels in English of the 1980s and 1990s*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.

- Matlock, Jann. (1993). "Masquerading Women, Pathologized Men: Cross-Dressing, Fetishism, and The Theory of Perversion, 1882-1935". en Emily Apter & William Pietz (eds). *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell U. Press. 31-61.
- Marx, Karl, Engels, Friedrich. (1997/1898). *Manifiesto Comunista*. Madrid: El Viejo Topo.
- McConville, Michael. (2001/1986). *Ascendancy to Oblivion. The Story of the Anglo-Irish*. London: Phoenix Press.
- Mc Cormack, W. J. (1991/1985). "Ascendancy and Tradition in Anglo-Irish Literary History from 1789 to 1939". en *Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Company. 664-669.
- McDermott, Kevin. (1994). *Kate O'Brien: The Public Voice*. Masters Literature Trinity College Thesis.
- McDowell, Linda. (2000/1999). *Género, identidad y lugar*. Trad. Pepa Linares. Madrid: Cátedra.
- McHugh, Roger, Harmon, Maurice. (1982). *A Short Story of Anglo-Irish Literature*. Dublin: Wolfhound Press.
- McKillen, Beth. (1982). "Irish Feminism and Nationalist Separatism. 1914-1923". *Éire-Ireland*, 17. 3 (Fall): 52-67.
- (1982b). "Irish Feminism and Nationalist Separatism. 1914-1923". *Éire-Ireland*, 17. 4. (Winter): 72-90.
- McQuillan, Donald Patrick. (1991). *Nostalgia as an Ethical Problematic in the Work of Marting Heidegger and T.S. Eliot*. Masters Literature Trinity College Thesis.
- Meaney, Gerardine. (1990). "One true dress?". Review of Adele Dalsimer's *Kate O'Brien: A Critical Study*. *Irish Review*, 9 (Autumn): 136-138.
- (1997). "Territory and Transgression. History, Nationality and Sexuality in Kate O'Brien's Fiction". *Irish Journal of Feminist Studies*, 2. 2 (Winter): 77-92.
- Melkonian, Neery. (1997). "Between Heaven and Hell: Contemporary Art from the Middle Eastern Diaspora". en <http://www.aljadid.com/art/0319melkonian.html>. Última revisión 12/06/2004.
- Memmi, Albert. (1990). *The Colonizer and the Colonized*. London: Earthscan.
- Mercier, Vivian. (1991/1962). *The Irish Comic Tradition*. London: Souvenir Press.
- Mills, Sara. (1995). *Feminist Stylistics*. London: Routledge.
- Monnickendam, Andrew. "Bakhtin and the Novel". en *The Scott Hypertext Homepage*. <http://seneca.uab.es/scott/>. Última revisión 25/05/2004.
- Moody, T.W., Martin, F.X. (1987). *The Course of Irish History*. Cork: The Mercier Press.
- Morson, Gary Saul, Emersonn, Caryl. (eds). (1989). *Rethinking Bakhtin. Extension and Challenges*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Mosse, George L. (1996). *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford: Oxford University Press.
- Moynihan, Maurice. (ed). (1980). *Speeches and Statements of Eamon de Valera 1917-1973*. Dublin: Gill and Macmillan.
- Mulkerns, Val. (1980). "Kate O'Brien. A Memoir". *The Stony Thursday Book*, 7: 48-53.
- Murphy, C.B. (1941). "Sex, Censorship and the Church". *The Bell*, 11, 6 (September): 65-75.
- Murphy, Cherry. (1989). Review of Land of Spices. *Irish University Review*, 19. 2 (Autumn): 403-404.
- Murphy, James H. (2000). "'Things Which Seem to You Unfeminine': Gender and Nationalism in the Fiction of Some Upper Middle Class Catholic Women Novelists, 1880-1910". en Kathryn Kirkpatrick (ed). *Border Crossings. Irish Women Writers and National Identities*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press. 58-79.

- Nash, Catherine. (1993). "Remapping and Renaming. New Cartographies of Identity, Gender and Landscape in Ireland". *Feminist Review*, 44 (Summer): 39-57.
- (1996). "Men Again: Irish Masculinity, Nature, and Nationhood in the Early Twentieth Century". *Ecumene*, 3. 4: 428-453.
- Nash, Walter. (1985). *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. Harlow: Longman.
- Natterstad, Jerry H. (1992). Review of Adele Dalsimer's *Kate O'Brien A Critical Study*. *Éire-Ireland*, 27.3 (Fall): 138-139.
- Newton, Esther. (1984). "The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman". *Signs*, 9 (Summer): 560-1, 573.
- Ní Chuilleanáin, Eileán. (ed). (1985). "Introduction". *Irish Women: Image and Achievement*. Dublin: Arlen House. 1-11.
- Nic Ghiolla Phádraig, Maire. (1995). "The Power of the Catholic Church in the Republic of Ireland". en Patrick Clancy et al. (eds). *Irish Society. Sociological Perspectives*. Dublin: Institute of Public Administration. 593-620.
- Nutt, Kathleen. (1994). "Irish Identity and the Writing of History". *Éire-Ireland*, 29.(Summer): 160-172.
- O'Brien, Kate. (1933). "Return in Winter". en Sylvia Norman. (ed). *Contemporary Essays*. London: Elkin Mathews and Marrot. 22-31.
- (1937) *Farewell Spain*. London: Virago.
- (1943). *English Journals and Diaries*. London: William Collins.
- (1944/1934). *La Antesala*. Trad. José Marín de Bernardo. Madrid: La Nave.
- (1944/1943). *El Final del Verano*. Trad. Diego Pedroso y Juan Luis Camino Madrid: La Nave.
- (1951). *Teresa de Avila*. Dublin: Mercier
- (1951b). "Connemara". *The Spectator*, 16 (November): 166-170.
- (1952). "A Fit of Laughing". *The Bell*, XVIII. 4 (July): 217-220.
- (1952b). "Connemara". en Harri Wilson (ed). *Spectator Harvest*. London: Hamish Hamilton. 166-170.
- (1955). "As to University Life". *University Review*, 1. 6 (Autumn): 3-11.
- (1956). "Writers of Letters". en Sir George Rostrevor (ed). *Essays and Studies*, IX, Hamilton London: English Association. 7-19.
- (1956b). "Review of The Infant with The Globe". *University Review*, 1.10 (Autumn): 59-62.
- (1958b). "Lennox Robinson". *University Review*, 2.5: 58-59.
- (1962). *My Ireland*. London: B.T. Batsford.
- (1962b). "U.C.D. as I forget it". *University Review*, 111. 2: 6-11.
- (1963). "Aunt Mary in the Parlour". *University Review*, 111, 3: 3-9.
- (1963b). "The Art of Writing". *University Review*, 111. 4: 6-14.
- (1977). "Imaginative Prose by the Irish, 1820-1970". en Joseph Ronsley (ed). *Myth and Reality in Irish Literature*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press. 305-315.
- (1980/1965). "Irish Writers and Europe". *The Stony Thursday Book*, 7: 36-37.
- (1980b). "A Bus from Tivoli". *The Stony Thursday Book*, 7: 14-18.
- (1980c). "Memories of a Catholic Education. A Fragment from Kate O'Brien's Last Work". *The Stony Thursday Book*, 7: 28-29.
- (1984/1936). *Mary Lavelle*. London: Virago.
- (1985/1946). *That Lady*. London: Virago.
- (1986/1946). *Esa Dama*. Trad. María José Rodellar. Barcelona: Edhasa.

- (1989/1934). *The Ante-Room*. London: Virago.
- (1990/1936). *Mary Lavelle*. Trad. Isabel Butler de Foley. Barcelona: Edhasa.
- (1994/1963). *Presentation Parlour*. London: Heinemann.
- O'Brien Johnson, Toni, Carins, David. (1991). *Gender in Irish Writing*. Open University Press.
- O'Connor, Frank. (1963). *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*. London: Macmillan & Co. Ltd.
- (2000/1942). "The Future of Irish Literature". en David Pierce (ed). *Irish Writing in the Twentieth Century. A Reader*. Cork: Cork University Press. 499-503.
- O'Connor, Pat. (1995). "Defining Irish Women: Dominant Discourses and Sites of Resistance". *Éire-Ireland*, xxx. 3 (Fall): 179-189.
- O'Donnell Mary. (1992). "Images of Family -The Writer's Response: Challenge, Acceptance or Revenge?" en John Logan. (ed). *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien. 1984-1993*. Limerick: Mellick Press. 131-150.
- O'Dowd, Liam. (1987). "Church, State and Women: The Aftermath of Partition". en Chris Curtin, et al. (eds). *Gender in Irish Society*. Galway: Officina Typographica. Galway University Press. 3-37.
- O'Dwyer, Riana. (1992). 'A Ghost Where Her Memory Revisited': Exile in the Novels of Kate O'Brien". en John Logan (ed). *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien. 1984-1993*. Limerick: Mellick Press. 63-75.
- O'Faolain, Julia. (1998). "The Furies of Irish Fiction". *Graph*, (third series) 3.1. (Spring): 6-11.
- O'Faolain, Nuala. (1985). "Irish Women and Writing in Modern Ireland". en Ní Chuilleanáin, Eileán (ed). *Irish Women: Image and Achievement*. Dublin: Arlen House. 127-135.
- O'Faolain, Sean. (1942). Preface to Maura Laverty *Never No More*. London: Virago.
- (1951). "Standards and Taste". *The Bell*, 11. 3 (June): 5-11.
- (1969/1947). *The Irish*. London: Penguin.
- (2000/1945). "Romance and Realism". en David Pierce (ed). *Irish Writing in the Twentieth Century. A Reader*. Cork: Cork University Press. 514-518.
- Onkey, Lauren. (1994). *Embodying the Nation: Post-Colonial Irish Women's Fiction*. Ph. D. Thesis. University of Illinois at Urbana-Champaign. Ann Arbor, Mi. University Microfilms International.
- O'Sullivan, Thaddeus. (1990). *December Bride*. Filmax, Channel 4, Little Bird.
- O'Toole, Briget. (1985). "Three Writers of the Big House: Elizabeth Bowen, Molly Keane and Jennifer Johnston". en Geral Dawe and Edna Longley (eds). *Across a Roaring Hill: The Protestant Imagination in Modern Ireland*. Belfast: Blackstaff Press. 124-138.
- O'Toole, Fintan. (1991/1985). "Going West: The Country versus the City in Irish Writing". en *Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Company. 654-658.
- (1998). "Turning the Famine into Corporate Celebration". 16 (October) <http://www.ireland.com/ancestor/magazine/Times/Corporate.html>. Última revisión 17/11/1999.
- (1999) "Snuggling up to the British Lion". *The Irish Times*, 21 (September) <http://www.ireland.com/newspaper/features/1999/0921/feal.html>. Última revisión 21/09/1999
- (1999b) "No More Identitit Irishness". *The Irish Times*, 23 (November) <http://www.ireland.com/newspaper/features/1999/1123/feal.html>. Última revisión 23/11/1999.
- O'Toole, Michael. (1979). "Kate O'Brien's Limerick". *Cara*, 12: 51-56.
- (1981). "Kate O'Brien's Limerick". *The Stony Thursday Book*, 7:23-28.

- P. F. (1938). "Farewell Spain". *The Dublin Magazine*, XIII. new ser.1 (January-March): 63-64.
- Pakenham, Valerie. (2000). *The Big House in Ireland*. London: Cassellpaperbacks.
- Palin, Michael. (1993). "From Derry to Kerry". BBC North & Thirteen WNET.
- Paor de, Liam. (1991/1979). "Ireland's Identity". en *Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Company. 659-664.
- Parkin, Andrew. (1988). "Shadows of Destructions: The Big House in Contemporary Fiction".
en Michael Kenneally (ed). *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble. 306-327.
- Partridge, A.C. (1984). *Language and Society in Anglo-Irish Literature*. Dublin: Gill & McMillan; Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books.
- Pechey, Graham. (1989). "On the Borders of Bakhtin: Dialogisation, Decolonization". en Ken Hirschkop, David Shepherd (eds). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press. 39-67.
- Peillon, Michael. (1984). "The Structure of Irish Ideology Revisited". en Chris Curtin, et al. (eds) *Culture and Ideology*. Galway: Officina Typographica. 46-58.
- (1995). "Interest Groups and the State". en Patrick Clancy, et al. (eds). *Irish Society. Sociological Perspectives*. Dublin: Institute of Public Administration. 358-379.
- Pelan, Rebecca. (1999). "Undoing that Other Conquest: Women's Writing from the Republic of Ireland". *The Canadian Journal of Irish Studies*, 25. 1 y 2: 126-145.
- Petre, Diana. (1989). Introduction to *Young Entry*. London: Virago.
- Pettitt, Lance. (2000). *Screening Ireland. Film and Television Representation*. Manchester: Manchester University Press.
- Pierce, David. (2000). *Irish Writing in the Twentieth Century. A Reader*. Cork: Cork University Press.
- Pilkington, Lionel. (1998a). "Questioning Irish Protestantism". *Graph*, 3. 1: 2-3.
- (1998b). "Imagining a Minority. Protestants and Irish Cultural Politics". *Graph*, 3. 2: 13-17.
- Pine, Richard. (1991). "Where is this Place? Kate O'Brien, Autism and Modern Literature." en John Logan (ed). *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien. 1984-1993*. Limerick: Mellick Press. 77-98.
- Pleck, Joseph. (1981). *The Myth of Masculinity*. MIT Press.
- (1995/1974). "Men's Power with Women, Other Men and Society: A Men's Movement Analysis". en Michael Kimmel, Michael Messner (eds). *Men's Lives*. Boston: Allyn & Bacon. 5-12.
- Quiello, Rose. (1990). "Disturbed Desires: The Hysteric in Kate O'Brien's *Mary Lavelle*". *Éire-Ireland*. 25. 3 (Fall): 46-57.
- Quinn, John. (ed). (1990/1986). *A Portrait of the Artist as a Young Girl*. Dublin: Mandarin.
- R. (1932). "Without My Cloak". *The Dublin Magazine*, VII. new ser., 2 (April-June): 87-88.
- R. (1934). "The Ante-Room". *The Dublin Magazine*, IX, new, ser., 4 (October-December): 76-77.
- Radway, Janice A. (1994/1984). *Reading the Romance*. London: Verso.
- Rafroidi, Patrick, Harmon, Maurice. (1975). *The Irish Novel in our Time*. Publication de L'Université de Lille.
- Rafroidi, Patrick, Brown, Terence. (1979). *The Irish Short Story*. Lille: Publications de L'université de Lille III.
- Rauchbauer, Otto. (ed). (1992). *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature. A Collection of Interpretations*. Dublin: The Lilliput Press.

- Reynolds, Lorna. (1946): "That Lady". *The Dublin Magazine*, XXI. new, ser., 3 (July September): 55-56.
- (1980). "Kate O'Brien and the Pursuit of Love and Freedom". *Stony Thursday Book*, 7: 19-23.
- (1982). Preface to *The Land of Spices*. Dublin: Arlen House and The Women's Press.
- (1987). *Kate O'Brien: A Literary Portrait*. Gerrads Cross, Bucks: Colin Smythe; Totowa, New Jersey: Barnes and Noble Books.
- (1994). "Kate O'Brien: Artist and Feminist". en John Logan (ed). *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien. 1984-1993*. Limerick: Mellick Press. 51-62.
- Rich, Adrienne. (1986). *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton.
- (1993). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". en Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David M Halperin (eds). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. London: Routledge. 227-255.
- Rickard, John. (1994). "Introduction" *Irishness and Postmodernism*. Lewisburg: Bucknell University Press. 13-22.
- Rivière, Joan. (1929). "Womanliness as a Masquerade". *International Journal of Psychoanalysis*, 10: 303-313.
- Romera Castillo, José, García Page, Mario, Gutiérrez Carbayo, Francisco (eds). (1995). *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. UNED, 4-6 Julio 1994. Madrid: Visor.
- Rudiger, Imhof. (1992). "Molly Keane, Good Behaviour, Time After Time and Loving and Giving. A Collection of Interpretations". en Otto Rauchbauer (ed). *Ancestral Voices: The Big House in Anglo-Irish Literature*. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 195-202.
- Russ, Joana. (1983). *How to Suppress Women's Writing*. London: The Women's Press.
- Russel, Harty. (1988). Introduction to *Loving Without Tears*. London: Virago.
- Russo, Mary. (1985). "Female Grotesques: Carnival and Theory". en Teresa de Lauretis (ed). *Feminist Studies/Critical Studies. Theories of Contemporary Culture*. Indiana: Bloomington Press. 213-229.
- Ryan, Joan. (1982). "Women in the Novels of Kate O'Brien: The Mellick Novels". en Heinz Kosok (ed). *Studies in Anglo-Irish Literature*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann. 322-332.
- (1984). "Class and Creed in Kate O'Brien". en Maurice Harmon (ed). *The Irish Writer and the City Irish Literary Studies* 18. Gerrads Cross, Bucks.: Colin Smythe. 125-135.
- (1988). *The Protesting Conscience: The Role of Women in the Irish Novels of Kate O'Brien*. PhD. Trinity College Thesis.
- Said, Edward. (1990). "Yeats and Decolonization". en Seamus Deane (ed). *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, Field Day. 69-99.
- (1996/1993). *Cultura e imperialismo*. Trad. Nora Catelli. Barcelona: Anagrama.
- (1993). *Second Commission for the Status of Women. Report to Government*. January. Dublin: Stationary Office.
- Schor, Naomi. (1993). "Fetishism and its Ironies". en Emily Apter & William Pietz (eds). *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell U. Press. 92-100.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. (1985). *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia: Columbia University Press.

- (1995). "Gosh, Boy George, You Must Be Awfully Secure in Your Masculinity!". en Maurice Berger, Brian Wallis & Simon Watson (eds). *Constructing Masculinity*. New York: Routledge. 11-20.
- (1998/1990). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la tempestad.
- Showalter, Elaine. (1989). "The Rise of Gender" en *Speaking of Gender*. New York: Routledge. 1-13.
- Shuttleton, David. (1991). "Molly Keane". en Lesley Henderson (ed). *Contemporary Novelists*. Chicago & London: St. James Press. 515-517.
- Siedler, Victor J. (1989). *Rediscovering Masculinity. Reason, Language and Sexuality*. London: Routledge.
- Sinha, Mrinalni. (1987). "Gender and Imperialism. Colonial Policy and the Ideology of Moral Imperialism in Late Nineteenth-Century Bengal". en Michael Kimmel (ed). *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity*. London, California: Sage. 217-231.
- Smith, Paul. (1991). "A Personal Memoir". en John Logan (ed). *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien. 1984-1993*. Limerick: Mellick Press. 99-104.
- Smyth, Ailbhe. (1989). "The Floozie in the Jacuzzi". *Irish Review* 6. (Spring): 7-24.
- (1990/1989). "Introduction". *Wildish Things: An Anthology of New Irish Women's Writing*. Dublin: Attic Press. 7-16.
- (1993). "Counterpoints: A Note (or Two) on Feminism and Kate O'Brien". en Éibhear Walshe (ed). *Ordinary People Dancing. Essays on Kate O'Brien*. Cork: Cork University Press. 24-36.
- (1993b). *Irish Women's Studies Reader*. Dublin: Attic Press.
- Smyth, Gerry. (1997). *The Novel and the Nation. Studies in the New Irish Fiction*. London: Pluto Press.
- (1998). *Decolonisation and Criticism. The Construction of Irish Literature*. London: Pluto Press.
- Solomon-Godeau, Abigail. (1995). "Male Trouble". en Maurice Berger, Brian Wallis & Simon Watson (eds). *Constructing Masculinity*. New York: Routledge. 68-76.
- Somerville-Large, Gillian. (1987). "Mistress of the Big House". Review of Taking Chances. *The Irish Times*, 4 (July-Weekend):5.
- Stam, Robert, Miller, Toby. (eds). (2000). *Film and Theory. An Anthology*. Oxford: Blackwells.
- Stevenson, Jane. (1992). *Women Writers in English Literature*. Essex: Longman.
- Suárez Lafuente, María Socorro. (1992). "Kate O'Brien: In the Half-Light of the Ante-Room". en Nela Buren et al. (eds). *Voices of Ireland/ Veus d'Irlanda*. Lleida: Publicacions de L'Estudi General de Lleida. 93-98.
- T., H. (1962). "My Ireland". *The Kilkenny Magazine*, 8 (Autumn-Winter): 63-65.
- T., P.C. (1938). "Pray for the Wanderer". *Irish Book Lover*, XXVI. 3 (November-December): 69-70.
- Thomson, David. (1965). *England in the XX Century. The Pelican History of English Literature*. London: Pelican.
- Thuente, Mary Helen. (1988). "Irish Cultural Nationalism". Review of David Lloyd's Nationalism and Minor Literature. *Irish Literary Supplement*. (Fall): 43.
- Tracy, Robert. (1985). "Leda and the Swifts". *Irish Literary Supplement*, 4.1. (Spring): 29.
- Tuohy, Frank. (1985). "Five Fierce Ladies". en Masaru Sekine (ed.) *Irish Writers and Society at Large*. Irish Literary Studies, 22. Gerrards Cross, Buck: Colin Smythe; Totowa, New Jersey: Barnes and Noble Books. 199-206.

- Usandizaga, Aránzazu. (1993). *Amor y literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*. Barcelona: PPU.
- Valiulis, Maryann Gialanella. (1995). "Power, Gender, and Identity in the Irish Free State". en Joan Hoff and Moureen Coulter (eds). *Irish Women's Voices Past and Present*, 6 & 7. 4.1. (Winter/Spring): 117-137.
- Vance, Norman. (1990). *Irish Literature: A Social History. Tradition, Identity and Difference*. Oxford: Basil Blackwell.
- Walker, Brian. (1990). "Ireland's Historical Position-'Colonial' or 'European'". en *Irish Review*, 9 (Autumn): 36-40.
- . (1993). "How Irishness came to be equated with Catholicism". *The Irish Times*, 4 (January): 14.
- . (1993b). "Protestant Sense of Irishness Eroded". *The Irish Times*, 5 (January): 10.
- Walsh, Caroline. (1981). "In Search of Kate O'Brien". *The Irish Times*, 14 (August): 8.
- . (1985). "The Female Fiction Explosion". *The Irish Times*, 18 (October): 13.
- . (ed). (1993). "Introduction". *Virgins and Hyacinths*. Dublin: Attic Press. 5-10.
- Walshe, Eibhear. (1989). "The Marginalization of Irish Women Writers" Review of Kate Donovan's *Women Writers Marginalized by Whom*. *Irish Literary Supplement*, (Spring): 29.
- . (1993a). "Introduction". *Ordinary People Dancing. Essays on Kate O'Brien*. Cork: Cork University Press. 1-14.
- . (1993b). "Lock Up Your Daughters: From the Ante-Room to Interior Castle". en *Ordinary People Dancing. Essays on Kate O'Brien*. Cork: Cork University Press. 150- 66.
- . (1994/1989). "Art, Unconcerned and Lawless: Transgression in the Fictions of Kate O'Brien". en John Logan (ed). *With Warmest Love. Lectures for Kate O'Brien. 1984-1993*. Limerick: Mellick Press. 43-50.
- . (1994). "How Soon Is Now?: Kate O'Brien Revisited". *Graph*, 4: 5-7.
- . (1995). "Oscar's Mirror". en Íde O'Carroll, Eoin Collins (eds). *Lesbian and Gay Visions of Ireland*. London: Cassell Wellington House. 147-157.
- . (1997). "Introduction: Sex, Nation and Dissent". *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing*. Cork: Cork University Press. 1-15.
- Ward, Margaret. (1990). Review of Lorna Reynolds' *Kate O'Brien: A Literary Portrait*. *Éire-Ireland*, 25. 2 (Summer): 132-133.
- . (1995/1989). *Unmanagable Revolutionaries. Women and Irish Nationalism*. London: Pluto Press.
- . (1995b). *In their Own Voice. Women and Irish Nationalism*. Dublin: Attic Press.
- Warner, Alan. (1981). *A Guide to Anglo-Irish Literature*. Dublin: Gil&Macmillan.
- Weekes, Ann Owens. (1990). *Irish Women Writers: An Uncharted Tradition*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- . (1993). *Unveiling Treasures. The Attic Guide to the Publish Works of Irish Women Literary Writers*. Dublin: Attic Press.
- . (2000). "A Trackless Road: Irish Nationalisms and Lesbian Writing". en Kathryn Kirkpatrick (ed). *Border Crossings. Irish Women Writers and National Identities*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press. 123-156.
- Welsh, Robert. (1996). *The Oxford Companion to Irish Literature*. Oxford: Clarendon Press.

- Whelan, Christopher. (1995). "Class Transformation and Social Mobility in the Republic of Ireland". en Patrick Clancy et al. (eds). *Irish Society. Sociological Perspectives*. Dublin: Institute of Public Administration. 324-358.
- White, Terence de Vere (1984). "Success Story" Review of Devoted Ladies and The Rising Tide". *The Irish Times*, 10 (March): 12.
- Willis, Clair. (1989). "Upsetting the Public: Carnival, Hysteria and Women's Texts". en Ken Hirschkop, David Shepherd (eds). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press. 130-150.
- Wittig, Monique. (1993). "One Is Not Born a Woman". en Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David M. Halperin (eds). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. London: Routledge. 103-110.
- Wright, Elizabeth. (1992). *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*. Oxford: Blackwell.
- Zimmerman, Bonnie. (1992). *The Safe Sea of Women. Lesbian Fiction 1969-1989*. London: Onlywomen Press.