

CARACTERIZACIÓN E IDENTIDAD FEMENINA EN LA OBRA DE MURIEL SPARK

Margarita ESTÉVEZ SAÁ

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

La escritora escocesa Muriel Spark nos ha presentado a lo largo de su obra una gama de personajes femeninos tan variada que impide una concepción esencialista y predeterminada sobre la condición femenina. En este trabajo analizaré el proceso de reflexión sobre su identidad que llevan a cabo algunas de las protagonistas de las obras más conocidas de Muriel Spark. Comprobaremos cómo nos topamos en su ficción con una serie de personajes que proyectan imágenes idealizadas de sí mismas que contrastan con las versiones que se les intenta imponer desde fuera. Este trabajo analiza, además, la consecuente reflexión que se detecta en las obras de Muriel Spark sobre las posibilidades y los límites del proceso de caracterización del personaje femenino.

Palabras clave: identidad, caracterización, Muriel Spark, personaje femenino.

ARTÍCULO

La escritora escocesa Muriel Spark (nombrada Dama del Imperio Británico en 1993) juega recurrentemente en sus novelas con dicotomías tradicionales como verdad *versus* ficción, realidad *versus* fantasía o ilusión, vida *versus* muerte, etc. Estos pares son

continuamente subvertidos y, lo que es más importante en mi opinión, la autora reflexiona y ejemplifica las ventajas de esta subversión, así como los peligros y desventajas que puede conllevar este juego para la construcción o simplemente para la reflexión en torno a la identidad femenina¹.

Me interesa particularmente en el presente trabajo atender al juego que la escritora mantiene con la tradicional oposición verdad vs. ficción, que tendré en cuenta en las líneas que siguen con el objeto de analizar las consecuencias que tiene para la noción de identidad femenina que la autora baraja en su ficción. Además, también tendré muy en cuenta las implicaciones que el lector detecta en la continua y abierta reflexión sobre el proceso de caracterización de las protagonistas que pueblan su ficción.

En 1992, con motivo de la publicación de su autobiografía *Curriculum Vitae*, la escritora explicaba los motivos aparentes que la habían llevado a escribir explícitamente sobre su propia vida:

I have frequently written autobiographical pieces. What I have felt when composing them, and what I have experienced throughout my work on this volume, is a sense of enriched self-knowledge. 'Who am I?' is always a question for poets. I once had a play commissioned in the early days of my vocation, I met the producer for the first time one night to hand over the first act. Next day I received a wire: 'Darling this is what we were hoping for. Ring me at ten a.m. tomorrow, darling.' I duly phoned him at ten the next morning and gave the secretary my name. He came on the phone. I repeated my name. 'Who are you, darling?' he said.

¹ En una entrevista que la escritora nos concedió al profesor James Brooker y a mí misma, Muriel Spark nos reconocía su predilección por los personajes femeninos en sus obras: "I think I write better about women than I do about men. I don't give men quite the individual identity. I've tried to treat men and I think, sometimes, succeeded, but I feel happier when I'm dealing with a woman or with women and I don't know why. Probably because I know what it feels like." (Brooker y Estévez-Saá, 2004: 1040).

I thought it a very good question, and still do. I resolved, all those years ago, to write an autobiography which would help to explain, to myself and others: Who am I (Spark, 1992: 14).

Esta cuestión, “¿quién soy yo?”, representa una búsqueda que en efecto llevan a cabo muchas de las protagonistas de sus novelas. El mismo acto de plantearse explícitamente una pregunta del tipo “¿quién soy yo?” implica o requiere una respuesta del tipo “Yo soy [...]” y, en consecuencia el “yo” se convierte en el sujeto de una narración, de un relato. En este sentido todos nosotros somos o hemos sido en alguna ocasión, en mayor o menor medida, artistas, puesto que ya Freud nos había explicado en “El poeta y los sueños diurnos” que el poeta moderno tiende a disociar su ego examinándolo parcialmente y personificando en diferentes héroes las corrientes opuestas que conforman su vida anímica. Este hábito de auto-extrañamiento y auto-escrutinio que puede ser compartido por cualquier persona adquiere mayor relevancia en el caso del y de la artista quien siente con mayor urgencia la necesidad de someter su “ser” a un constante proceso de auto-escrutinio².

Este intento por responder a la cuestión “¿quién soy yo?” representa un esfuerzo que llevan a cabo la mayoría de las protagonistas de las novelas de Muriel Spark. Y me ha parecido especialmente significativo que estas heroínas respondan, más o menos conscientemente, a esta pregunta proyectando una serie de imágenes de sí mismas.

El caso más claro es, por supuesto, Miss Jean Brodie, la protagonista de la novela más conocida de la escritora escocesa, *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961). Es la propia Jean Brodie quien proyecta la imagen de sí misma como la de una mujer “in her prime” (en su esplendor): “These are the years of my prime. You are

² Utilizo aquí la noción de “ser” en el sentido que detalla Mihaly Csikszentmihaly en su artículo “Imagining the Self” donde afirma que “the self refers not just to the visible features of the physical body, but includes psychological qualities, the spiritual essence that people experience about themselves or would wish to attain,” añadiendo que, “it is not too far-fetched to claim that if human evolution is to continue, it will involve our attempts to try living up to increasingly positive images of ourselves” (Csikszentmihaly 1992: 155).

benefiting by my prime” (Spark, 1972: 43), repite constantemente a sus alumnas. También podemos mencionar a muchos de los personajes femeninos que aparecen en otra de sus novelas, *The Girls of Slender Means* (1963), como es el caso de Jane Wright quien enfatiza recurrentemente la actividad mental que ella lleva a cabo y que la distingue de sus compañeras y la sitúa en una posición de superioridad. Algo semejante ocurre con Selina para quien el equilibrio anímico y una apariencia apropiada son condiciones indispensables para mantener su confianza en sí misma: “Poise is perfect balance, and equanimity of body and mind, complete composure whatever the social scene. Elegant dress, immaculate grooming, and perfect deportment all contribute to the attainment of self-confidence” (Spark, 1966: 91).

Las imágenes que estos personajes proyectan de sí mismas parecen ser recursos bastante inofensivos que utilizan para afirmar su posición y su valía en sociedad, para reforzar sus “yos.” Pero Muriel Spark también ha reflexionado en otras novelas sobre casos en los que una determinada imagen es impuesta desde fuera sobre la mujer sin el consentimiento explícito de la misma. Esto es lo que le ocurre, por ejemplo, a Annabel Christopher, la protagonista de *The Public Image* (1968). Annabel parece inicialmente reconocer e incluso aceptar la imagen que se está proyectando de ella. De hecho, es consciente del proceso y cree que no corre riesgos ya que podrá cambiar esa imagen en el momento que ella considere oportuno:

Annabel was entirely aware of the image-making process in every phase. She did not expect this personal image to last long in the public mind, for she intended to play other parts than that of the suppressed tiger, now that she was becoming an established star (Spark, 1968: 27).

Más adelante, Annabel se sentirá atrapada en esa misma imagen pública y no logrará comprender que quienes la rodean no sean capaces de distinguir su imagen pública como estrella y su vida privada:

He [Luigi] was not at all concerned or cynical about the difference between her private life and her public image; he did

not recognize that any discrepancy existed. He said, 'What is personality but the effect one has on others? Life is all the achievement of an effect. Only the animals remain natural.' He told her that personality was different from a person's character, but even character could change over the years, depending on the habits one practised. 'I see no hypocrisy in living up to what the public thinks of you,' he said. 'What do they think? –That you have been married for twelve years? Well, it's true, isn't it?'

'But I'm not a Tiger-Lady,' she said.

'Aren't you? Come and live a little with me and you soon will be.'

'I doubt it.' (Spark, 1968: 33-34).

Annabel había aceptado su imagen pública en la medida en que quienes estaban más cerca eran capaces de discernir su verdadero ser que para ella era bien diferente e independiente de su imagen pública. Además, la propia Annabel ancla o enmarca su identidad privada, significativamente, en su relación con su bebé Carl, es decir, en su papel de madre:

Frederick looked at her as she suckled the baby and said, 'He fits in with your public image.' But it was not that the baby fitted the public image, it was rather that the image served the child so well. She was enamoured with this baby and was determined not to be left by Frederick in the first years of the child's life to look round for a new husband, a new type of film, form a new household, change her successful public image for another or, possibly, no image at all. Not yet, she thought; not yet (Spark, 1968: 31-32).

Inicialmente acepta su imagen pública puesto que no afecta a su relación privada con su hijo, pero será cuando se dé cuenta de que su imagen pública amenaza su verdadera identidad cuando se aferre a su rol materno como "the only reality of her life":

The baby, Carl, was the only reality of her life. His existence gave her a sense of being permanently secured to the world which she had not experienced since her own childhood had passed. She was so enamoured of the baby that she did not want to fuss over it with gurgles and baby-babble, as did the nurse and the secretaries who came from the studio. She felt a

curious fear of display where the baby was concerned, as if this deep and complete satisfaction might be disfigured or melted away by some public image (Spark, 1968: 35).

Al final de la novela, cuando se libera de su imagen pública, se sentirá inicialmente vacía como una concha pero retendrá aquello que siempre ha formado parte de su verdadera identidad, su maternidad:

Waiting for the order to board, she felt both free and unfree. The heavy weight of the bags was gone; she felt as if she was still, curiously, pregnant with the baby, but not pregnant in fact. She was pale as a shell. She did not wear her dark glasses. Nobody recognized her as she stood, having moved the baby in a sense weightlessly and perpetually within her, as an empty shell contains, by its very structure, the echo and harking image of former and former seas (Spark, 1968: 124-25).

Vemos, por tanto, cómo algunas protagonistas de las novelas de Muriel Spark adoptan, proyectan o aceptan determinadas versiones, imágenes, de sí mismas con un determinado propósito en mente – Annabel con motivo de su carrera de actriz—, o simplemente por su propia voluntad, como una forma de reafirmar su imagen en medio de la sociedad –como es el caso de Miss Jean Brodie.

También nos ha presentado Muriel Spark a personajes femeninos que parecen estar trágicamente descontentas con sus vidas y que sufren una especie de delirio que las lleva a proyectar imágenes positivas de sí mismas. La cuestión radica en si esas imágenes responden a los verdaderos deseos de las protagonistas o si desean simplemente adecuarse a aquello que la sociedad considera una visión de la mujer de éxito. En “The Pawnbroker’s Wife” vemos, por ejemplo, cómo Mrs. Jan Cloote y sus hijas viven, como ellas mismas reconocen, en un mundo de ficción de admiración y éxito que ellas mismas se han inventado: “‘You see,’ said Mrs. Jan Cloote, turning to me, ‘we’re quiet people. We keep ourselves to ourselves, and as Mr. Fleming was saying the other day, we live in quite a World of our own, don’t we, Mr. Fleming?’” (45). La protagonista de *The Driver’s Seat* (1970), que está al borde de la locura, se embarca en unas vacaciones que le ofrecerán la oportunidad de desempeñar una serie

de roles en los que se presenta a sí misma bajo la guisa de una amante esperando reunirse con su pareja en un hotel (Spark, 1988: 68), o como una joven viuda intelectual:

‘I’m a widow,’ Lise says, ‘and an intellectual. I come from a family of intellectuals. My late husband was an intellectual. We had no children. He was killed in a motor accident. He was a bad driver, anyway. He was a hypochondriac, which means that he imagined that he had every illness under the sun’ (Spark, 1970: 77).

En ambos casos –el de Mrs. Jan Cloote y sus hijas, y el de Lise– comprobamos cómo estos personajes femeninos han perdido, aparentemente, cualquier noción de la realidad, una realidad con la que no estaban satisfechas. La tragedia en estos casos radica en que, en primer lugar, las historias que inventan sobre sí mismas y sobre sus vidas no parece tener un propósito aparente o un efecto positivo para ellas o para quienes las rodean –caso contrario al de las anteriormente mencionadas Jean Brodie y Annabel Christopher. Y, en segundo lugar, es como si las imágenes que han proyectado en torno a ellas fuesen las esperables en una concepción patriarcal del mundo. No en vano proyectan imágenes que basan su éxito en la admiración de los hombres. En otras palabras, el lector se pregunta si la insatisfacción de estas mujeres que las lleva a evadirse imaginativamente es el resultado de sus propios deseos insatisfechos o si se sienten frustradas simplemente por no haber sido capaces de cumplir las expectativas que en un orden patriarcal tradicional se asocian con la figura femenina.

En cualquier caso, a pesar de esta recurrente tendencia de muchos de los personajes femeninos que aparecen en las obras de Muriel Spark que las lleva a proyectar idealizadas imágenes de sí mismas, existe una clara dimensión determinista que parecen ser incapaces de evitar. Esta dimensión aparece claramente anunciada en las narraciones por medio de imágenes anticipatorias –como el “Go-away bird” del homónimo relato corto, o el mensaje “Remember you must die” que Dame Lettie Colston recibe al teléfono en *Memento Mori* (1959) son sólo dos ejemplos. Malcolm Bradbury se ha referido a la visión determinista del mundo que caracteriza la obra de Muriel

Spark, aunque el crítico también ha señalado el esfuerzo de las protagonistas por retar a sus destinos³:

Spark's fiction holds to a religious-absurdist view of the world, where the plots always end, normally in death, and the meaning of stories and lives is pre-determined. But though the world is already scripted, the characters know it, and behave accordingly. They generally know they live in an alien fiction: sometimes they speculate about their role in the story, sometimes they challenge or collude with their confident author for control of their fates (Bradbury, 1994: 373).

En el caso de los personajes femeninos, considero que el lector detecta cómo ellas, con mayor o menor éxito, intentan al menos reivindicar su propia voluntad, hacerse oír en medio de cualquier figura autoritaria que intente coartar su libertad. Este punto queda especialmente patente en los casos de Jean Brodie o de Annabel Christopher, por ejemplo, pero también aparece enfatizado en la novela *The Comforters* (1957), en la que nos encontramos con la joven Caroline Rose que intenta desafiar al autor del libro en el que, como tendrá ocasión de descubrir, ella misma es un personaje:

³ En la entrevista previamente aludida, Muriel Spark se refirió a la dicotomía libertad individual vs. determinismo que se detecta en su obra:

M: *A recurrent topic in your fiction, although dealt with in a quite elusive way, is that of individual freedom vs. determinism. Has your activity as a writer, as a creator of fictional human beings whose destiny is in your hands, made you especially aware of the limits of human freedom and of the meagre possibilities for rebelling authority?*

MS: Yes, I think so. I think that we ought to value our freedom because, in fact, we have very little. There is a limit, certainly, to our freedom. We have the law of gravity, just to start with. But we have other freedoms that we have to give up in order to live together. We can't just go around as some people think they can saying "I'm free, I can do what I like." [...] I think, as Max Beerbohm put it [...], we are born rather like these pictures that you have in childhood. You have the general outline, you're born with a general outline and you fill it in according to taste. And I think there's something in what he says, that we have the free will to fill in an outline that we are given, that we are born with (Brooker y Estévez-Saá, 2004: 1043-1044).

‘But the typewriter and the voices –it is as if a writer on another plane of existence was writing a story about us.’ As soon as she had said these words, Caroline knew that she had hit on the truth. After that she said no more to him on the subject (Spark, 1969: 63).

Este descubrimiento hará sufrir a Caroline puesto que implica descubrir que su propio ser y su destino depende del deseo de otro. Ella, no obstante, no se rendirá fácilmente e intentará cambiar posiciones cuando decide escribir una novela de personajes, convirtiéndose así en autora:

Caroline found the true facts everywhere beclouded. She was aware that the book in which she was involved was still in progress. Now, when she speculated on the story, she did so privately, noting the facts as they accumulated. By now, she possessed a large number of notes, transcribed from the voices, and these she studied carefully. Her sense of being written into the novel was painful. Of her constant influence on its course she remained unaware and now she was impatient for the story to come to an end, knowing that the narrative could never become coherent to her until she was at last outside it, and at the same time consummately inside it (Spark, 1957: 181).

Con el fin de estar a la vez dentro y fuera, Caroline comienza su novela. El nuevo rol que se asigna a sí misma le permite referirse a su propio “yo” como “una”, de forma semejante a como lo hace otro personaje, Godfried en *Memento Mori*:

‘Why can’t one be kind to her?’ he asked himself as he drove to Lettie’s house in Hampstead. ‘Why can’t one be more gentle?’ He himself was eighty-seven, and in charge of all his faculties. Whenever he considered his own behaviour he thought of himself not as ‘I’ but as ‘one.’ (Spark, 1969: 11).

Patricia Waugh, en su seminal trabajo *Metafiction*, afirma que “If, as individuals, we now occupy ‘roles’ rather than ‘selves,’ then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the World outside novels” (Waugh, 1996: 3). Y aquí llegamos al segundo punto que

trataré brevemente en este trabajo: las consecuencias de este proceso auto-reflexivo en torno al proceso de caracterización que se detecta en muchas obras de Muriel Spark. Por un lado, se puede argumentar que, de alguna forma, se pierde el sentido de inmediatez que muchas veces deseamos y disfrutamos en los personajes de ficción. Es decir, el lector toma conciencia de su condición de constructos, de resultado de un proceso de caracterización. Esto nos facilita, no obstante, como Patricia Waugh señalaba más arriba, la ventaja de poder aprender sobre nuestra propia identidad y sobre la construcción de nuestra propia subjetividad. Una construcción que, como Freud y Lacan nos enseñaron está siempre mediatizada por el lenguaje. Somos productos y esclavos del lenguaje y es precisamente el lenguaje el que nos impide o dificulta una relación directa, no mediatizada, con la realidad. No en vano, Caroline Rose –la protagonista de *The Comforters*– que está escribiendo un libro sobre “la estructura de la novela moderna”, se topa con las mayores dificultades a la hora de tratar el capítulo dedicado al “Realismo”:

‘What are you writing these days?’
‘Oh, the same book. But I haven’t done much lately.’
‘The work on the twentieth-century novel?’
‘That’s right. *Form in the Modern Novel*.’
‘How’s it going so far?’
‘Not bad. I’m having difficulty with the chapter on realism.’
(Spark, 1969: 57).

En su propia autobiografía, *Curriculum Vitae*, Muriel Spark ha aludido recurrentemente a la íntima relación que existe entre su vida y la ficción. Muchos sucesos reales, como ella misma ha reconocido, han sido recreados en sus obras:

I think my experiences in minding and watching my grandmother formed a starting-point for my future novel, *Memento Mori*, in which the characters are elderly people (Spark, 1992: 91).

Most of the memorable experiences of my life I have celebrated, or used for a background in a short story or novel. It strikes me only now to wonder why I have never written about

life on board a passenger ship. Perhaps one day I will do so, it's a good idea (Spark, 1992: 120) .

While on the subject of the effect of my African experience on my subsequent work, I should mention my radio-play *The Dry River Bed*, based on a real episode in my life in Africa when a car I was driving got into a rut and went into a dry rived bed, smashing the car. Another story, 'The Portobello Road', touches on the then Southern Rhodesia and the difficulties of mixed marriages there (Spark, 1992: 135).

Según la propia autora existe incluso la posibilidad de que una persona real, por ejemplo, demande ser convertida en ficción, en un personaje. Ese fue el caso de Miss Christina Kay, la profesora que ella recreó como Miss Jean Brodie, y a quien Spark se ha referido como "that character in search of an author" (Spark, 1992: 56), y sobre la que ha afirmado, "Miss Kay was literally not Miss Brodie, but I think Miss Kay had it in her, unrealised, to be the character I invented" (Spark, 1992: 57). Del mismo modo, Fleur –la protagonista de su novela *Loitering with Intent* (1981) quien significativamente trabaja para una asociación autobiográfica– reconoce que un artista debe ser muy cuidadoso con la que imagina pues sus visualizaciones pueden convertirse en realidad, encarnarse en el mundo. Esta idea parece hacerse eco de las palabras de Jacques Derrida, quien se refirió a la autobiografía como "more than self-analysis: it is the creation of the self" (Derrida, 1978: 135). Yo añadiría que no sólo la autobiografía, sino también la literatura, como Muriel Spark nos ha mostrado, consiste en la creación de seres.

Al revelarnos y desnudar el proceso de caracterización literario y mostrarnos cómo sus protagonistas buscan y proyectan "their prime", la Dama Muriel Spark ha ejemplificado en su ficción diferentes formas a disposición de las mujeres para soportar los retos, las posibilidades y las cargas que conlleva su propia identidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRADBURY, Malcolm. (1994). *The Modern British Novel*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- BROOKER, James y ESTÉVEZ-SAA, Margarita. (2004). "Interview with Dame Muriel Spark." *Women's Studies. An Interdisciplinary Journal* 33.8 (December), 1035-1046.
- CSIKSENTMIHALY, Mihaly. (1992). "Imagining the Self". *Poetics* 21, 153-167.
- DERRIDA, Jacques. (1978) "Coming into One's One". En *Psychoanalysis and the Question of the Text: Selected Papers from the English Institute, 1976-1977*. Geoffrey Harman (Ed.). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- FREUD, Sigmund (1908). (1993). "El poeta y los sueños diurnos." En *Freud: Obras Completas*. Vol 6: Ensayos XXVI-XXXV. Luis López Ballesteros y de Torres (Trad.). Buenos Aires: Ediciones Orbis, Hyspamérica S.A., 1343-1348.
- SPARK, Muriel (1957). (1969). *The Comforters*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- (1958). (1986). *The Go-Away Bird and Other Stories*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- (1959). (1969). *Memento Mori*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969.
- (1961). (1972). *The Prime of Miss Jean Brodie*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- (1963). (1966). *The girls of Slender Means*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- (1968). (1970). *The Public Image*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- (1970). (1988). *The Driver's Seat*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- (1992). *Currículm Vitae: A Volume of Autobiography*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- WAUGH, Patricia. (1996). *Metafiction*. London & New York: Routledge.