

Julia Salmerón

# El sortilegio de la repetición o cómo invocar la revolución a través de las palabras

**Resumen:** *La Corneta Acústica* es una novela que pertenece a lo que he dado en llamar el periodo mexicano. Leonora Carrington la escribió a finales de los cincuenta y logra una voz que, aunque parecida a la de periodos anteriores, deja de ser trágica y se convierte en una voz lúdica, ingeniosa y, sobre todo, muy irónica: una voz revolucionariamente cómica. En *La Corneta Acústica* se utiliza la repetición no para problematizar la lógica narrativa, sino para exigir atención del lector al hecho de que la narrativa no es sólo una historia sobre el Grial, o Marian, o la Biblia, sino también sobre el acto y la repetición en el lenguaje, con su capacidad de generar cambios.

**Palabras clave:** Leonora Carrington, La Corneta acústica, repetición, retórica.

*The spell of repetition or how to invoke the revolution through the words.*

**Abstract:** *The Hearing Trumpet* is a novel that belongs to what I called the Mexican period. Leonora Carrington wrote it at the end of the fifties and achieved a voice that, albeit similar to an earlier periods, it ceased to be tragic and became into a ludic voice, witty and above all, ironic: a voice which is revolutionary comical. In *The Hearing Trumpet* is used the repetition not for making problematic the narrative logic but for calling the attention of the reader on the fact that the narrative is not only a story regarding the Grail or Marian, nor the Bible, but also on the act and repetition in language, with its capacity for generating changes.

**Key words:** Leonora Carrington, The Hearing Trumpet, rethorical repetition

*La Corneta Acústica* es la novela más conocida de Leonora Carrington. Incorpora los dispositivos estilísticos que caracterizaron sus textos oníricos, así como la exploración de su continua preocupación por la muerte, aunque la característica más revolucionaria de este texto es, en mi opinión, el uso de los atributos de la tradición oral: la memoria y la repetición.

Orenstein (1982) entendió *La Corneta Acústica* como una novela donde se recupera el principio de la Triple Madre Diosa. Mandlove (1981) y Suleiman (1990) analizaron las posibilidades revolucionarias del humor. Byatt (1990), en su prefacio a la edición de Virago, estudió la novela como una revisión feminista de la búsqueda del Santo Grial. Caballero (2012) combina, siempre haciendo una lectura feminista, el tema de amistad (de Varo y Carrington) con la exploración y narración de un mundo mítico y simbólico y concluye:

*La Corneta Acústica es una de las novelas de Carrington con más sentido del humor, la utilización de mundos inventados, de situaciones inconexas nos conduce hasta el final de la obra, un final, como hemos visto, abigarrado y lleno de hechos imprevistos y mágicos. La gran carga humorística de la novela recae sobre todo en un grupo de mujeres de edad ya avanzada y con grandes dosis de ironía. Ellas son las protagonistas absolutas de un relato donde la búsqueda de la verdad corre a su cargo. No podían dejar de encontrarla. (Caballero 2012: 79).*

Por su parte, González Madrid (2008) también se fija en que la novela es un precioso documento de la celebración de la profunda amistad que unió a Carrington y Varo y la narración de una aventura, protagonizada por mujeres, para transformar el mundo. Yo aquí me centraré en una de las figuras de la retórica clásica que Carrington utiliza en *La Corneta Acústica*: la repetición, el elemento clave que abre el camino a todos los análisis posibles. La repetición cataliza las diferentes interpretaciones de la novela, tanto los análisis temáticos de Orenstein o Byatt, como los de efectos textuales de Mandlove y Suleiman.

A pesar de los flashbacks, como cuando Marian recuerda su juventud, el mundo del arte en París, o el surrealismo y su impacto en la sociedad londinense, la primera parte de *La Corneta Acústica* sigue un orden cronológico. En la primera sección de la novela Marian se presenta y el lector se familiariza con su peculiar voz narrativa. Marian es una mujer de noventa y dos años, barbuda, sorda como una tapia y de gran corazón. Vive en una pequeña habitación en casa de su hijo Galahad en México. Esa Marian, inteligente e ingeniosa, es despreciada por

todos los miembros de su familia, que terminan deshaciéndose de ella enviándola a una extraña y maléfica residencia para ancianas en Santa Brígida, llamada La Hermandad del Pozo de Luz. Marian sufre por verse alejada de sus gatos y su vieja amiga española, Carmella Velazquez, que le había dado una trompetilla acústica. Aunque los acontecimientos de la primera parte (Marian en casa de Galahad) desembocan directamente en los de la segunda parte (Marian en la residencia), esta última sección es, sin embargo, más compleja de lo que parece en un principio. Dos historias distintas se desarrollan en los acontecimientos que se ocupan de Marian en la residencia. La Hermandad del Pozo de Luz está dirigida con pedante mano de hierro por el Dr. Gambit, y a Marian se le conceden unos días para familiarizarse con la residencia. Los edificios tienen formas variadas: hay un castillo medieval, una torre, un vagón de ferrocarril, un chalet suizo “que visto más de cerca resultó ser un reloj de cuco” (p. 38)[1], una seta roja con lunares amarillos, una bota, un pastel de cumpleaños, una carpa de circo, un iglú esquimal y uno o dos bungalós corrientes y molientes. Sus compañeras de residencia son igualmente extrañas: Verónica Adams, de noventa y ocho años, es pintora de acuarelas y completamente ciega; Maude, nos enteramos después de su muerte, resulta ser un hombre y el amante secreto de Verónica; hay una marquesa francesa y octogenaria, excéntricamente vestida, llamada Georgina Sykes. Tenemos a otras dos huéspedes: la habladora compulsiva Anna Wertz y Christabel Burns, la única persona negra en la residencia y una experta en brujería. Por último, hay dos personajes malvados, Vera van Tocht y Natacha González. El hecho de que Carrington a menudo elija representar este magnífico grupo de mujeres como brujas es una manera de sugerir que son diferentes y están siendo rechazadas por ello. La trama se centra en la obsesión de Marian con el retrato de una abadesa española colgado en el refectorio de Santa Brígida. La abadesa parece guiñarle el ojo en cada comida y Marian le pone el nombre de Doña Rosalinda Álvarez Cruz de la Cueva. Carmella, que tiene un agudo y extraordinariamente bien desarrollado sentido de telepatía onírica, le dice a Marian en una carta que sueña con una monja en una torre: “Tiene una cara de lo más interesante, algo contraída por un guiño perpetuo” (p. 61). Maude, por su parte, le dice a Marian que ha soñado con la monja del cuadro y con una misteriosa “copa mágica” (p. 67). El elemento gótico proporcionado por la imagen de la monja da un nuevo giro a la narración y, finalmente, las especulaciones de Marian y Carmella acerca

de Doña Rosalinda se ven asombrosamente confirmadas. Su elucubración se fragua cuando Marian lee un documento del siglo XVIII que le entrega Christabel Burns. El documento relata la vida de la abadesa Doña Rosalinda escrita por su confesor. Aparte de varias cartas, el documento también contiene traducciones de dos documentos anteriores, el primero en hebreo, que data de antes de la era cristiana, y el segundo en latín medieval, que habla de una rama de los Caballeros Templarios. La narración funciona como un vórtice y, tal y como Freud apuntó, las repeticiones incomprensibles provocan constantemente sentimientos inexplicables. Sueños, fantasías e invenciones convergen cuando Marian lee la historia de la abadesa y su búsqueda del Santo Grial.

El documento se presenta como una “verdadera y fiel relación de la vida de Rosalinda Álvarez de la Cueva” (p. 73) que, según su confesor, fue canonizada por error habiendo sido en verdad una religiosa pecadora y sacrílega. Doña Rosalinda había pasado su vida buscando el Santo Grial, que en esta versión carringtoniana de la leyenda, no contenía la Santa Sangre sino con un unguento mágico afrodisíaco que María Magdalena, discípula de la Gran Diosa Madre, había entregado a Jesucristo, permitiéndole así realizar sus milagros. La abadesa, también devota de la Gran Diosa, trató de robar el Grial a los Templarios y, tras de encerrarse en una cámara con la vasija, regresa embarazada a su convento. Según relata el documento del siglo XVIII, la abadesa estalla al dar a luz a un niño alado sosteniendo una flecha. Como la mayoría de los hechos de su vida son desconocidos para todos excepto su confesor, pronto es canonizada.

Marian no se desilusiona por la vida de su monja lasciva, aunque a su juicio, “el entrometido sacerdote Domingo Eucaristo Deseos, había hecho lo posible por presentarla bajo una luz pernicioso” (p. 114). Para Marian, Doña Rosalinda sigue siendo “una mujer extraordinariamente notable” (p. 114). Cuando se despierta por la mañana después de leer el manuscrito, Marian descubre que Maude ha sido envenenada por los favoritos del Dr. Gambit, Vera van Tocht y Natacha González. Marian y Carmella deciden que la comida ya no es segura y junto con los otros reclusos hacen una huelga de hambre para expulsar a las dos asesinas.

Por lo tanto, la segunda parte se compone de dos historias separadas: en primer lugar, el orden de los acontecimientos que conducen a la muerte de Maude y la

huelga de hambre de las ancianas y, en segundo lugar, la transcripción de la historia de la abadesa Rosalinda. La tercera y última parte será la secuela de las dos historias anteriores: Carmella se dispone a rescatar a Marian y al grupo de mujeres que viven en la residencia y termina trasladándose con ellos. Comienza una nueva Era Glacial. Una intensa nevada empieza a caer y las viejas se refugian en un refugio subterráneo. Marian resuelve los acertijos que Christabel Burns le pone y desciende hasta el pie de la torre (de la que una criatura alada se ha escapado después de un terremoto), donde se ve agitando un caldero de estofado. Marian es arrojada al caldero para reaparecer removiendo su propia carne, y en ese momento se da cuenta de que ella es Hécate, la abadesa, la Abeja Reina y ella misma. El resto de sus compañeras ha sufrido el mismo proceso, de modo que ahora son lo suficientemente fuertes como para salir al mundo y capturar el Santo Grial, lo cual consiguen, después de bailar a lo loco alrededor del estanque de las abejas. En este punto, ya se han cumplido todos los ritos iniciáticos de la brujería: Marian ha sido iniciada en brujería por otra mujer mayor, ha estado en lugares secretos y ha bailado y cantado. Sin embargo, la novela no es una exploración per se de la brujería. La brujería funciona como una metáfora de la independencia, la revolución y el poder. Marian explica que, debido a la nueva Era Glacial, la humanidad está llegando a su fin, pero que el documento será continuado por los hijos de Anubeth (la mujer-loba). Finalmente, Marian se da cuenta de que, debido a la inversión de los polos, ya no está en México, sino “en algún lugar cerca de donde solía estar Laponia” (p. 158).

## **Repeticiones**

En un texto como *La Corneta Acústica*, la relación entre las estructuras narrativas y la organización textual se da a través de asociaciones complejas. Las estructuras narrativas funcionan a través de una relación constante con el nivel superficial del texto. *La Corneta Acústica* no consiste tanto en contar una historia sino en mostrar cómo la forma narrativa puede contar una historia. La superficie léxica (las palabras y la forma en que se relacionan entre sí) exige una atención constante por parte del lector, que disfruta no tanto por la historia misma, sino por la manera en que está contada. *La Corneta Acústica*, como sugiere el título, es una novela que se escucha, está escrita para ser oída y la participación del oyente o del lector es vital en su proceso de significación. El

efecto acumulativo de la repetición produce un texto donde el narrador coloca diferentes elementos juntos, no con una relación jerárquica entre ellos, sino más bien por superposición, lo cual aumenta el efecto general de parcheado denso y repetitivo. En *La Corneta Acústica* se utiliza la repetición no para problematizar la lógica narrativa, sino para exigir atención del lector al hecho de que la narrativa no es sólo una historia sobre el Grial, o Mariana, o la Biblia, sino también sobre el acto y la repetición en el lenguaje, con su capacidad de generar cambios. Además, la repetición se usa en esta narración en cadena para crear la ilusión de unidad, tanto en el estilo como en el discurso narrativo.

Según Rimmon-Kenan, la repetición “es un constructo mental alcanzado por la eliminación de las cualidades específicas de cada acontecimiento y la preservación de sólo aquellas cualidades que comparte con acontecimientos similares” (Rimmon-Kenan 1983: 56). Sin embargo, en la medida en que la repetición implica una variedad de acontecimientos, la semejanza del acontecimiento repetido o del segmento repetido del texto es simplemente una semejanza retórica. Como dice Bronfen:

*El suceso, la acción o el término repetido siempre contradice su predecesor porque, aunque similar, no es idéntico y aunque recuerde la cualidad única, singular y original del primer suceso, enfatiza que es “más de uno”, un duplicado múltiple, que tiene lugar en más de un lugar (Bronfen 1992: 324, mi traducción)[2]*

Rimmon-Kenan distingue entre la repetición constructiva, como forma de articular la diferencia, y la repetición destructiva, como una obliteración de lo mismo consigo mismo. Según Bronfen:

*La primera ... permite que la repetición sea utilizada para pasar de una posición pasiva a una activa puesto que se derrota al suceso perturbador, doloroso. Mientras que este tipo de repetición es constructiva precisamente porque trabaja sobre la premisa de la diferencia, la otra forma de repetición basada en igualdad indiferenciada sin variación, casi se convierte en una oclusión de aproximación y distancia, una repetición completa, lo cual es la muerte, fuera de la vida y la narrativa. (Bronfen 1992: 325, mi traducción)[3]*

Así, una repetición que no haga hincapié en la diferencia anula la distinción entre el original y la copia. Y eso que la repetición exacta es imposible ya que, como Rimmon-Kenan continúa:

*Ningún suceso es repetible en todos sus aspectos, ni es un segmento de texto repetido exactamente igual, puesto que su nueva localización lo pone en un contexto diferente que necesariamente altera su significado.* (Rimmon-Kenan 1983: 56-7 mi traducción).[4]

La función más básica de la repetición es que mantener la memoria retentiva y las asociaciones mentales del que lee. Esto es así, por ejemplo, en la repetición constante de la palabra “violeta” por la que Marian se refiere a su amiga Carmella: “nos sentamos las dos y nos pusimos a chupar una pastilla con sabor a violetas de las que le gustan a Carmella porque perfuman el aliento” (p. 12). En la novela siempre que aparece el personaje de Carmella se mencionan las pastillas con sabor a violetas. Aunque Marian dice primero que las pastillas tienen un “sabor bastante desagradable”, por su amistad con Carmella se acostumbra a su sabor y cuando está en la residencia, su anhelo por Carmella la hace ansiar las pastillas: “Cuánto deseaba volver a verla y chupa con ella en el porche pastillas con sabor a violetas” (p. 64). Una vez que el lector ha establecido una asociación entre Carmella y el sabor a violetas, vuelve a aparecer la palabra “violeta”, pero esta vez no refiriéndose al sabor sino al color violeta: “Era realmente encantador ver de nuevo su letra delicada y su tinta de color violeta” (p. 60). Que la palabra “violeta” no es un elemento crucial en sí mismo sino un apoyo a la memoria receptiva del lector se hace explícito cuando, más adelante, la palabra cambia a “lila” sin alterar la función de la repetición: “Nos llevamos una alegría al ver la limusina lila de Carmella detenida frente a la puerta (...) Observé que llevaba una elegante peluca lila a juego con el coche” (p. 147).

Pareciera que, al final de la novela, la narradora hubiera olvidado la palabra exacta. “Violeta” es diferente de “lila”, pero lo que demuestra la mala memoria de la narradora (o de Carrington) es que su estrategia era asociar a Carmella con un color, haciendo de ella un personaje fácil de reconocer y recordar.

Una segunda función de la repetición es la de ayudar al lector a trazar paralelos entre ciertos eventos, personajes o fragmentos del texto que no están relacionados, y que de otro modo le resultaría difícil asociar. Dado que la estructura de la novela es circular, con varios personajes diferentes convirtiéndose en uno al final de la narración, el texto debe ayudar al lector a establecer las conexiones entre los diversos personajes que más finalmente se

mezclarán en uno. La descripción que Marian Leatherby hace de sí misma, por ejemplo, es muy divertida porque está muy orgullosa de su idiosincrática corta barba grisácea: “Efectivamente, tengo una leve barba gris que la gente convencional encontraría repulsiva. Yo personalmente la encuentro bastante favorecedora” (p. 9). Mientras imagina la vida de la monja en el retrato que la obsesiona en las comidas, Marian cavila:

*Me la imaginaba abadesa de un inmenso convento barroco. Perdido en una montaña pelada y solitaria de Castilla. El convento se llamaba Santa Bárbara de Tartarus, patrona barbada del limbo* (p. 51).

Gracias a la estrategia de representar ambas mujeres, Marian y Santa Bárbara, con barba el lector se ve obligado a establecer un vínculo entre Marian y la Diosa del Inframundo (más tarde conocida en el mundo cristiano como Santa Bárbara). Sin embargo, las conexiones no terminan aquí, ya que la abadesa, Doña Rosalinda, a menudo se disfraza con “una barba rojiza y corta” (p. 92). Ahora, Marian, Santa Bárbara y la abadesa son reconocibles por una barba corta. Por si acaso el lector hubiera pasado por alto esta característica de las tres mujeres, se nos invita a establecer la conexión:

*Durante unos miles de años la copa estuvo a salvo bajo la custodia de la diosa subterránea, la cual se sabe que era barbada y hermafrodita y se llamaba Barbarus ... Debo decir que descubrí este nombre asombroso, merced a asociaciones evidentes* (p. 104).

Esta función de la repetición es, en este caso en particular, doblemente significativa. Por un lado, sirve para confirmar y estabilizar un elemento específico en la mente del lector (la barba es a estas tres como el violeta era a Carmela), y por otro, cruza los límites de los acontecimientos y los personajes difuminando la distinción entre ellos. La barba que caracteriza a Barbarus, la abadesa y Marian es la estrategia que problematiza el concepto de tiempo. En la cultura griega antigua existían dos términos para lo que ahora designamos como “tiempo”. Uno era aión, el equivalente a “tiempo de una vida”, el otro, cronos, “duración del tiempo” o tiempo como un todo. Si en un principio se usaba aión para medir la vida individual de un ser (lo que implicaba, por tanto, una duración limitada), su significado evolucionó y cuando Platón y Aristóteles lo escribían ya significaba “eternidad”: se usa para hablar de un “Vida” siempre renovada, indefinida (Jiménez 1993: 103). Es a este doble sentido de aión (en

tanto que vida-eterna) que se refiere la barba del texto: Bárbara fue la Diosa del Inframundo que custodiaba la Santa Copa hasta el comienzo de la era cristiana, la abadesa Doña Rosalinda que recupera momentáneamente la Copa vivía en el siglo XVIII, y Marian, que finalmente devuelve la Copa a la Diosa, vive en el siglo XX. Estas tres barbudas se presentan no como una evolución una de otra en tres tiempos históricos cronológicos, sino como el mismo personaje que habita una multiplicidad de tiempos y espacios. La mujer barbuda habita un aión eterno:

*“[Doña Rosalinda Álvarez Cruz de la Cueva] es como se llamaba en el siglo XVIII”, dijo Christabel. “Pero tiene muchísimos otros nombres. También posee diversas nacionalidades” (p. 82).*

En virtud de su reaparición cíclica en el tiempo histórico y por una uniformidad en su apariencia física, Santa Bárbara, Doña Rosalinda y Marian se nos presentan como tres caras de la misma figura femenina.

La repetición se da también en forma de recuerdo, ya que la memoria, ya sea la de los personajes o la memoria del lector, desempeña un papel fundamental en la estructuración de esta narrativa. Formalmente, el relato se inicia con la forma más básica del recuerdo, ya que Marian, la narradora principal, narra desde una posición de mujer sabia y fuerte las experiencias que la han llevado a la adquisición y reconocimiento de dicha identidad consolidada y por consiguiente su papel en el mundo. Sin embargo, en *La Corneta Acústica* se reconoce que tal evolución no puede ser transmitida por una sola voz narrativa, ni organizada como discurso cronológico ordenado. Se reconoce que una percepción histórica no puede ser transmitida por el mero ordenamiento de fechas y proclamando el resultado como inmutable. Ésta es la razón por la cual, textualmente, las voces narrativas son múltiples. Otra técnica que refuerza la multiplicidad de voces es la del importante papel del diálogo en la novela: opera como una forma privilegiada de comunicar los respectivos puntos de vista de los diferentes personajes, así como proporciona múltiples visiones sobre un acontecimiento específico. Como señala Gabrielle Annan en su reseña del *Times Literary Supplement* (Annan, 1977), cada personaje tiene una voz característica.

El papel del diálogo es crear el efecto de que cada personaje aporta una de las piezas del puzle, pero a través del diálogo se reconoce finalmente que una visión

histórica univoca es inalcanzable y que la historia se desintegra en una multitud de apreciaciones. Aparte de las diferentes voces que aparecen en los diálogos, el texto se compone de las narraciones de nueve narradores diferentes. La primera de las dos postales de Margrave a Marian se encuentra al principio de la narración y la transcripción de la segunda aparece al final; Marian transcribe la carta de Carmella (pp. 60-63); también transcribe el tratado de Doña Rosalinda escrito principalmente por D. E. Deseos (pp. 83-114), pero ampliado con cartas (como las escritas por la abadesa, por el príncipe Zosimus y por el obispo) y dos documentos más, uno traducido del hebreo y otro del latín. Los narradores de *La Corneta Acústica* son también aquellos personajes que cuentan largas historias: la de Georgina sobre el pasado de Maude como hombre, la de Christabel sobre Doña Rosalinda y las que relata el bardo / cartero Taliessin. No hay una historia que contar, sino una multitud y, por tanto, la forma de articular tal multiplicidad se da en forma de collage. El recuerdo demuestra que hay tantas realidades que recordar como personajes en el relato. También sirve para enfatizar que el pasado no puede ser contenido en la percepción del narrador actual. Aunque el narrador pudiera acordarse de todos los recuerdos, el acto de narrar, como reconoce Marian, requiere que sean controlados y estructurados: “Hay que ver cómo marcha mi pensamiento; o mejor dicho: cómo retrocede. Mi relato no avanzará si no reprimo estos recuerdos; tengo demasiados” (p. 76).

Aunque aparentemente Marian trata de controlar sus recuerdos, la inclusión de la estrategia de flashbacks en el relato admite que la comprensión de la realidad es un proceso desarticulado que no debe ser transmitido de forma lineal o coherente, sino más bien sin forma:

*Tengo la memoria llena de cosas que no guardan, quizá, un orden cronológico; pero son multitud. Así que me siento orgullosa de tener una excelente capacidad de “recuerdo misceláneo”. (1991: 29, mi traducción)*

El énfasis en la memoria y lo que ella denomina “recuerdo misceláneo” se transmite con éxito mediante la repetición de la palabra “souvenir”, que en el texto se utiliza como sustantivo que significa “reminiscencia, recuerdo”. De acuerdo con el Oxford English Dictionary tal uso es ahora raro. Marian informa:

*Souvenirs [recuerdos] del pasado afloraban a mi consciencia como burbujas, y cosas que creía olvidadas hacía mucho me volvían tan claras como si acabaran de ocurrir (p. 69).*

A pesar de que es un uso raro, la palabra “souvenir” se repite en el texto en varias páginas consecutivas: “Tal vez piensa de forma diferente por ser negra’, dije. ‘Las negras tienen recuerdos [souvenirs] distintos de los nuestros” (p. 68). La elección de la palabra podría estar estableciendo un vínculo con la juventud de la narradora (que la pasó en Francia) puesto que, si en inglés la palabra ha llegado a significar “un recuerdo”, proviene del uso francés del verbo souvenir, que significa “recordar”. Sin embargo, para algunos lectores la palabra podría evocar una conexión aún más interesante, ya que el origen latino de la palabra es “subvenire” (“sub-venire”), venir desde abajo, desde las profundidades. “Souvenirs del pasado afloraban” queda así vinculado con Bárbara de Tartarus, la Diosa del Inframundo que vendrá de las profundidades para reclamar su Santa Copa. La repetición de la palabra “souvenir” o la alusión a través de la etimología sirve para vincular elementos aparentemente no relacionados del texto. Christabel Burns, la Negra, se relaciona con el rescate de la Copa Mágica y más tarde el lector se dará cuenta de que su papel en tal gratificación es, efectivamente, crucial. La repetición, por lo tanto, estructura el extracto tanto a nivel superficial como en el de la formación de personajes y acciones. El uso inesperado y reiterado de una palabra rara como “souvenir” atestigua la intención de la autora de mostrar al lector los múltiples significados de la palabra, desde su sentido más primario (recuerdo) al más imprevisto (la llegada de la diosa).

Me gustaría hacer notar, así mismo, que la asignación de significado sólo puede llevarse a cabo con la cooperación del lector, ya que es su atención y colaboración la que proporciona la cohesión al texto. De hecho, la infinidad de significados posibles de un significante es una de las razones por las que Marian dice que nunca ha escrito poesía: “Yo a veces he pensado en escribir poesía, pero me cuesta encontrar palabras que rimen; ... hay una infinidad de palabras y todas significan algo” (p. 28).

El problema no reside en que todas las palabras signifiquen algo específico, sino que todas tienen más de un significado. El significado de las palabras en los nombres propios, por ejemplo, tiene su importancia y Marian se refiere a menudo al significado de los nombres propios: “Los Moorheads, ... como su nombre indica, tuvieron un papel destacado en las cruzadas” (p. 103). Esto supone una vez más la colaboración del lector, pues cuando Marian habla de sus

ancestros, está haciendo un comentario implícito, no sólo sobre quiénes eran, sino sobre cómo se comportaron: decapitaron a los moros durante las Cruzadas y a continuación robaron sus propiedades. El papel del significado de las palabras es crucial en el ejemplo siguiente:

*Una Rosa es un secreto; Una Rosa Hermosa es un secreto de una Gran Dama; una Cruz es unión o separación de Caminos: se es el significado del nombre de la abadesa Rosalinda Álvarez Cruz de la Cueva (p. 83).*

El texto juega con el nombre de la abadesa y el juego va más allá de traducir el significado literal de las palabras del español al inglés cuando explícitamente elige una opción. “Rosalinda” significa en efecto “rosa hermosa” y se ha traducido literalmente. Sin embargo, “Cruz”, que significaría literalmente “cross”, se ha procesado como “separación o unión de Caminos”, optando sólo por uno de los varios significados de “cruce” o “cruz” (que puede ser: antiguo instrumento de tortura, un mercado, o una mezcla). Esto es importante, ya que el tema de la existencia de mundos múltiples (creados a través de la elección personal y mediante las decisiones acerca de las acciones que uno debe tomar y las personas con las cuales uno debe asociarse) es uno de los temas principales del relato y se encuentra en “la separación o unión de los Caminos” donde se toman las decisiones personales, creando así nuevos universos.

Otra de las funciones de la repetición es sugerir el valor semántico del significante a través de las diversas secuencias donde aparece. La ruptura entre significante y significado está implícita metafóricamente en el comentario de Marian cuando ella está haciendo la maleta para ir a la residencia: “Las cajas de cartón con sus distintas etiquetas ... no contenían, naturalmente, lo que ponía en la etiqueta, sino cosillas que se acumulan con el tiempo” (p. 27).

Marian usa las etiquetas para ocultar sus posesiones a su nuera. Las cajas de cartón no contienen lo que dicen las etiquetas (significantes). El contenido de las cajas es diverso (Marian se refiere a cosillas, “cachivaches variados”) y este contenido (significado) se ha acumulado a través del “tiempo”. El lector es único responsable de asignarle un valor semántico al signo, ya que no existe una relación precisa entre significante y significado. Si el tiempo es responsable de los múltiples significados atribuidos al significante, el significante mismo

también está sujeto al paso del tiempo, como sugiere una de las anécdotas de Marian:

*Georgina Sykes ocupaba una carpa de circo, o más bien una reproducción en cemento de una carpa, con franjas rojas y blancas. En la puerta tenía pintadas las palabras “sen y an el táculo,” y durante mucho tiempo me hizo pensar que eran palabras de una misteriosa lengua extranjera. En realidad, decían: “Pasen y vean el espectáculo”, pero el tiempo y la hiedra habían cubierto las letras (p. 39)*

En la anécdota de Marian nada es lo que parece: la carpa de circo es más bien una “reproducción en cemento”, aparentemente tan sólida e inconfundible como el significante, aunque en realidad se presta a confusión. Más adelante, el significante en sí mismo, la palabra escrita (“pasen y vean el espectáculo”), se ve afectada por el tiempo (“sen y an el táculo”). Aunque a este último significante es así por su carga histórica, es su articulación actual la que atrae a Marian en primera instancia, ya que su aspecto de “misteriosas palabras extranjeras” lo expone otra vez a nuevas interpretaciones. El tiempo actúa sobre significante y significado, continuamente redefinidos y amplificados, y la constante reinterpretación de las palabras, incluso de historias enteras, es el objetivo de la novela. Algunas palabras en particular aluden a otros textos, como el nombre del hijo de Marian, Galahad. En las primeras páginas de la novela Marian dice: “Vivo con mi hijo Galahad; la mayor parte del tiempo en el patio trasero” (p. 9). Galahad es un nombre tan inusual que el lector no puede evitar vincular mentalmente este Galahad y el casto caballero de la leyenda artúrica. Conseguida la impresión inicial, la siguiente frase despista al lector, pues el Galahad de *La Corneta Acústica* no parece casto en absoluto: “Ahora bien; Galahad tiene una familia numerosa” (p. 9). Acompañando estas palabras en la edición inglesa de la editorial Virago, una de las ilustraciones que Carrington realizó presenta a Galahad y su familia tramando cómo deshacerse de Marian; y en la pared detrás de ellos hay un cuadro de la Última Cena donde Jesús entrega una copa a sus discípulos. Muchas casas católicas tienen un cuadro parecido en el comedor y en un principio el lector se ve tentado a rechazar esta trama secundaria (la búsqueda del Santo Grial), por resultarle improbable que el argumento de la novela vaya a tomar ese camino. Sin embargo, las palabras “Copa” y “Última Cena” seguirán reapareciendo, frecuentemente como elementos laterales de la trama. Es el caso, por ejemplo, del nombre humorístico del matarratas que acabará con Maude: “Le pediré que me compre unos

paquetes de raticida. La Última Cena. Es el más virulento: mueren casi en el acto” (p. 71).

Aquí la repetición opera al nivel de la memoria textual del lector. Es el caso de los discursos del Dr. Gambit, el líder espiritual de la residencia a menudo alude metafóricamente al Santo Grial. A Marian le dice que “Natacha es el Vaso Puro” (p. 38) y luego le aconseja: “Sé Humilde por encima de todo. Una copa llena no puede recibir” (p. 47). Estas alusiones requieren no sólo la memoria textual del lector sino la capacidad del lector para asociar esos diferentes signos verbales que tienen una significación similar.

La alusión a fuentes externas (al Nuevo Testamento o a la leyenda artúrica, como hemos visto) cesa antes de la mitad de la novela y estos elementos pasan a ser objeto de repeticiones internas, de tal forma que el lector encuentra intratextualidad en lugar de intertextualidad. A continuación, me concentraré en la repetición de las siguientes series: “Norte / Laponia / Polos”, la díada “Abejas / Abeja Reina” y “Copa / Grial / Vaso”. Mi intención es mostrar que en cada caso de recurrencia el primer significado de la palabra se redefine de dos maneras: por el contexto en el que se sitúa y por su relación con apariciones anteriores en el texto. La repetición se presenta como una serie de palabras conectadas en lugar de palabras únicas, porque la repetición del elemento no se basa en la similitud léxica sino en la asociación a nivel semántico. El objetivo de esta tercera función de la repetición es refutar la noción de que el signo es unívoco y afirmar que cada repetición está destinada a marcar la diferencia en lugar de la igualdad.

Marian afirma en las primeras páginas de la novela que anhela el norte: “estoy empezando a temer que jamás volveré al norte” (p. 8). Para Marian “el norte” no es el “punto cardinal situado al frente de un observador a cuya derecha está el este, o “la región o territorio situados en la parte norte de un país o de un área geográfica determinada”. Para Marian, el norte es sinónimo de la región de Laponia, como pone de manifiesto en el siguiente párrafo: “luego realizaría el sueño de mi vida de ir a Laponia para que me paseen en un vehículo tirado por perros, por perros lanudos” (p. 9). Este anhelo sigue siendo una constante a lo largo de la descripción inicial de su vida y de los proyectos que tiene: “confieso que me haría muy feliz si no sintiera tanta nostalgia por el norte” (p. 15). Su

amiga Carmella, cuyos poderes telepáticos el lector ya conoce en ese punto, la consuela diciéndole que bien podría llegar a ir algún día: “Podrías huir a Laponia”, dijo Carmella (p. 19), y en este párrafo reaparecen Laponia y los perros lanudos: “¿Y qué pasaría con Laponia y el tiro de perros peludos?” (p. 20). Marian está tan obsesionada que, cuando hace el equipaje para ir a la residencia, incluye todo lo que ella piensa que uno podría necesitar en Laponia (que incluye cosas tan extrañas como un destornillador, parte de un despertador, cuentas de colores y conchas de mar): “Las residencias, como el norte lejano, están también aisladas de la civilización, y nunca se sabe qué puede necesitar una” (p. 28). El anhelo de Marian por el norte se verbaliza constantemente a lo largo de la novela: “A veces me descubro a mí misma imaginando que voy por un bosque susurrante de abedules en alguna región del Norte” (p. 66). Incluso al analizar su sueño (cuando está leyendo los cuentos de Hans Christian Andersen) establece una conexión entre los cuentos y Laponia: “El libro. Ahora lo veo. Cuentos de Hans Christian Andersen: la Reina de las Nieves. La Reina de las Nieves, Laponia” (p. 22). Aquí, la asociación semántica nieve / Laponia proporciona un vínculo sutil entre dos actos muy diferentes (leer “La Reina de las Nieves” y querer ir a Laponia). Cuando más adelante Marian transcribe el sueño, el lector encuentra la primera conexión entre “el norte”, una figura femenina poderosa, y la necesidad de obtener un premio:

*Todas las cosas que amo van a desintegrarse y no hay nada que pueda hacer, a menos que consiga resolver el problema de La Reina de las Nieves. Ella es la Esfinge del Norte, ... En alguna parte, alguna vez, he debido traicionar a la Reina de las Nieves (p. 23).*

Pronto la palabra “norte” aparece rodeada de todas las demás palabras que han ido apareciendo en el texto: “nieve”, “Laponia” y “perros blancos lanosos”:

*A mí no hay nada que me guste tanto como la nieve iluminada por la luna. Durante años he querido ir a Laponia para poder pasearme en un trineo tirado por esos perros blancos lanudos y admirar la nieve. Más al norte utilizan renos, que además dan leche (p. 66).*

Cuanto más nos vamos encontrando estos términos más los desconectamos de sus connotaciones particulares. Términos que no están semánticamente asociados se despojan de sus significados específicos y mediante la técnica de la repetición, cobran un vínculo “colectivo”, que es lo que la escritora andaba

buscando y los que leemos nos damos cuenta de que esa frecuencia con que aparecen estos términos repetidos y asociados es cada vez más significativa.

La segunda serie, la de las “Abejas / Abeja Reina”, ya es una recurrencia de la serie anterior, en la que la palabra Reina aparecía relacionada con la nieve en la Reina de las Nieves. Sin embargo, durante la primera mitad de la novela, esta serie y la de “Norte / Laponia / Polo” permanecen independientes la una de la otra. Cuando Marian llega a la residencia empieza a tener con el estanque de las abejas una obsesión casi tan fuerte como con la de Laponia: “mi lugar preferido era lo que llamábamos el estanque de las abejas... Este lugar cerrado lo frecuentaban miles de abejas” (p. 39). Las abejas son la encarnación de Santa Bárbara de Tartarus, la Diosa del Inframundo. Cuando Santa Bárbara de Tartarus adopta forma física en el momento de recuperar la posesión de su Santa Copa, su cuerpo es el de una abeja gigantesca:

*Luego pareció que la nube se convertía en una abeja bordoneante y gigantesca, del tamaño de una veja. Llevaba una alta corona de hierro tachonada de cristales de roca: las estrellas del Submundo* (p. 132).

A menudo Marian se sienta junto al estanque de las abejas: “me encontraba sentada junto al estanque de las abejas intentando hacer ganchillo... me había detenido a admirar las abejas y a envidiar su laboriosidad” (p. 70). Para Marian, el estanque de las abejas es un lugar de la vida cotidiana antes que un templo sagrado y no hay irreverencia en lanzar colillas de cigarrillo al estanque (p. 73). Cuando Marian y el resto de las mujeres deciden rebelarse contra los Gambit, sus reuniones revolucionarias tendrán lugar precisamente alrededor de este estanque. Todas se identifican con las abejas, como reconoce Georgina: “Pululan tantos ovarios en este lugar que dan ganas de gritar. Es como si viviéramos en una colmena” (p. 41). Las mujeres descubren que están relacionadas con las abejas cuando, en su preparación para recuperar el Grial, todas tienen la misma experiencia que Marian:

*Me miré ... Primero vi la cara de la abadesa de Santa Bárbara de Tartarus sonriéndome sardónicamente. Se desvaneció y acto seguido vi las antenas y los ojos enormes de la Abeja Reina, que hizo un guiño y se transformó en mi propia cara ... Alejando el espejo todo lo que daba de sí mi brazo, me pareció ver a una mujer de tres rostros que guiñaban un ojo alternativamente. Tenía un rostro negro, otro rojo*

*y otro blanco que correspondían a la abadesa, a la Abeja Reina y a mí. Esto, naturalmente, podía deberse a una ilusión óptica (p. 155).*

La fuerza del pasaje no se ve mermada, como señala Suleiman, por el “humor de auto-desprecio” de la última frase (Suleiman 1990: 177) sino que abunda en el humor sofisticado de Carrington. Marian se auto reconoce como Abeja Reina y como abadesa mediante un espejo. Aquí el espejo no se refiere a la construcción lacaniana del ego ni a un estado mental confuso, sino que el espejo representa metafóricamente el hecho de la repetición, ya que la imagen de Marian se duplica y triplica en el trozo de obsidiana pulida. Las abejas han sido mencionadas en todos estos pasajes que aquí cito y alguno más, pero su relevancia ha cambiado. Si primero Marian reconoce: “yo podía estar horas y horas sentada entre las abejas y sentirme feliz; aunque no sé por qué me gustaban” (p. 39), poco a poco, y a través de la serie de repeticiones, se va entendiendo la misteriosa importancia de las “abejas”. Para Marian, el significado de la palabra “abeja” cambia: de ser simplemente “insectos industriosos que producen miel y viven junto al estanque” se convierten en la encarnación de la Gran Diosa. El texto evidencia, mediante la repetición, que el proceso de dar significado a las palabras es relativo y subjetivo. Así, la significación de la palabra “abeja” es diferente para Marian y para el lector, y dentro del propio discurso de Marian “abeja” se redefine continuamente a través de los diferentes contextos en que aparece.

La tercera secuencia de repeticiones es la de “Copa / Grial / Vaso”. En la segunda mitad de la novela, estos términos no se dejan caer independientemente, sino que se relacionan constantemente unos con otros, como se ha demostrado anteriormente, de modo que la repetición interna se convierte en una abierta invitación a reinterpretar el significado original:

*Me dio a entender que los caballeros templarios están en posesión del Grial. Como sabéis, se dice que este vaso maravilloso fue el cáliz original que contuvo el elixir de la vida y perteneció a la diosa Venus. Dicen que Venus bebió del líquido mágico estando embarazada de Cupido ... La historia sigue diciendo que Venus, estando en los dolores del parto, dejó caer la copa al suelo, donde se hundió y quedó sepultada en una profunda caverna, morada de Epona, la diosa caballo (pp. 103-4).*

Para poder entender la búsqueda de Marian y sus amigas es necesario que la narración nos cuente claramente esta reinterpretación histórica de lo que ocurrió con la copa:

*Se cree que el primero en marchar sobre el santuario de esta diosa fue Seth, el hijo de Noé. Él y los suyos asesinaron a los sacerdotes, robaron el Grial y profanaron el santuario; posteriormente surgieron historias sobre el Grial y su magia se atribuyó erróneamente a causas cristianas (p. 104).*

Las series parecen estar moviéndose en círculos porque empiezan a superponerse. En la siguiente cita aparece un vínculo entre las secuencias “Norte / Laponia / Polos” y “Copa / Grial / Vaso”:

*Una brisa ligera hace susurrar las hojas de los abedules [en Laponia], el aire es fresco y tonificante. Mientras camino caigo en la cuenta de que voy con una meta; y poco después, con un estremecimiento de gozo, comprendo cuál es. Debo encontrar una copa mágica escondida en algún lugar del bosque (p. 67).*

Finalmente se conectan las series “Abejas / Abeja Reina” y “Copa / Grial / Vaso”:

*La monstruosa Abeja Reina se puso a dar vueltas lentamente sobre el agua, agitando sus alas cristalinas tan deprisa que emitían una luz pálida. Al verla venir de cara hacia mí me estremecí, ya que observé de súbito un extraño parecido con la abadesa. En ese momento cerró un ojo del tamaño de una copa en un guiño prodigioso (p. 132).*

Se hace evidente que, a menudo, la repetición verbal conlleva la repetición a un nivel más profundo del relato, ya que las repeticiones que trato son a nivel semántico y no fonético (los elementos de las series analizadas están conectados por similitud semántica). Primero he presentado la repetición de cada una de las series tal y como aparece en los diferentes discursos, más tarde en se combinan las series de dos en dos y finalmente aparecen las tres series combinadas al final de la novela casi como si se cerrara un círculo:

*Impulsado por una inteligencia sobrenatural, el enjambre de abejas recorrió el interior del palacio como un torbellino y volvió unos momentos después con el Santo Grial, que transportó a un lugar secreto de nuestra caverna, dejando detrás un reguero de miel que brillaba como el oro sobre la nieve (p. 174).*

Así que nos encontramos que, además del tono cómico de la novela en sí, este tipo de repetición es cómica de una forma especialmente “revolucionaria”. Es cómica porque las palabras Norte / Copa / Abejas no son importantes ni trascendentes; son palabras casi anecdóticas y Carrington aun así decide deconstruirlas. No elige deconstruir palabras como “vida”, “muerte”, “sueños” o “locura”, sino palabras absurdas y frívolas a las que atribuye suma importancia.

Asimismo, las repeticiones de las series y su posterior combinación a través de una intra-textualidad marcan la cohesión temática y verbal del texto: la novela se revela como un sistema intrincado, organizado, como una colmena de significantes. Carrington consigue crear patrones de paralelismo y simetría introduciendo y luego reiterando analogías entre diferentes signos e imágenes, cuyo fin último, paradójicamente, es vaciar la imagen de significado. Se ha demostrado que en el primer caso (Nieve, Laponia, Reina de las Nieves) la repetición buscaba sustituir los significados asociados a estos significantes con unos nuevos. En el caso las dos otras series (la de Abejas, y la de Copa) el propósito es desmitificar el “sentido”. Las abejas, las copas y la nieve no significan nada en absoluto, pero se presentan, de una forma bastante cómica, como plenas de significado. La repetición socava la jerarquía y la formalidad. Carrington puede entonces pasar a enredar con los recuerdos arbitrarios, y a romper el desarrollo cronológico y la estabilidad espacial ya que, la medida, el equilibrio y la coherencia de la lectura se basa ya en dichas repeticiones.

### **La repetición de situaciones y la alusión como repetición**

La repetición de situaciones también tiene lugar tanto a nivel léxico como a nivel semántico. Hay tres tipos de situaciones repetidas en *La Corneta Acústica*. La primera es cuando un personaje recuerda un evento que ya ha mencionado anteriormente. Ésta es una de las anécdotas de Marian:

*Recuerdo haber llegado una vez a Biarritz en medio de una tormenta de nieve en el mes de febrero. Madre se lo tomó como una ofensa personal; creía que la Riviera estaba en el ecuador; la nevada en Biarritz la convenció de que los polos estaban cambiando de lugar y de que la Tierra se estaba saliendo de su órbita (pp. 73-4).*

Aparte de la repetición de palabras como tormenta de nieve, nevada o polos (lo cual da sentido al recuerdo, y valida la inclusión del mismo en el relato), la convicción de la madre de Marian es tan increíble que no se puede pasar por alto

y la anécdota se anuncia como una profecía. Cuando hacia el final de la novela definitivamente los polos se invierten, Marian lo recuerda de nuevo:

*¿y si era una profecía la idea de mi madre de que Montecarlo estaba en el Ecuador y que la nieve en Biarritz quería decir que estaban cambiando los polos? Los efectos de semejante cambio serían catastróficos para muchos habitantes del planeta. Sentí vertigo (p. 140).*

El lenguaje y la estructura de los dos pasajes reitera los vínculos entre ellos, de hecho, ambos fragmentos parecen una repetición sintáctica. Los elementos principales de los dos párrafos permanecen intactos: “la nieve (cayendo) en Biarritz”, significaba que “los polos estaban cambiando”, y ambos se repiten textualmente. Las diferencias son: la incorporación de Montecarlo en el segundo fragmento, la sustitución de “Tierra” por “planeta”, pero sobre todo la dislocación de dos elementos íntimamente relacionados no a nivel visual sino a nivel semántico. Aunque en el segundo párrafo leemos: “sentí vertigo”, en inglés pone “my mind reeled”, que significa que los pensamientos de Marian giran rápidamente, precisamente lo que haría la Tierra si, como dice el primer párrafo, “la tierra saliera de su órbita”. El efecto de este tipo de repetición de situaciones es validar y reinterpretar linealmente los eventos narrados. En este ejemplo a los lectores y lectoras solo se nos pide memoria textual, no interpretativa puesto que ya la propia Marian descifra la recurrencia (“¿y si la idea de mi madre ... fuera en realidad una profecía?”)

El segundo tipo de repetición de situaciones ocurre cuando diferentes narradores, que narran situaciones aparentemente diferentes en momentos históricos diferentes, cuentan situaciones enormemente similares. Es el caso, por ejemplo, del acontecimiento que se da dos veces en la novela: la visita de Taliessin. La primera vez que este personaje aparece en la novela es cuando se nos presenta el documento en latín medieval que relata las aventuras de Doña Rosalinda en Irlanda y su intento frustrado de robar el Grial de los Caballeros Templarios:

*Un bardo errabundo acaba de llegar al Rath de Conor pidiendo cobijo; dice que se llama Taliessin ... el bardo Taliessin nos ha entretenido con canciones humorísticas sobre el terremoto (pp. 108-9).*

Más adelante en la novela, cuando los polos han terminado de invertirse y Marian y sus amigas se preguntan cómo encontrar el Grial, reciben la visita inesperada de un cartero llamado Taliessin, cuya única reliquia de su vida pasada como bardo es una guitarra:

*Caminando por el sendero borroso ... venía el cartero. Vestía el uniforme corriente de cartero e iba cargado con la habitual bolsa de las cartas. Lo más llamativo en él era una guitarra que llevaba colgada del hombro ... “me llamo Taliessin,” dijo el cartero, “llevo repartiendo correspondencia toda mi vida, que es bastante larga” (pp. 158-9).*

El “bardo” simboliza dos de los elementos clave de la novela: el recuerdo y la repetición, característicos de la tradición oral. En esta segunda aparición, Taliessin procede a contar a las ancianas historias sobre las respectivas situaciones de seres humanos en diferentes partes del planeta y las damas se divierten sobre todo con la descripción de los terremotos que han devastado “el antiguo fuerte de los Templarios, el Rath de Conor” (p. 160). Esta frase ya ha aparecido. Más significativamente aún, la narradora de esta segunda frase, Marian, fue la que leyó y transcribió la frase la primera vez que ocurrió. Sin embargo, Marian no señala la repetición como significativa, y esto solo puede ser porque ella misma ha terminado considerando la repetición como la ley que organiza el mundo. En contraste con su punto de vista, el/la lector(a) puede ver la repetición de la visita de Taliessin desde dos perspectivas diferentes. Por un lado, puede percibir que detrás de la situación repetida se encuentra la conciencia subjetiva de una “autora auténtica” (Carrington) que quiere que reconozca tal repetición y por eso la explicita de forma tan obvia. Por otro lado, se da cuenta de la conciencia del narrador (Marian), que no considera dicha repetición subjetiva sino objetivamente: para Marian, la repetición es aquello que sucede.

En la repetición de situaciones, la dicotomía entre lo relatado a nivel verbal y lo relatado a nivel del significado se torna problemática. La repetición verbal no es en este caso un aspecto de la idiosincrasia de un personaje o una narradora, sino que el significado de la repetición de situaciones y eventos lo ha de proporcionar el/la lector(a). Se pone a prueba la memoria del lector y se emplea como cómplice. Así pues, el/la lector(a) se ve atrapado en un primer momento las complejidades de las relaciones entre la aparición de un signo y su

interpretación, y posteriormente se ve enredado en el relato a medida que las relaciones entre significante y significado se vuelven más complejas. Estos dos tipos de repetición de situaciones funcionan con el propósito de establecer un patrón cíclico. Al basarse en las similitudes de la situación y el/la lector(a) se sorprende por las similitudes, no por las diferencias.

Sin embargo, una vez establecido el patrón de repetición y organización cíclica, se puede observar un tercer tipo de repetición: la que enfatiza el cambio y la evolución. Es el caso de las descripciones de la apariencia física de Marian. Desde las primeras líneas, Marian se presenta como un ser que no pertenece a la categoría humana:

*Rosina, la criada, es una india de carácter huraño y parece estar en contra de la humanidad por lo general. A mí no creo que me incluya en la categoría humana, así que nuestra relación no es desagradable (p. 8).*

Aunque se está describiendo a sí misma, Marian deja muy claro que ésta es la visión que “otros” tienen de ella. Si la criada y su propia familia consideran a Marian inhumana, esto puede extenderse a la perspectiva del resto del mundo:

*No es que él [Galahad] carezca de los normales sentimientos humanos, sino que simplemente considera una pérdida de tiempo cualquier sentimiento con los seres inanimados. Tal vez tenga razón, pero, por otro lado, el maguey es un ser vivo, de manera que yo también puedo proclamar que existo (p. 16).*

El cuerpo social al que Marian pertenece la asfixia y, en última instancia, la echa, no por motivos de moralidad, sino simplemente porque la apariencia decrepita de Marian no encaja con la norma establecida por el cuerpo social: “La abuela apenas puede ser clasificada como ser humano’, replicó Robert. ‘Es un saco baboso de carne en descomposición” (p. 17). Marian es el “monstruo de Glamis” (p. 17) que sólo sueña con Laponia. El cuerpo social la rechaza, y va aislando a Marian que, si bien en un principio permite que la juzguen (“pensáis que soy una vieja repugnante; y quizá, desde vuestro punto de vista, tengáis razón,” p. 25), pronto dejará de permitir que otros hagan juicios sobre su aspecto físico. Lo hace ella misma, lo que le permitirá cambiar el discurso: “Allí estaba, con mi cuerpo viejo y horrible, asintiendo” (p. 25). Si forzamos un poco más una lectura comparativa, puede apreciarse que algunos elementos de la descripción del comienzo de la novela contrastan: Marian es “inhumana”, está

“aislada”, y se dice que está “muriendo y descomponiéndose”, mientras que el resto de la humanidad es “humana”, “comunal” y “activa y joven”.

Posteriormente se encuentra con otras mujeres como ella en la residencia y se convierte en parte de su grupo. Logra vivir en Laponia; ya no alberga unos “gastados y chirriantes sesos” (p. 144) y, junto con todas las demás mujeres, parece inspirada por un poder maravilloso, “que trasmitía energía a nuestras carcasas decrepitas” (p. 131). Acentuando el cambio, el mundo que la rechazó está a punto de ser destruido. Marian describe a la humanidad como inhumana:

*Cuando yo muera continuarán este documento los cachorros de Anubeth hasta que el planeta se pueble de gatos, hombres-lobo, abejas y cabras. Todos esperamos fervientemente que sean mejores que la humanidad (p. 175).*

Los atributos de esta descripción final de la novela son fundamentalmente los mismos que al principio, sólo que invertidos: ahora Marian es “humana”, el resto de la humanidad es “inhumana”. Ella pertenece a una “comunidad”, es “activa” y “joven”, mientras que el resto del mundo está “muriendo y descomponiéndose”.

A través de la repetición y de establecer vínculos entre elementos dispares, la descripción de la protagonista ha resultado transformada: los retratos inicial y final de Marian son opuestos. Además, la fealdad se proyecta sobre aquéllos que al principio la despreciaban. Esa inversión humorística (por no decir vengativa e imposible) de los atributos subvierte las leyes del tiempo y la historia. Si teóricamente la repetición se utiliza para enfatizar y fijar el significado, este retrato invertido se ha conseguido, irónicamente, gracias a patrones de repetición. Esto se debe a que este uso particular de la repetición de situaciones no ha buscado pretender marcar la equivalencia y la simetría, sino resaltar la diferencia.

El uso de referencias a personajes y acontecimientos de otras obras literarias, sin su identificación explícita, además de resultar ilustrativo, marca las diferencias entre el texto al que se alude y su nueva reubicación en la novela de Carrington. Puesto que, por su misma definición, la alusión tiene efecto de repetición, se puede establecer una diferencia entre alusiones constructivas y destructivas. La alusión al Galahad de la leyenda artúrica, como se ha demostrado anteriormente, pretende ser reconocida por la mayoría de los

lectores, pero hay otras alusiones que requieren un conocimiento más especializado. Por ejemplo, la imagen de las tres Marianas removiendo un caldero podría recordar al lector las tres brujas de *Macbeth* de Shakespeare. Cuando el lector llega a este pasaje de *La Corneta Acústica*, ya ha habido varias alusiones a la obra de Shakespeare. Al principio del relato, el lector se encuentra al nieto de Marian llamándola “el monstruo de Glamis” (p. 17) (al principio de *Macbeth*, las brujas saludan a Macbeth como “Barón de Glamis” (Shakespeare 1992: 8; I.3.48). En la obra de Shakespeare, la “señora de las tres brujas harapientas” es Hécate, que representa en la mitología a la diosa de las regiones infernales y guardiana de las brujas. En la novela, la diosa de las regiones infernales tiene varios nombres, uno de los cuales es Hécate: “Epona, Barbarus, Hécate” (p. 107). Sin embargo, la llegada de Marian a la caverna y la visión de ella misma sobre un hogar es el pasaje que presenta la más sorprendente similitud a nivel verbal con el texto de Shakespeare. El texto de Carrington dice así:

*Una larga galería dominaba una gran cámara redonda excavada en la roca. Unos pilares tallados sostenían el techo abovedado, débilmente iluminado por el fuego del centro de la cámara. El fuego parecía arder sin combustible: brotaba directamente de una cavidad que había en el suelo de la roca ... Junto a las llamas había una mujer removiendo el contenido de un enorme caldero de hierro (p. 152).*

El pasaje de Shakespeare dice: “Una caverna y en medio de un pozo ardiente con un caldero hirviendo encima de él ... remueven el caldero”. (Shakespeare 1992: 53, 4.1). La alusión en *La Corneta Acústica* no es una herramienta interpretativa, sino un ejemplo más de que los textos literarios son inseparables de otros textos. La superficie verbal de *La Corneta Acústica* aparece como un mosaico de otros textos y es la alusión en un nuevo contexto la que hace que lo aludido cobre sentido. Carrington no homenajea la obra canónica, en este caso de Shakespeare; *Macbeth* está para que en nuestra lectura nos lo reapropriemos, y Carrington de hecho se apropia del texto. No sólo no hay un reconocimiento explícito del texto original, sino que hay un cierto tratamiento lúdico de la obra de Shakespeare. Se da un momento de confusión entre Carmella y Marian cuando Carmella dice que va a llevar su dinero a la residencia:

*“Yo traeré el lujo. Como esa montaña que iba detrás de alguien cuyo nombre no recuerdo.”*

*“Era el bosque de Dunsinane, y Shakespeare dijo que andaba”, dije, preguntándome si no estaría equivocada.*

*“No importa si era bosque o montaña” dijo Carmella (pp. 140-1).*

En este caso Carmella está confundiendo dos fuentes diferentes: por un lado, podría estar refiriéndose a Macbeth y la profecía hecha por las extrañas hermanas de que Macbeth nunca sería vencido hasta que el bosque de Birnam hubiera llegado a Dunsinane. Por otra parte (y en referencia a profecías y profetas) se refiere a la montaña del dicho popular: “Si la montaña no viene a Mahoma, Mahoma debe ir a la montaña”. En el nivel semántico de fondo la confusión se crea, aparentemente, con las palabras “profeta” o “profecías”. En el nivel superficial del texto la disyuntiva está entre “montaña” (como dice Carmella) y “bosque” (como dice Marian). No hay autoridad en esta nueva mezcla de textos. Marian da su respuesta sin saber si es correcta (“dije, preguntándome si no estaría equivocada”) y Carmella toma su respuesta como no significativa, ya que la exactitud no es lo que le importa, sino el mensaje (“no importa si era bosque o montaña”). Se ensambla así un nuevo texto combinado, pero sus autoras (Carmella y Marian) no quieren reconocimiento por su creación. Se ha re-contextualizado Macbeth y el dicho popular y, como sucede con otras fuentes, la estructura resultante pronto se convierte en la fuente de la repetición interna. Las últimas palabras de *La Corneta Acústica* son:

*Según el planisferio de Carmella, ahora estamos en la región donde antes estaba Laponia, cosa que me hace sonreír ... Si la vieja no puede ir a Laponia, Laponia debe venir a la vieja (p. 175).*

Así vemos que este fragmento tomado aisladamente no presenta una alusión obvia a Macbeth. Sin embargo, visto a la luz de la obra completa hay una clara alusión. Con este jugueteo y circulación de textos y fuentes, Carrington está cuestionando la autoridad de los textos y deja a su vez el suyo a nuestra disposición para usar, repetir y jugar.

### **Múltiples mundos y tiempo**

Warner sostiene que las imágenes cíclicas y circulares en la escritura de Carrington son una expresión de seguridad:

*La rueda, la isla, formas acotadas, circulares, formas que encierran son a la vez seguras y claustrofóbicas y aparecen una y otra vez en la obra de Carrington. (Warner 1989: np, mi traducción)[5]*

Sin embargo, en *La Corneta Acústica*, la circularidad no siempre es sinónimo de seguridad. La historia cíclica se presenta como oclusiva y por ende negativa. La novela se refiere a períodos de “progreso” (aunque cuestiona la noción de progreso) seguida por períodos de barbarie. Paradójicamente, para Carrington el progreso es lo que tradicionalmente se entiende como barbarie, por ejemplo, las “mujeres bárbaras” (Santa Bárbara de Tartarus) son fuertes en los momentos de progreso. Después de la profanación del templo de la Diosa, el mundo entra en una fase desastrosa, seguida por una de regeneración. *La Corneta Acústica* ejemplifica esta percepción de la circularidad a través de las referencias explícitas a la utilización del tiempo en la Biblia, como cuando Marian sostiene que su madre aún es joven: “Ciento diez años no es una edad excesiva; al menos desde el punto de vista bíblico” (p. 9). En otra referencia explícita a la cronología bíblica, *La Corneta Acústica* menciona el Diluvio:

*Todo el mundo sabe que la biblia es inexacta. Es verdad que Noé embarcó en un arca, pero se emborrachó y cayó por la borda. La señora Noé corrió a popa y le vio ahogarse. No hizo nada por salvarlo porque así heredaba todo el ganado, La gente de la biblia era muy mezquina, y un ben rebaño en aquel tiempo era una cuenta corriente (pp. 72-3).*

También hay una referencia al segundo gran marcador del tiempo en la Biblia, el Juicio Final, que conlleva el fin de los tiempos:

*Esto [La Corneta Acústica] me hizo pensar en el ángel Gabriel, aunque creo que lo que hace es tocar la súa y no usarla para oír, siempre según la biblia, el ultimo día en que la humanidad se levanta para asistir a la catástrofe final. Es extraño cómo la biblia parece terminar siempre en aflicción y cataclismo (p. 27).*

Carrington rechaza la noción de Destino y Providencia. El texto cuestiona repetidamente la validez de las verdades bíblicas porque, como Marian declara, “Todo el mundo sabe que la Biblia es inexacta”. La teoría del Tiempo Cíclico es oclusiva y destructiva si se entiende como aquélla que hace hincapié en la equivalencia. Cixous escribe a este respecto: “Cambiar sin cambiar nunca: la ilusión de la Historia” (Cixous 1982: 242). Carrington anhela el cambio, que es para ella la primera máxima de la sabiduría universal. El cambio está ligado a la

vida, a la regeneración después de la muerte, porque sólo los muertos (o divinidades) son inmutables. Anhelar el cambio es anhelar la superación del miedo al paso del tiempo y a la muerte.

El cambio, para Carrington, parece tan extraordinario como un milagro, es el poder de escapar de la circularidad. El papel del tiempo en el proceso de articulación y en la producción de significado me parece el mensaje principal de *La Corneta Acústica*, ya que está implícita en el texto la idea de que el concepto tradicional del paso del tiempo niega el cambio y lo hace ilusorio. La repetición circular de la historia y de los patrones de la naturaleza implica una definición de la cronología y de la historia como meras recreaciones, y la repetición es como una condena al eterno retorno idéntico. Es decir, la repetición y la circularidad se refieren a oclusión y equivalencia, puesto que Marian dice: “No hay que perder la esperanza; puede que ocurra un milagro. A menudo ocurren milagros” (p. 8). Marian quiere ver la repetición como una técnica constructiva, como cambio, y quiere entender la repetición como movimiento hacia la diferencia (que podría ser la razón por la cual la novela es considerada por muchos como una utopía). En este sentido, el cambio, cuando se produce, es milagroso, inesperado, y de hecho las palabras “cambio” y “milagro” a menudo aparecen juntas en el texto. Al entregarle a Marian la trompetilla que le permitirá escuchar las decisiones adoptadas sobre su vida, Carmella exclama: “¡Milagro! ... Tu vida va a cambiar” (p. 12). Carmella está en desacuerdo con Muriel (la nuera de Marian), que no ve la necesidad de informar a Marian de su inminente traslado a una residencia. “¿Decírselo?”, espetó Muriel con sorpresa, “No tiene ni idea de dónde está, no creo que note el cambio siquiera” (p. 17).

Así pues, desde las primeras páginas, se presenta una red de ideas entorno a la noción del tiempo: la estabilidad y el cambio, lo racional y lo milagroso, lo inaudible y lo audible, la igualdad y el cambio. Un “milagro”, en el sentido estricto de la palabra, es lo que obran María Magdalena, Jesús de Nazaret y la abadesa, gracias al bálsamo extraído de la Copa Mágica (pp. 86, 91). Pero para Marian, la palabra “milagro” significa sistemáticamente la posibilidad de romper el patrón cíclico de repetición absoluta:

*Vete a saber; algo me dice que visitaré América, y que me pondré tristísima, a menos que ocurra un milagro.*

*Milagros, brujas, cuentos de hadas... icariño madura de una vez!* (p. 24).

Para los que rodean a Marian el tiempo, en tanto que cambio y evolución, es humillante y por lo tanto lo rechazan; pero Marian insiste en que debe haber algo más que la presentación cronológica de los acontecimientos:

*Personalmente creo que no el tiempo no tiene importancia; y cuando pienso en las hojas otoñales y la nieve, en la primavera y el verano, en los pájaros y las abejas, me doy cuenta de que el tiempo carece de valor; aunque la gente se lo da, y mucho, al reloj* (p. 32).

La filósofa Julia Kristeva ha escrito que en el espacio simbólico hay un espacio distinto al que marca el tiempo lineal. Kristeva identifica dos tiempos distintos: el monumental (eternidad) y el cíclico (repetición), opuestos al tiempo lineal, y por tanto al lenguaje. Estos tiempos se asocian con lo femenino en la medida en que se asocian a maternidad y reproducción. Si la represión de lo femenino pre-condiciona la adquisición del lenguaje, el tiempo monumental y el tiempo cíclico se reprimen en el tiempo lineal. Kristeva apunta hacia una generación de mujeres, “artistas o escritoras”, que han emprendido la exploración “de la dinámica de los signos” (Kristeva 1986: 194). El lenguaje de la subjetividad femenina inscribe recuerdos míticos y “la temporalidad cíclica o monumental de los movimientos marginales” (Kristeva 1986: 195). Como hemos visto, los patrones de memoria y repetición en *La Corneta Acústica* no implican equivalencia sino llaman a la diferencia. Marian alude a su propia re-conceptualización del tiempo en el fragmento siguiente:

*El tiempo pasa, como todos sabemos. Lo que ya no sabemos es si vuelve de la misma manera. Un amigo mío al que no he mencionado hasta ahora porque no está aquí me dijo que un universo rosa y un universo azul entrecruzan sus partículas como dos enjambres de abejas, y que cuando un par de abejas de diferentes colores se pican, ocurre un milagro. Todo esto tiene que ver con el tiempo; aunque no estoy segura de poderlo explicar de una manera coherente* (p. 28).

Este fragmento da a entender que existe más de un universo: uno rosado, y uno azul. Tal vez, estereotípicamente hablando, uno femenino (rosa) y uno masculino (azul). Sólo cuando estos dos universos (estas dos subjetividades, estas dos percepciones del tiempo) se entrechocan, “dan voz a las experiencias intrasubjetivas y corpóreas silenciadas por la cultura”, es decir, en palabras de Marian, se produce el cambio y por tanto “los milagros suceden”. Además,

dentro de la hipótesis de los Universos Múltiples, la idea de los “pliegues en el tiempo” es crucial para el uso del tiempo en la novela. El tiempo lleva a experiencias separadas y todas y cada una de las decisiones crean un nuevo universo con un tiempo propio. El tiempo, visto así, trabaja en múltiples niveles. El tiempo puede tener múltiples capas, los diversos acontecimientos llevar a finales diferentes, y con cada uno de ellos hay una historia que escribir.

Esta posibilidad es la que marca el final de la novela. Al final Marian tiene que tomar la decisión trascendental de subir o bajar una escalera de caracol: ““¿arriba o abajo?” preguntó Christabel ... arriba o abajo? Antes de contestarle, me incline y traté de atisbar en la oscuridad. No se veía nada. ... “Abajo,” contesté al fin” (p. 151).

Porque ha tomado la decisión de bajar la escalera, Marian se encuentra con su otro yo removiendo un caldero y el cambio mágico sucede. Pero a Marian se le ocurre una pregunta:

*Una pregunta me vino al pensamiento y aunque me parecía absurda, se la hice: “¿qué hubiera encontrado si hubiese subido a lo alto de la torre? Se echó a reír, y oí mi propia risa... ¿quién sabe?” (p. 153).*

Este suceso provoca el desenlace del relato y se refiere al nombre de Rosalinda Cruz de la Cueva, que como vimos anteriormente, significaba “la separación o unión de los caminos”. Ahora el cambio es posible y esta combinación concretamente (Marian bajando por la escalera y encontrándose con ella misma) abre la posibilidad de recuperar el Grial. El fragmento viene a decir que si Marian hubiera subido, se habría producido un desarrollo de la historia completamente nuevo. Esta visión del tiempo y el espacio conlleva la posibilidad de cambio y así, lo que parecía una verdad aceptada e inmutable al principio del relato: “Dicen que desde aquí se ve la estrella polar y que no se mueve” (p. 15) se convierte en discutible y subjetiva al final de la novela: “verdaderamente, creo que los polos están cambiando de lugar” (p. 141).

Carrington elabora y reelabora sus propios motivos literarios y a menudo reconstruye y remodela mitos bien conocidos. Su singularidad se puede observar en toda su obra. Aunque los temas que escoge abordar aparecen una y otra vez a través de unos textos que se desarrollan durante más de cuarenta años (mujeres que se enamoran, que pintan, que son rechazadas o idealizadas...), la

forma y el estilo en que las aborda maduran progresivamente. *La Corneta Acústica* es la culminación de un largo viaje. Si bien las construcciones y los motivos no varían mucho a lo largo de los años, no es así con su estado de ánimo y su estilo. Lo que empezó siendo una voz poderosa pero sombría y “gótica” se convierte, en textos posteriores, en una voz lúdica, ingeniosa y, sobre todo, muy irónica. La textura de las narrativas se enriquece cada vez más a través de alusiones y referencias intertextuales. En lugar de ser ella misma la fuente del significado, como ocurre en sus primeras obras, Carrington delega cada vez más a la lectura la asignación de significado. A medida que su escritura tragicómica se transforma en una escritura cómicamente monstruosa, ingeniosa y sugerente, nosotras mismas experimentamos y ayudamos a dirigir esos extraños viajes textuales que entran y salen del tiempo y el espacio.

## Bibliografía

Annan, Gabriele (1977) “Male, Grail and Female’. Review of Leonora Carrington’s *The Hearing Trumpet*”. *Times Literary Supplement*, May.

Bronfen, Elisabeth (1992), *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.

Byatt, Helen (1991) “Prefacio” *The Hearing Trumpet* de Leonora Carrington. Londres: Virago.

Caballero Guiral, Juncal (2012) “La corneta acústica o el encuentro fabulado de Leonora Carrington y Remedios Varo”. *Humanidades y Lenguas Modernas*, nº 15, 2012.

Carrington, Leonora (1995): *La Corneta Acústica*, Barcelona: Alba Editorial, traducción de Francisco Torres Oliver.

Cixous, Hélène (1982) “Introduction to Lewis Carroll’s *Through the Looking Glass and The Hunting of the Snark*”. Tr. M. Maclean. *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, vol. 13 (2), pp. 231-51.

González Madrid, María José (2008): “Construir una memoria: la relación creativa entre Remedios Varo y Leonora Carrington”, [artículo en línea] XVII CEHA-2008. Congreso Nacional de Historia del Arte. Art i Memòria. 22-26 de septiembre de 2008. [Fecha de consulta: 19/02/2017]  
[http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m03-s02-com\\_24-mjg.pdf](http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m03-s02-com_24-mjg.pdf)

González Madrid, María José (2012) “Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora...”: la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington”, *Celebrando a Leonora Carrington: Nierika Revista de Estudios de Arte*. Mexico DF: 2012. pp 26-41.

González Madrid, María José y Rosa Rius Gatell (2013) *Remedios Varo: Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*. Madrid: Eutelequia.

Jimenez, José (1993) *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Barcelona: Destino.

Kristeva, Julia (1986) Tr. Margaret Waller. In Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell.

Mandlove, Nancy B. (1981) "Humor at the Service of the Revolution: Leonora Carrington's Feminist Perspective on Surrealism". *Perspectives on Contemporary Literature*, vol. 7, pp.117-22.

Orenstein, Gloria Feman (1982) "Hermeticism and Surrealism in the visual Works of Leonora Carrington as a model for Latin american Symbology" en *Balakian, Anna (ed) Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature*, pp. 565-75.

Oxford English Dictionary.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London y New York: Routledge.

Suleiman, Susan Rubin (1990) *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Shakespeare, William [1605] (1992) *Macbeth*, Ware Herts.: Wordsworth Editions Ltd.

Warner, Marina (1989) "Introduction" to *Leonora Carrington, The Seventh Horse*, London: Virago.

Valcárcel Rivera, Carmen (2013) "Leonora en la orilla de la locura" en *Mujeres en la frontera*, coord. por Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo, Helena Guzmán García, y Marina Sanfilippo. Madrid: UNED.

## Notas

[1] Las citas de *La Corneta Acústica* (Carrington 1995) aparecerán por página solamente.

[2] The repeated event, action or term always contradicts its predecessor because, though similar, it is never identical, and though recalling the unique, singular and original quality of the former event, it emphasises that it is 'more than one', a multiple duplicate, occurring at more than one site.

[3] The former... allows repetition to be used to transform a passive into an active position which results in a mastery over a disturbing, wounding event. While this form of repetition is constructive precisely because it works on a principle of difference, another form of repetition based on undifferentiated oversameness without variation, comes close to being an occlusion of approximation and distance, a complete repetition, which is death, beyond life and narrative.

[4] no event is repeatable in all respects, nor is a repeated segment of the text quite the same, since its new location puts it in a different context which necessarily changes its meaning

[5] The wheel, the island, bounded and circular and enclosing forms at once safe and confining, return again and again in her [Carrington's] stories and her images.