

La influencia de Chrétien de Troyes, Rabelais y Stendhal en la obra literaria de Jeanette Winterson

María del Mar Asensio Aróstegui
Universidad de La Rioja

A sus cuarenta y tres años y con un total de nueve obras de ficción, un libro de ensayos en el que recoge sus teorías acerca del arte y la literatura, y tres guiones cinematográficos (dos de ellos adaptaciones para el cine y la televisión de sendas obras de ficción homónimas), Jeanette Winterson es considerada referencia obligada al hablar de la escritura británica de la posmodernidad. Amante de la palabra y consciente de la influencia que ésta ejerce sobre la realidad cada vez que la representa, Winterson gusta de evidenciar el proceso de construcción del discurso narrativo a través de las más variadas técnicas metaficcionales. Destacan entre ellas el uso extensivo de la intertextualidad, que hace de sus textos auténticas encrucijadas de caminos, culturas y lenguas, así como el tipo de escritura especular conocida como *mise en abîme*, que le permite cuestionar los límites entre realidad y ficción. Juntas y en continuo diálogo convierten los textos narrativos de Jeanette Winterson en una búsqueda constante de la identidad a través de la fabulación y la re-escritura del yo creador.

El propósito de esta comunicación es mostrar que las referencias intertextuales a la obra literaria de tres autores franceses de distintas épocas, géneros, y estilos que aparecen de manera explícita en ocasiones, o implícita en otras, en las tres novelas publicadas por Jeanette Winterson entre los años 1985 y 1989, en ningún caso se limitan al homenaje, la imitación, o el mero ejercicio de erudición por parte de la autora (que se nos presenta, antes que nada, como una gran lectora, ávida de mundos de ficción alternativos) sino que le sirven de modelos en la construcción formal de su discurso narrativo, al tiempo que establecen puntos de referencia diversos desde los que presentar sus postulados ideológicos. Perceval y su condición mítica asociada al Santo Grial es uno de los modelos explícitos a los que la protagonista de *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) recurre en el proceso de construcción de su identidad, un proceso que desemboca en la crea-

ción del propio texto literario. En *The Passion* (1987), las referencias a la civilización francesa son dobles y al mismo tiempo complementarias. De un lado, la acción se sitúa en un momento clave en la historia del pueblo francés: el final de la Revolución Francesa y la llegada al poder de Napoleón Bonaparte. De otro, el personaje narrador, obsesionado por (re)escribir sus experiencias al servicio de Napoleón como signifiante de su propio yo, recuerda al novelista francés Stendhal, autor a su vez de dos ensayos histórico-políticos inacabados sobre Bonaparte. Por último, analizamos el poder subversivo y desestabilizador que hay detrás de la (re)escritura que Winterson hace de las obras de Rabelais, *Gargantua y Pantagruel*, en *Sexing the Cherry* (1989) a través del personaje de nacionalidad británica y sexo grotescamente femenino que es Dog-Woman, por un lado, y por otro, mediante el tono irreverente e irónico de su discurso. Concluimos esta comunicación mostrando que cada una de las tres obras de Jeanette Winterson que analizamos participan intratextualmente, en mayor o menor medida, de elementos característicos de las otras dos, de manera que los ecos intertextuales se multiplican *ad infinitum* en lo que llamamos *écriture en abîme* e invitan a dudar de los límites entre ficción y realidad.

Chrétien de Troyes y *Oranges Are Not the Only Fruit*: el yo y la espiritualidad.

Chrétien de Troyes, el escritor que popularizó la materia artúrica en las últimas décadas del siglo XII, es sin duda alguna la figura más importante de la literatura medieval francesa. *Cligès*, *Yvain ou le Chevalier au lion*, *Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, o *Erec et Énide* son obras de carácter netamente social, novelas en las que los caballeros buscan la perfección en el equilibrio y la conciliación entre el valor para la aventura y el amor. Sin embargo, su último *roman*, inacabado quizá al sobrevenirle la muerte, *Perceval ou le Conte du Graal*, muestra un giro radical en la concepción de la perfección caballeresca, un giro que aleja al héroe de la mundanalidad y del contexto social y lo inicia en la búsqueda de la espiritualidad.

Tras abandonar el castillo del rey Arturo en busca de aventuras, Perceval pernocta en casa de Gornemant, quien, después de instruirle sobre cuestiones básicas de caballería, añade: “J’ai encore une autre chose à vous apprendre —ne la négligez point, car elle n’est pas à dédaigner: ne manquez pas de vous rendre à l’église y prier le Créateur de toutes choses d’avoir pitié de votre âme et de protéger en ce bas monde le chrétien que vous êtes et qui lui appartient” (Chrétien 1983: 45). Según indica José Manuel Lucía Megías (2000: 41), Perceval “pone en juego una nueva concepción de la caballería, una caballería predestinada y elegida por la divinidad, que busca el origen de los misterios”.

Como *Perceval, Oranges Are Not the Only Fruit* es un *bildungsroman* que muestra las dificultades que encuentra la protagonista, Jeanette, una joven elegida por el Señor para enseñar su Palabra de salvación, en su búsqueda de una identidad individual que no acepta las normas de la sociedad en la que vive. Jeanette narra en primera persona la encarnizada lucha que ha de mantener en defensa de su homosexualidad con la comunidad de la iglesia a la que pertenece y con su propia madre, el símbolo más grotesco, junto con el pastor, del fundamentalismo religioso. Primera novela de Jeanette Winterson, su protagonista no sólo comparte el nombre con la autora sino también un número importante de características, entre otras sus habilidades fabulatorias, por lo que la crítica ha mostrado cierta tendencia a considerar esta novela como autobiográfica.

Jeanette es adoptada y consagrada, desde su más pronta infancia, a la tarea evangelizadora, al ser ésta una actividad en la que, como ella misma afirma, sobresale: “some of us could preach, and quite plainly, in my case, the church was full because of it” (WINTERSON, 1991: 131). Pero, en la adolescencia, Jeanette comete un error que nada tiene que ver con la falta de interés por trascender lo mundano de que es culpable Perceval¹: Jeanette se enamora de una joven de su mismo sexo, Melanie. Tanto su madre como el resto de la congregación rechazan de pleno esta relación homosexual, que consideran producto de las atribuciones especiales y típicamente masculinas que se le han dado a Jeanette dentro de la iglesia:

The real problem, it seemed, was going against the teachings of St Paul, and allowing women power in the church [...] My mother stood up and said she believed this was right: that women had specific circumstances for their ministry, that the Sunday School was one of them, the Sisterhood another, but the message belonged to the men. [...] Until this moment my life had still made some kind of sense. Now it was making no sense at all. My mother droned on about the importance of missionary work for a woman, that I was clearly such a woman, but had spurned my call in order to wield power on the home front, where it was inappropriate. She ended by saying that having taken on a man's world in other ways I had flouted God's law and tried to do it sexually. (Winterson, 1991: 131)

A partir de ese momento, Jeanette es sometida a una tortuosa cuarentena con el fin de expulsar de ella el demonio del pecado y conseguir su arrepentimiento, primero, y la renuncia expresa a su identidad sexual, después:

1. Lucía Megías (2000: 46) explica que “Perceval errará al quedarse en silencio ante el cortejo del grial, pero también lo hará cuando decide, al abandonar la corte del rey Arturo, que no dejará de acometer las aventuras más difíciles ni los combates más peligrosos hasta que no consiga saber a quién se sirve con el grial y recuperar la lanza que sangra”. Perceval no comprende hasta el final que su función no es la misma “que mueve las vidas de los caballeros terrenales” (Lucía Megías, 2000: 47) sino que su destino es el camino hacia el conocimiento y la redención.

They had spent the day praying over me, urging me to repent my sins before the Lord. ‘Renounce her, renounce her,’ the pastor kept saying, ‘it’s only the demon. [...]’

‘I can’t’, I said. ‘I just can’t.’

‘We’ll come back the day after tomorrow,’ he confided to my mother. ‘Meantime, don’t let her out of this room, and don’t feed her. She needs to lose her strength before it can be hers again’. (Winterson, 1991: 105)

Sin embargo, ayuno y aislamiento producen un efecto opuesto al buscado ya que es entonces cuando Jeanette toma contacto por primera vez con su demonio, un “diablillo naranja” que, igual que hace Gornemant con Perceval, recuerda a Jeanette la importancia de mantenerse firme tanto en sus convicciones religiosas como en sus emociones cuando le explica que “we’re here to keep you in one piece, if you ignore us, you’re likely to end up in two pieces, or lots of pieces, it’s all part of the paradox” (Winterson, 1991: 106). Jeanette aprende, así, que el único modo de ser consecuente consigo mismo es no renunciar a ninguna de sus dos facetas, ni la espiritual ni la homosexual, y que sólo manteniendo las apariencias puede un homosexual seguir formando parte de su comunidad religiosa². Jeanette testifica y la novela presenta con ironía el modo en que, inmediatamente, la protagonista es readmitida por su comunidad religiosa a pesar de que todos son conscientes de la falta de sinceridad que este acto de penitencia encierra. Winterson critica el hecho de que la iglesia valore más las apariencias y el mantenimiento del *status quo* que la verdad, la libertad y las propias convicciones religiosas de la protagonista.

Pasado el tiempo, Jeanette vuelve a enamorarse y ésta vez está dispuesta a luchar por que la acepten tal y como es, de modo que es definitivamente obligada a salir no sólo del seno de su comunidad cristiana sino también de su entorno familiar. A diferencia de Perceval que abandona a su madre para seguir la llamada de unos caballeros angelicales vestidos de blanco, en el caso de Jeanette será su madre quien la obligue a marchar y a buscar una manera de conciliar sus necesidades emotivas y espirituales fuera de la casa materna y de la iglesia. Es entonces cuando el texto recurre explícitamente a la figura de Perceval, como *alter ego* de Jeanette, y al viaje hacia el conocimiento que ambos inician por medio de la yuxtaposición de fragmentos pertenecientes a la historia de Jeanette con otros que se corresponden con una historia de Perceval (re)escrita para la ocasión, y que humaniza al héroe legendario a través de sus sentimientos, miedos y deseos con la doble intención de acercarlo más a la protagonista de *Oranges* al tiempo que dota a ésta y a su lucha particular, la defensa de la identidad sexual frente a la

2. La propia autora, Jeanette Winterson (en Barr, 1991: 30) ha reconocido que, tanto la novela que nos ocupa como la adaptación que hizo de la misma para la BBC “look at the way the Church is offered up as a sacrament of love when really it is an exercise in power. They look at the hypocrisy of family life and they suggest very strongly that heterosexuality is not the only way to live and indeed, might not always be the best way to live”.

intolerancia y la hipocresía de su comunidad, de una cualidad universal y mítica³. La redención de Jeanette no se obtiene como la de Perceval a través de las lágrimas y el arrepentimiento, sino mediante la rebeldía contra las imposiciones externas y el mantenerse fiel a uno mismo y a sus principios.

Winterson realiza en *Oranges Are Not the Only Fruit* una crítica feroz hacia la intolerancia de la iglesia en tanto en cuanto obliga a sus miembros a elegir entre la renuncia explícita de su condición homosexual o su expulsión de la comunidad, ya que en el caso de Jeanette es precisamente la iglesia quien intenta separar a la protagonista de su ya encontrada espiritualidad. *Perceval ou le Conte du Graal* es precisamente la novela de Chrétien de Troyes que ensalza la importancia de la iglesia, el arrepentimiento y la renuncia personal en la búsqueda del camino hacia la espiritualidad del héroe, por lo que las alusiones intertextuales que encontramos en *Oranges* resultan especialmente irónicas e incisivas.

Stendhal y *The Passion*: el yo y la Historia.

La segunda novela de Jeanette Winterson desarrolla un doble *bildungsroman* contado alternativamente por dos narradores homodiegéticos, Henri y Villanelle. Cada uno de ellos ofrece al lector su propia historia, que es a su vez una versión claramente subjetiva de la Historia. *The Passion* sigue dos líneas argumentales que se entrecruzan y se separan en una estructura que bien puede representarse con el símbolo matemático que corresponde al infinito. Esta sensación de infinitud se consigue además intercalando otras historias dentro de las historias, que producen el efecto de escritura *en abîme* que tanto gusta a Jeanette Winterson. Las aventuras que cuentan los protagonistas transcurren de forma paralela en el tiempo, un amplio período que se corresponde con la época imperialista francesa que sigue a la Revolución. Aunque Napoleón Bonaparte es uno más de los personajes que pueblan la novela, *The Passion* no es, sin embargo, una novela histórica, sino más bien un ejemplo del tipo de narrativa que Linda Hutcheon (1988: 5) considera representativa de la ficción posmoderna y que denomina “metaficción historiográfica”:

By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and

3. *Oranges* subraya la indefensión que siente Jeanette al ser privada de todo lo que conoce por su propia madre que es quien acaba negándola y enviándola a un exilio tanto físico como emocional —“my mother wanted me to move out” (Winterson, 1991: 126) o “‘You’ll have to leave,’ she said. ‘I’m not havin’ demons here.’” (Winterson, 1991: 134). La narradora yuxtapone su historia con la de Perceval e insiste en el hecho de que, a diferencia de la suya, la marcha de Perceval es motivo de tristeza en toda la corte: “Sir Perceval, the youngest of Arthur’s knights, at last set forth from Camelot. The king had begged him not to go; he knew this was no ordinary quest” (Winterson, 1991: 127).

personages [...] In most of the critical work of postmodernism, it is narrative — be it in literature, history, or theory— that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past.

Aunque en los dos primeros capítulos Henri y Villanelle disfrutan del mismo estatus narrativo, en los dos capítulos finales es Henri quien se erige en autor de unas memorias en las que (re)escribe las experiencias que ha vivido y que previamente ha ido anotando en un diario. Este personaje-narrador-escritor domina y engloba el discurso de Villanelle, que pasa a ser una narradora intradiegetica. No es de extrañar que esto ocurra puesto que la novela asocia al personaje masculino con la narración más o menos objetiva de los hechos históricos, y al personaje femenino con la fabulación y el realismo mágico. Es precisamente la relación tan estrecha que establece Henri, el escritor, entre su incansable búsqueda del yo a través de la Historia y su afán por escribir la que centrará mi atención en las páginas que siguen, en las que me propongo defender la idea de que Jeanette Winterson, consciente o inconscientemente, ha creado el personaje de Henri basándose en uno de los más representativos escritores franceses de la época en la que se sitúa la acción de *The Passion*, Stendhal.

Henri representa a Stendhal, el escritor de carne y hueso, de la misma manera en que Jeanette, la protagonista de *Oranges*, representa a su autora, Jeanette Winterson. Conviene recordar que Stendhal no es sino el pseudónimo de Henri Beyle, autor de *Vie de Henry Brulard*, considerada por Francisco Javier Hernández (1993: 47) como la “obra maestra de la escritura autobiográfica” en la que Stendhal ficcionaliza y recrea los primeros diecisiete años de su vida. Y digo recrea, porque Stendhal había recogido por escrito cincuenta años antes los acontecimientos vividos durante ese mismo período de tiempo en lo que se conoce como su *Journal*.

Las coincidencias entre Henri y Beyle van más allá del nombre de pila. Los dos permanecen estrechamente unidos a sus madres durante toda la vida⁴. Ambos

4. Es ésta una característica común a los protagonistas de las tres novelas que estamos considerando. Ni Henri, ni Jeanette, ni Jordan consiguen romper el cordón umbilical que les mantiene unidos a sus madres y que les hace regresar a ellas por muy difíciles que sean sus relaciones. De este modo, Winterson critica abiertamente la concepción patriarcal del acceso al orden de lo simbólico y a la individualidad mediante la necesaria ruptura con la madre que deriva de la superación del complejo de Edipo. En este sentido, Winterson se hace eco de lo que Luce Irigaray (1993: 13) denuncia como matricidio en la sociedad actual “thus the murder of the mother is rewarded by letting the son go scot free, by burying the madness of women –and burying women in madness– and by introducing the image of the virgin goddess, born of the Father, obedient to his laws at the expense of the mother”. Irigaray (1993: 19), como Winterson, reivindica unas relaciones más intensas entre madres e hijos y especialmente entre madres e hijas, “Let us try to situate ourselves within that female genealogy so that we can win and hold on to our identity”.

comparten figuras paternas poco patriarcales y bastante emotivas, que, a diferencia de sus madres, no pueden contener las lágrimas cuando ven partir a sus hijos⁵. Henri se alista en el ejército de Napoleón impulsado por una falsa imagen del gran héroe y acaba desertando después de las campañas de Rusia. Por su parte, Beyle “fit la campagne de l’Allemagne à la remorque des armées napoléoniennes” (Ansel, 2000: 17) y otro de sus *alter ego* en la ficción, Fabrice, deserta finalmente del campo de batalla en *La Chartreuse de Parme*. Ambas deserciones constituyen el rechazo de la narración a “une Histoire qui trahit les Lumières. 1815, c’est la défaite du héros de 1976, le ‘retour aux idées anciennes’, l’obscurantisme, la réaction, la regression” (Ansel, 2000: 33). En *The Passion*, después de pasar por la experiencia veneciana junto a Villanelle, Henri, acaba poniendo en práctica de manera literal ese regreso al oscurantismo tras asesinar al marido de Villanelle y ser internado en la cárcel-manicomio de San Servelo, donde decidirá quedarse de por vida en lo que, en términos psicoanalíticos, podría interpretarse como la regresión del protagonista al vientre materno ya que, como Henri dice, “mother is here. She looks just as always, perhaps a little younger” (Winterson, 1988: 135).

Aunque las coincidencias biográficas no acaban aquí, preferimos, por motivos de espacio, aludir a las similitudes que existen entre Henri y Stendhal en tanto que escritores que se buscan a sí mismos en su relación con la Historia y la creación artística. Hernández (1993: 50) nos da la primera clave en este sentido, cuando afirma que el único objetivo del escritor Stendhal es el estudiar, escrutar e intentar comprender al hombre Henri Beyle. Stendhal ve en la soledad, la pluma y el papel los mejores aliados para conocerse. Curiosamente Henri comienza a escribir sus memorias una vez que es internado en San Servelo, donde decide quedarse aislado del mundo exterior para meditar sobre sí mismo:

There was a time, some years ago I think, when [Villanelle] tried to make me leave this place, though not to be with her. She was asking me to be alone again, just when I felt safe. I don’t ever want to be alone again and I don’t want to see any more of the world [...]

I woke that morning and counted my possessions as I do; the Madonna, my notebooks, this story, my lamp and wicks, my pens and my talisman. (Winterson, 1988: 152)

De igual modo, para Stendhal la escritura es “una imperiosa necesidad para introducir un orden en el torrente caudaloso de sus vivencias y más tarde de sus

5. Aunque Henri señala que “when I left, Mother didn’t cry. It was Claude [his father] who cried” (Winterson, 1988: 12), Stendhal es mucho más duro con la actitud poco masculina de su padre, llegando incluso a avergonzarse por su actitud: “Lo que voy a decir no es bonito. En el preciso momento de la partida, esperando el coche, me despedí de mi padre en Jardin-de-Ville, bajo las ventanas de las casas que dan a la calle de Montorge. Lloraba un poco. La única impresión que me hicieron sus lágrimas fue encontrarle muy feo” (Berges, 1983: 47).

recuerdos” (Hernández, 1993: 52), una idea que Henri comparte y expresa del siguiente modo en *The Passion*:

When I think of that night, here in this place, where I will always be, my hands tremble and my muscles ache. I lose all sense of day or night, I lose all sense of my work, writing this story, trying to convey to you what really happened. Trying not to make up too much. I can think of it by mistake, my eyes blurring the words in front of me, my pen lifted and staying lifted, I can think of it for hours and yet it is always the same moment I think of. (Winterson, 1988: 103)

Estas palabras de Henri parecen un calco del comentario que Berges (1983: 67) hace de *Vie de Henry Brulard*, cuando observa que “las últimas cuatro páginas son, en efecto, un nervioso, desatinado, incoherente debatirse entre la tumultuosa ebullición de las evocaciones y el vano empeño en reducirlas a letra viva y ordenada de un hombre obsesionado por la sinceridad”. Winterson escoge a Stendhal como modelo en la creación de su personaje-escritor no sólo porque sea uno de los más afamados representantes de la literatura francesa de la época, ni porque sufra como ninguno “los síntomas más típicos del *mal del siglo*: melancolía difusa, amorosidad en potencia y en desasosiego, corazón desengañado y dolorido por la ‘sequedad del alma de las gentes’, supervaloración de la propia sensibilidad” (Berges, 1983: 89); ni siquiera porque Stendhal fuera un gran imaginativo que conociera la decepción que produce el contraste entre la realidad y la imagen ideal de la misma⁶. Lo que más atrae a Winterson de Stendhal es su necesidad constante de contarse a sí mismo, su rechazo de la autobiografía como género aparte de la ficción narrativa y muy especialmente la importancia que asigna al tiempo y a la Historia en el proceso de auto-creación, en tanto en cuanto, la propia autora participa ella misma de todos estos intereses. Como apunta Hernández (1993: 48),

Las vacilaciones y las cautelas ante la empresa de contarse a sí mismo, las intermitencias de la memoria, el choque entre el tiempo vivido y el tiempo de la narración, la distinción/confusión entre un género como la novela que ya había adquirido un cierto “status” literario y la naciente escritura autobiográfica, el

6. En este sentido, Stendhal afirma que, a los once años, momento en que acababa de salir por primera vez de su casa, “encontré la realidad muy por debajo de las ilusas figuraciones de mi imaginación” (Berges, 1983: 36). A los catorce “sufré su primera decepción de revolucionario incipiente [...]. ‘Había allí unas mujeres de ínfima clase, muy mal vestidas. Se pedía la palabra desordenadamente... Me parecían horriblemente vulgares las gentes a quienes hubiera querido amar’” (Berges, 1983: 34). Henri sufre una decepción parecida cuando visita por primera vez un burdel para soldados: “I had expected red velvet the way the priest had described these seats of temporary pleasure, but there was no softness here, nothing to disguise our business. When the women came in they were older than I had imagined, not at all like the pictures in the priest’s book of sinful things. Not snake-like, Eve-like with breasts like apples, but round and resigned, hair thrown into hasty bundles or draped around their shoulders” (Winterson, 1988: 14).

paso de la autobiografía a la ficción, etc., etc. son cuestiones que han sido abordadas y desarrolladas por Stendhal de forma ejemplar y con un espíritu de modernidad coherente con sus invocaciones a los lectores de 1880 o de 1935.

Ese mismo espíritu de modernidad se manifiesta también en la forma en que Stendhal yuxtapone el tiempo de la ficción con fechas históricas concretas. De acuerdo con Yves Ansel (2000: 287) en las obras escritas por Stendhal

le temps de référence [...] est secondaire, sinon insignifiant. Bref, l'Histoire selon Stendhal *ignore la durée*; pas plus que dans les romans, le temps ne passe vraiment dans les chroniques historiques de l'essayiste ou du "dilet-tante". Les dates ne mesurent pas un écart temporel, ce sont des bornes, lesquelles varient en fonction des besoins de la stratégie et de la finalité poursuivies, rien de plus.

Del mismo modo, en *The Passion*, Henri empieza asociando estrechamente su destino con el desarrollo de los acontecimientos que le rodean —“I was only five when the Revolution turned Paris into a free man's city and France into the scourge of Europe” (Winterson 1988: 16)— y sin embargo va progresivamente desligándose de ellos según aumenta su desencanto hasta que, en el momento de su desertión y tras su llegada a Venecia, Henri *prend congé de l'Histoire* cuando dice “so the past had gone. I had escaped. Such things are possible” (Winterson 1988: 125). Stendhal también le sirve a Winterson en su propósito de demostrar que no existe un discurso totalmente objetivo de la Historia, ya que “assez instinctivement, Stendhal historien révèle le caractère passionné, nécessairement partiel et partial de toute rétrospective —*reconstruction toujours intéressée du passé*” (Ansel, 2000: 280). Que, por el contrario, como el propio Stendhal afirma, “tout se tient dans les têtes humaines”⁷.

Winterson vuelve, además, al pasado histórico de la Revolución Francesa como origen de la modernidad para entablar con ella un diálogo que es típico de la posmodernidad y que puede resumirse en el concepto de “the presence of the past”. En palabras de Linda Hutcheon (1988: 4), “this is not a nostalgic return; it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society”. Plenamente consciente de ello, Winterson refleja, tanto en *The Passion* como en su siguiente novela *Sexing the Cherry*, que “nous sommes entrés dans une Histoire en miettes, discontinue, fragmentée, désynchronisée, bref dans l'Histoire-selon-Stendhal” (Ansel 2000: 346), de donde se extrae la contempora-

7. De ahí que Henri comience su andadura como escritor desde un lugar cuyo nombre, San Servelo, encierra connotaciones asociadas con el cerebro y la mente humana a la que se refiere Stendhal. Y de ahí, también, que Winterson juegue con la posibilidad de que la historia que Henri cuenta en *The Passion* sea el producto de la imaginación de un loco, una víctima más de la barbarie napoleónica, como señala Scott Wilson (1998: 61-74).

neidad e idoneidad que nuestra escritora encuentra en el discurso de este literato francés.

Rabelais y *Sexing the Cherry*: la multiplicidad del yo y la transcendencia.

Decir Rabelais es sinónimo de exceso, carnaval, subversión y énfasis en la materialidad del cuerpo. Pero también es hablar de un hombre culto, imaginativo y enamorado del lenguaje como forma de expresión y de representación irónica de la realidad. A pesar de su misoginia, o precisamente, además de ella, todas estas características hacen de él una figura literaria especialmente atractiva para una autora como Jeanette Winterson, que busca la subversión de lo establecido y en especial, como hemos visto, de los discursos monológicos de la Historia, la Religión y la Heterosexualidad.

Sexing the Cherry continúa el proyecto de revisión de la Historia y del tiempo abierto en *The Passion*. La acción se sitúa inicialmente en la Inglaterra del siglo XVII, en un momento histórico de revolución e inestabilidad social que acaba con la restauración del orden monárquico. Dos personajes, Dog-Woman y Jordan, madre e hijo, narran en primera persona sus historias de encuentros y desencuentros, de viajes reales y de la imaginación que se funden de un modo tan estrecho que cuestionan los límites entre lo material y lo imaginario. Dog-Woman es el símbolo de la materialidad, del cuerpo, un icono del exceso que recuerda a los personajes de Rabelais en la enormidad de sus proporciones, a las que ella misma alude del modo que sigue:

I was wearing my best dress, the one with a wide skirt that would serve as a sail for some war-torn ship, and a bit of fancy lace at the neck, made by a blind woman who had intended it to be a shawl. I had given her some estimate of my dimensions, but she would not believe me and so, although I have nothing to go round my shoulders save a dozen blankets sewn together, I do have a fine-worked collar. (Winterson, 1990: 65)

Rabelais también utiliza la descripción exhaustiva de la vestimenta de Gargantúa para referirse a su tamaño, que se agranda aún más por el hecho de que, en el fragmento que citamos a continuación, Gargantúa es sólo un bebé de veintidós meses de edad: “pour son manteau, on leva dix-huit cents aunes de velours bleu, teint en écarlate, brodé sur les bords de beaux pampres et, au milieu, de pots en canetille d’argent, entrelacés d’anneaux d’or, avec beaucoup de perles, pour signifier qu’il serait un bon buveur en son temps” (Rabelais, 1973: 61).

Winterson prefiere describir a una mujer de edad madura y por lo tanto sexualmente activa para convertirla en la viva imagen de la madre castradora sobre la cual se asientan los miedos masculinos que teoriza el psicoanálisis. En el

capítulo 18 del libro tercero, Rabelais sitúa a Pantagruel y Panurge ofreciendo perspectivas opuestas acerca del matrimonio sobre la base de la interpretación de las profecías que han recibido. Mientras que para Pantagruel son el anuncio de la infidelidad de la mujer e incluso de que “elle vous battra, en vous écorchant et meurtrissant certain membre du corps” (Rabelais, 1973: 434), para Panurge no es sino la promesa de felicidad sexual eterna: “Ma femme me sucera le bon bout. Je m’y dispose. Vous comprenez assez que c’est le bâton à un bout qui me pend entre les jambes. Je vous jure et vous promets que je le garderais toujours succulent et bien ravitaillé. Elle ne me le sucera pas pour rien. La bonne petite ration y sera éternellement, ou d’avantage” (Rabelais, 1973: 435). Dog-Woman unifica ambas posturas en el episodio en el que accede a practicarle una felación a un hombre que se le insinúa de camino a Wimbledon:

I like to broaden my mind when I can and I did as he suggested, swallowing it up entirely and biting it off with a snap.

As I did so my eager fellow increased his swooning to the point of fainting away, and I, feeling both astonished by his rapture and disgusted by the leathery thing filling up my mouth, spat out what I had not eaten and gave it to one of my dogs.

The whore from Spitalfields had told me that men like to be consumed in the mouth, but it still seems to me a reckless act, for the member must take some time to grow again. None the less their bodies are their own, and I who know nothing of them must take instructions humbly. (Winterson, 1990: 41)

La función de Dog-Woman en la novela no es, ni más ni menos, que acabar con la ley del padre⁸ y la base sobre la que ésta se sustenta: el falocentrismo. Dog-Woman aprende de su madre que “men take pleasure and women give it” (Winterson, 1990: 107). Por eso, escudándose detrás de una pretendida ignorancia y de una actitud completamente naïve, Dog-Woman realiza una dura crítica de la heterosexualidad a través de su discurso y del tono irónico e irreverente que tanto recuerda al propio Rabelais quien, al igual que Winterson, es especialmente mordaz en su crítica a los representantes de la iglesia. Winterson parodia a través de la narración de Dog-Woman el modo en que la Palabra de Dios puede ser manipulada como cualquier otro discurso:

I sat quiet while a man in the cloth of Jesus led us in prayer and then asked to consider two passages of the Old Testament.

He said ‘Thou shall not kill’ is a tenet of our faith, but we should too be aware of another part of the Law of Moses: ‘an eye for an eye and a tooth for a tooth’.

8. Es interesante resaltar en este sentido que el primer asesinato que comete Dog-Woman es el de su propio padre (Winterson, 1990: 107).

I have long been interested in these contradictions and looked forward to a full rendering of their meaning. The preacher went on to say that for us, as Royalists, avenging the King's murder was a matter of urgency, and yet we could not break the Holy Law.

I blushed here, having broken it many times.

'Then you must go in secret and quiet, and gouge out your enemies' eyes when you see them, and deprive them of their teeth if they have them. This fulfils the Law of God.'

I was very much taken with this rendering, and could only wonder how it had not come to me voluntarily before now. It is a thing to have learning and so be able to interpret the Scriptures. (Winterson, 1990: 84)

Winterson evidencia la importancia del lenguaje en la construcción de la realidad. Por ese motivo, sus personajes, al igual que los personajes de Rabelais, "are built up from what they say. All are loquacious talkers, and all are inveterate parodists. The stories they tell, the actions they perform, their comments and asides, are conceived one and all in terms of literature" (Cohen, 1955: 17-18). Y aunque pueda parecer que Jordan está más alejado de Rabelais que Dog-Woman, con su discurso filosófico y con las historias que cuenta acerca de los lugares que visita en su imaginación, es precisamente él quien más llama la atención sobre el poder del lenguaje al dotar de materialidad a las palabras en su discurso:

As we descended through the clean air we saw, passing us from time to time, new flocks of words coming from people in the streets who, not content with the weight of their lives, continually turned the heaviest of things into the lightest properties.

We landed outside the university, where the dons, whose arguments had so thickly populated the ether that they had seen neither sun nor rain for the past five years, welcomed us like heroes and took us in to feast. (Winterson, 1990: 19)

Sexing the Cherry no sólo materializa el lenguaje sino que además subvierte toda limitación de la materia en función del espacio y el tiempo cuando, en el último tercio de la novela, Winterson nos transporta a la Inglaterra contemporánea, lugar en el que nos introduce de la mano de dos personajes, una feminista anónima y Nicolas Jordan. Son de nuevo los nombres de los protagonistas los que enlazan unos personajes con otros y nos invitan a cuestionar si los personajes contemporáneos son meros *alter ego* de Dog-Woman y Jordan o si, por el contrario, los personajes del siglo XVII, que han ocupado las tres cuartas partes de la historia, no son más que el producto de la imaginación de los personajes contemporáneos? La mujer sin nombre dice:

When I left home, predictably, I lost weight. Wheelbarrows full of weight. Two wheelbarrows, in fact, that's what I worked out.[...]

When the weight had gone I found out something strange: that the weight persisted in my mind. I had an *alter ego* who was huge and powerful, a woman

whose only morality was her own and whose loyalties were fierce and few. She was my patron saint, the one I called on when I felt myself swidling away through the cracks in the floor or slowly fading in the street. Whenever I called on her I felt my muscles swell and laughter fill up my throat. Of course it was only a fantasy, at least at the beginning... (Winterson, 1990: 124-25)

Esta descripción de su fantasía se corresponde perfectamente con las características de la enorme Dog-Woman que, como hemos visto, es una versión grotescamente femenina de los personajes Gargantúa y Pantagruel creados por Rabelais. Paradójicamente, la coletilla desestabilizadora final de “at least at the beginning...” nos induce a pensar que la respuesta no es ni afirmativa ni negativa, ni lo uno ni lo otro, sino un sí y un no, un lo uno y lo otro; porque las dos posibilidades son igualmente válidas en esta novela que borra los límites entre lo real y lo ficticio cuando hace que sus protagonistas puedan viajar en el tiempo, no ya para reencontrarse con su otro yo, sino para fundirse en uno con él y así transformarse en un yo múltiple y abierto tal y como lo sugiere Jordan en la primera página de la novela (Winterson 1990: 9) y como lo refleja la experiencia transcendental que narra Nicolas Jordan, el personaje masculino contemporáneo casi al final de la misma:

I felt I was falling falling into a black hole with no stars and no life and no helmet. I heard a foot scrape on the deck beside me. Then a man's voice said, 'They are burying the King at Windsor today.' I snapped upright and looked full in the face of the man, who was staring out over the water. I knew him but from where? And his clothes...nobody wears clothes like that any more.

I looked beyond him, upwards. The sails creaked in the breeze, the main spar was heavy with rope. Further beyond I saw the Plough and Orion and the bright sickle of the moon.

I heard a big cry, sharp and fierce. Tradescant sighed. My name is Jordan. (Winterson, 1990: 121)

Es precisamente a través del lenguaje que Winterson subvierte el concepto de identidad individual y, con él, la independencia de los personajes que pueblan la novela. Sus discursos, a pesar de parecer totalmente diferentes e incluso opuestos entre sí, se construyen sobre la repetición sistemática de frases y expresiones que resuenan en las voces de los distintos personajes. Resulta significativo observar que, por ejemplo, tanto Dog-Woman como la mujer sin nombre parecen citarse la una a la otra cuando narran situaciones comunes: Dog-Woman cuenta que “The other five came at me, and when I had dispatched two for an early judgement another took his musket and fired me straight in the chest. I fell over, killing the man who was poised behind me, and *plucked the musket ball out of my cleavage*” (Winterson, 1990: 66; cursiva añadida) y la mujer sin nombre imagina que “Men shot at me, but I *take the bullets out of my cleavage* and I chew them up. Then I laugh and laugh and break their guns between my fingers the way you

would a wish-bone” (Winterson, 1990: 121-2; cursiva añadida). Lo mismo ocurre entre Jordan y Dog-Woman, o entre Jordan y Fortunata, que utilizan la misma expresión para presentarse a sí mismos antes de contar sus historias: “My name is Jordan. This is the first thing I saw” (Winterson, 1990: 9), ““My name is Fortunata,’ she said. ‘This is the first thing I saw’” (Winterson, 1990: 93). Todos estos ecos discursivos cuestionan la independencia e individualidad del ser.

Así regresamos a Chrétien de Troyes y a su novela *Perceval ou le Conte du Graal*, cuya estructura especular se refleja en la propia estructura formal e ideológica de las tres novelas de Jeanette Winterson que hemos analizado. Porque la novela de Chrétien no se limita a contar la historia de Perceval, sino que incluye también, simétricamente y en continuo diálogo con aquella, la historia de Galván, lo que, según Jacques Ribard (1983: 8), le confiere “une profondeur et une complexité particulières, qui se manifestent notamment dans la dualité du héros, puisque Chrétien y met en scène à la fois les aventures de Perceval et celles de Gauvain... Chrétien propose à notre méditation deux itinéraires, deux voies possibles sur l’homme, celle de Perceval et celle de Gauvain”. Perceval y Gauvain, Jeanette y Perceval, Henri y Villanelle, Dog-Woman y Jordan, la mujer sin nombre y Nicolas Jordan, la dualidad excluyente del ser se transforma en *Sexing* en la multiplicidad del ser transcendente, un ser que no es sino lenguaje, un tapiz tejido de intertextualidad y de intratextualidad. El yo que propugna Jeanette Winterson es un yo en proceso, un yo *en abîme* que continúa creándose a sí mismo a través del lenguaje, de la imaginación y de la escritura, un yo que se corresponde con la propia Jeanette Winterson pero que al mismo tiempo la transcende.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANSEL, Y. (2000): *Stendhal, le temps et l’histoire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- BARR, H. (1991): “Face to Face: A Conversation Between Jeanette Winterson and Helen Barr”. *The English Review* 2, 30-33.
- BERGES, C. (1983): *Stendhal y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- COHEN, J. M. (1955): “Translator’s Introduction”. En *Gargantua & Pantagruel*. François Rabelais. Harmondsworth: Penguin, 17-31.
- CHRÉTIEN DE TROYES. (1983): *Le Conte du Graal (Perceval)*. París: Honoré Champion.
- HERNÁNDEZ, F.J. (1993): “Stendhal: la autobiografía perpetua”. En *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de*

- Semiótica Literaria y Teatral*. José Romera et al. (eds.). Madrid: Visor Libros, 107-118.
- HUTCHEON, L. (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London and New York: Routledge.
- IRIGARAY, L. (1993): *Sexes and Genealogies*. New York: Columbia University Press.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2000): “Introducción”. En *El libro de Perceval*. Chrétien de Troyes. Madrid: Gredos, 7-63.
- RABELAIS, F. (1973): *Oeuvres complètes*. París: Éditions du Seuil.
- RIBARD, J. (1983): “Avant Propos”. En *Le Conte du Graal (Perceval)*. Chrétien de Troyes. París: Honoré Champion, 7-12.
- WILSON, S. (1998): “Passion at the end of History”. En *‘I’m telling you stories’: Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Helena Grice y Tim Woods (eds.). Amsterdam: Rodopi, 61-74.
- WINTERSON, J. (1988): *The Passion*. 1987. Harmondsworth: Penguin.
- WINTERSON, J. (1990): *Sexing the Cherry*. 1989. London: Vintage.
- WINTERSON, J. (1991): *Oranges Are Not the Only Fruit*. 1985. London: Vintage.