

DE BRUJAS, “MONSTRUAS” Y *FREAKS*: EL CUERPO GROTESCO EN JEANETTE WINTERSON

About Witches, Monsters and Freaks: The Grotesque Body in Jeanette Winterson

Luis León Prieto

luisleonprieto@gmail.com

Universidad de Oviedo - España

Recibido: 13-03-2019

Aceptado: 28-04-2019

Resumen

El objetivo de esta investigación es analizar las representaciones del cuerpo no normativo en las obras de Jeanette Winterson (1959) *Espejismos* y *La mujer de púrpura*. En especial, el cuerpo grotesco, que se ejemplifica en figuras como la del monstruo, el *freak* o las personas gordas. La metodología empleada consistirá en el análisis de los personajes femeninos protagonistas, con el apoyo de textos secundarios que teorizan tanto sobre estas obras como acerca de asuntos como la reflexión sobre la diversidad corporal y el concepto de belleza en la época contemporánea. Se prestará especial atención a la posible finalidad subversiva y política que estas imágenes puedan sostener, en oposición a una belleza estándar.

Palabras Clave: Cuerpo, *queer*, estudios de género, bruja, monstruo, literatura inglesa.

Abstract

The aim of this research is to analyze the representations of the non-normative body in two works by Jeanette Winterson (1959), *Sexingthe Cherry* and *TheDaylight Gate*. Especially, the grotesque body, which is exemplified in figures such as the monster, the freak or the fat people. The methodology used will consistof the analysis of the main female characters, with the support of secondary texts that the orize both about these works and about issues such as the consideration on the corporal diversity and the concept of beauty on the contemporary age. Special attention will be paid to the possible subversive and political purpose that these images may sustain, as opposed to a standard beauty.

Key words: Body, queer, gender studies, witch, monster, English literature.

1. Introducción

El objetivo de esta investigación es analizar las diversas representaciones del cuerpo no normativo en *Espejismos* (2006) y *La mujer de púrpura* (2013), dos novelas de Jeanette Winterson, autora cuya figura y evolución literaria expondré de forma breve en el siguiente epígrafe. De manera especial, este trabajo se centrará en las manifestaciones del cuerpo grotesco, que se ejemplifica en figuras como la del *freak* o las personas gordas, pero también en otras como la de la bruja, que no siempre están asociadas al concepto de la fealdad, pero sí a una naturaleza monstruosa y demoniaca. La metodología empleada para validar este objetivo consistirá en el análisis de los personajes femeninos protagonistas, con el apoyo de textos secundarios que teorizan tanto sobre estas obras como acerca de asuntos más generales, tratados desde una óptica feminista; entre estos, destaca la reflexión sobre la diversidad corporal y el concepto de belleza en la época contemporánea. Se prestará especial atención a la posible finalidad subversiva y política que estas imágenes corporales puedan sostener, en oposición a esa clase de belleza actual estándar, impuesta desde el exterior como un concepto ideal de cuerpo, que debe ser modelado a través de recursos como la cirugía estética.

En su obra más reciente, publicada de manera póstuma junto a Thomas Leoncini, el sociólogo polaco Zygmunt Bauman se refiere a esa “generación líquida” en la que las transformaciones corporales se han convertido en una realidad creciente que, en un juego de palabras, lleva a Bauman a relacionar esas operaciones en la superficie del cuerpo (*surface*) con la navegación en internet (*surfing*), ambos conceptos en boga dentro de una sociedad posmoderna que se caracteriza, de hecho, por anteponer lo superficial frente a la auténtica comprensión (Bauman y Leoncini, 2018: 35). En dicha sociedad, ha cobrado auge el término “culto al cuerpo”, simbolizando la existencia de cuerpos que, en muchos casos, no son considerados más que como un producto, a menudo utilizado para fines promocionales y comerciales. Tanto en *Espejismos* como en *La mujer de púrpura*, aparecen cuerpos no normativos, aquellos que se consideran feos, deformes o que, desde una perspectiva comercial como la antes mencionada, no serían aptos para fines publicitarios o de venta. Imponer un determinado tipo de belleza también podría considerarse como un factor más en la violencia ejercida contra las mujeres.

Esta es una idea que expresan teóricas como Naomi Wolf, cuando afirman que nos encontramos en un proceso de reacción contra el feminismo, que utiliza políticamente imágenes de belleza femenina como arma (Wolf, 2002: 10), y que la belleza es un mito porque no tiene un carácter universal, evoluciona según cada cultura y varía entre ellas de forma ostensible (Wolf, 2002: 12-13). Frente a esa belleza entendida como un mito inamovible, han comenzado a surgir movimientos de resistencia, por ejemplo, aquellos relacionados con el concepto de “gordofobia”. Magdalena Piñeyro, activista representativa en contra de la “gordofobia”, se refiere al cuerpo femenino desde una posición política, utilizando símiles bélicos: “la tercera ola feminista pone el

énfasis en el cuerpo, postulándolo como campo de batalla y territorio de resistencia frente al patriarcado” (Piñeyro, 2016: 284-285). Esta autora (2016: 13) incide en cómo el propio cuerpo, en algunos casos, se ha convertido en cárcel debido al “auto-odio” que la sociedad inculca en quienes no se amoldan a los parámetros corporales que entran en los márgenes de la normatividad. Frente a esta actitud, exhorta a quienes se salen de los cánones estéticos a que luchen por su visibilidad, más allá de corsés que ya no son tan físicos como psicológicos: “las mujeres gordas suponemos toda una subversión: ocupamos más espacio del que nos está permitido ocupar, somos más visibles de lo que nos está permitido ser” (Piñeyro, 2016: 82).

La gordura, considerada desde una perspectiva feminista, también aparece en la obra de la psicoterapeuta Susie Orbach, especializada en temas corporales, a menudo extraídos desde su práctica clínica. Orbach (2010: 143) señala este hecho: “a Occidente lo aterroriza la obesidad”. Este estado de pánico, que llegaría a considerar a aquella como una enfermedad e incluso una epidemia, habría estado inducido por varias industrias, como la alimenticia o la estética, que sacarían réditos económicos del mismo: “el cuerpo gordo puede estar planteando un reto a nuestra abrumadora preocupación por la imagen” (Orbach, 2010: 148). En esta época caracterizada por el pensamiento posmoderno, a la que aludían Bauman y Leoncini, Orbach expone cómo ya no hay cuerpos “naturales”, sino una fragmentación que puede crear angustia al individuo necesitado de una cohesión corporal: “en este marco teórico, se cree que el cuerpo puede ser cualquier cosa que queramos que sea, ya que la corporalidad no es más que un constructo simbólico” (Orbach, 2010: 111). En efecto, retomando la célebre sentencia de Simone de Beauvoir, sugiere que “el cuerpo no nace: se hace” (Orbach, 2010: 200).

No obstante, pese al afán normalizador que se deriva de las visiones de Piñeyro y Orbach, el cuerpo gordo se sigue viendo como un cuerpo grotesco y, en definitiva, un cuerpo que no puede provocar deseo, debido a la existencia de una “maquinaria ideológica” que divide a los cuerpos entre “deseables” e “indeseables” (Piñeyro, 2016: 40). Esta es otra característica que suele darse en cuerpos gordos, viejos, feos o tullidos: el hecho de ser considerados simbólicamente asexuados, al margen de la base real que pueda encontrarse en esa suposición. No obstante, al igual que sucedía con el activismo gordo, en la actualidad han surgido diversos proyectos destinados a la concienciación acerca de las necesidades afectivas y eróticas de aquellas personas con cuerpos diferentes. Azpiazu Carballo (2017: 112-113) se refiere a algunos de estos, como el Foro de Vida Independiente y Diversidad o el documental *Yes, wefuck!* Desde que, en 1932, Tod Browning alumbrara su clásico de culto, *Freaks (La parada de los monstruos)*, al que se refiere Gretchen E. Henderson en su tratado sobre la fealdad (2018: 65), el tratamiento de las personas diferentes se ha movido entre el sensacionalismo y el silencio, sin olvidar el terror. En las dos novelas que van a ser analizadas en este trabajo, los personajes monstruosos, incluso aquellos que ocultan su condición bajo una belleza impostada, se mueven entre la violencia y el candor, la ternura y la dureza necesaria para sobrevivir. Se puede hablar de *freaks*, ode “monstruas”, con una personalidad compleja y un cuerpo que condiciona todos sus actos. Esta clase de caracteres siempre ha provocado

reacciones contrapuestas, desde la atracción a la repulsión. Estas sensaciones han ayudado a explicar, por ejemplo, la condición de clásico que sigue ostentando *Freaks* décadas después de su aparición, así como las recurrentes actualizaciones, también en el mundo del cine, de monstruos legendarios que surgieron por primera vez en los albores del séptimo arte.

Uno de ellos era el simio gigante King Kong, el cual utiliza Virginie Despentes para el título de su manifiesto, llamado *Teoría King Kong* (2018). Desde una perspectiva feminista, Despentes alude al tema de las “monstruas”, en tanto que ella misma se considera una, comparándose con el famoso Kong en detrimento de una belleza femenina estándar y destinada al varón heterosexual: “yo, como chica, soy más bien King Kong que Kate Moss” (Despentes, 2018: 13). Ya desde las primeras líneas de su obra, la autora pone en claro qué tipo de cuerpos pretende reivindicar:

“[...] escribo desde la fealdad, y para las feas, las viejas, las camioneras, las frías, las mal folladas, las infollables, las histéricas, las taradas, todas las excluidas del gran mercado de la buena chica. Y empiezo por aquí para que las cosas queden claras: no me disculpo de nada, ni vengo a quejarme” (Despentes, 2018: 11).

La referencia al “mercado” lleva de nuevo a la temática del culto al cuerpo y del mito de la belleza. Existe, de hecho, un mercado en torno a estos conceptos, que excluye a cuerpos considerados grotescos, etiquetados con algunos de los adjetivos que utilizaba Despentes. Es un mercado que preconiza una eterna juventud, como la que aparece, a través de la magia, en *La mujer de púrpura*, y que impone un “modelo idéntico” de belleza para todas las mujeres, como resalta Nuria Varela (2013: 281). El sistema patriarcal se basa en este proceso de estandarización y de repetición de estereotipos, que, como indica Varela, producen la frustración de todas aquellas mujeres que no se ajustan a dicho modelo. Frente a este, los personajes femeninos de las dos obras objeto de análisis ofrecen actitudes de resistencia y transgresión. El presente trabajo buscará exponer y verificar estas actitudes físicas y vitales con las que las protagonistas se posicionan en los márgenes de la sociedad, ya sea a través de un físico desbordante o de una actitud de poder y autoridad que también se opone a las limitaciones de género.

2. Jeanette Winterson, más allá de etiquetas

La británica Jeanette Winterson (1959) es considerada por la crítica como un claro ejemplo de autora posmoderna. Makinen (2005: 3) señala cómo existe cierto consenso respecto a esta valoración, dado el carácter meta narrativo e intertextual de sus textos, que traspasan las barreras entre la realidad y la ficción, reinterpretando referencias provenientes desde la Biblia hasta los cuentos de hadas tradicionales. Grice y Woods (2007: 29-30) también aluden a la estética

posmoderna de Winterson. Siguiendo la línea de Linda Hutcheon y su concepto de “metaficción historiográfica”, estos autores consideran que la narrativa de la británica supone una mirada irónica y paródica hacia el pasado histórico, que se revela como una construcción ideológica, que la ficción posmoderna subvierte a través de sus relatos. Tanto *Espejismos* como *La mujer de púrpura*, de hecho, revisitan el pasado, basándose en hechos reales, interpretados de un modo muy libre, a través de herramientas de parodia como las que apuntan los autores.

Otra de las características que se asocian con la figura y la obra de Winterson es la etiqueta de “escritora lesbiana”, que ella rechaza, como puede verse en Simpson (2001: 93) o en Onega (2006: 3), autoras que subrayan la concepción que Winterson tiene de sí misma como “escritora”, en general, antes que asumir la citada etiqueta de “escritora lesbiana”. Noakes y Reynolds (2003: 157) también inciden en cómo su escritura ha sido catalogada como “lésbica”, aunque opinan que esta consideración es simplista, pues valoran que solo podría entrar dentro del criticismo lesbiano su primera novela, con tintes autobiográficos, *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985). En su colección de textos ensayísticos *Art Objects* (1996), la propia Winterson se muestra consciente de cómo la identidad sexual del o de la artista puede condicionar la percepción que se tiene acerca de su obra y, en su caso, de cómo una preferencia sexual elegida parece motivo suficiente para unirla a una especie de sororidad de escritoras lesbianas, vivas o muertas (Winterson, 1996: 103).

Con respecto a su trayectoria vital, la autora, que no conoció a su madre biológica hasta su madurez, fue adoptada por una pareja que pertenecía a la iglesia evangelista pentecostal. Durante su infancia y adolescencia, la joven Jeanette fue educada en una religiosidad integrista e intolerante, en especial por parte de su madre adoptiva, quien, después de descubrir su despertar sexual al lesbianismo, terminó expulsándola del hogar. Este proceso de maduración fue reflejado por Winterson, de forma libre e imaginativa, en su citado debut, *Oranges Are Not the Only Fruit*, que continúa siendo su obra más popular. El personaje que representa a la autora en este texto es un carácter enfrentado con su medio social, un hecho que se repite en las dos novelas objeto de estudio en este trabajo, al igual que en otras historias de la carrera creativa de Winterson. En esta, destacan obras como *The Passion* (1987), que también recrea hechos verídicos, ambientados en las guerras napoleónicas, y en la que se repiten otros motivos temáticos de la autora como las anomalías corporales o la presencia de una fluidez sexual en sus personajes. Este último tópico tendrá relevancia, además, en un conjunto de novelas como *Written on the Body* (1992), *Gut Symmetries* (1997), o *The Powerbook* (2000), que incluyen relaciones triangulares entre sus protagonistas. Estos son los principales hitos en la creación literaria de Winterson, aquellos que han recibido una mayor atención crítica, pero, en los últimos años, también ha publicado libros infantiles, colaborado en proyectos teatrales o cinematográficos y escrito nuevos textos como su autobiografía *Why Be Happy When You Could Be Normal?* (2011), conectada de forma directa con su primera novela, o una variación de sus estrategias meta narrativas e intertextuales con su recreación del *Cuento de invierno* de Shakespeare en *The Gap of Time* (2015).

3. Espejismos: el monstruo demasiado humano

En esta novela de Winterson, ambientada en la Inglaterra del siglo XVII, el ejemplo de personaje discordante está llevado hasta el extremo, por el carácter pretendidamente grotesco de la Mujer Perro, la principal protagonista de la obra junto a su hijo adoptivo Jordan. Este es un joven sensible y viajero, que surca los mares en la búsqueda de su amada Fortunata y que, al igual que su madre, no responde a los estereotipos de género que se esperan de él, llegando a protagonizar episodios de travestismo para poder vivir entre mujeres (Onega, 2006: 91). La Mujer Perro, por otro lado, se presenta de forma grotesca ya no solo desde una perspectiva exterior, sino que, además, ella misma es consciente de su condición, preguntándose de forma retórica: “¿hasta qué punto soy monstruosa?” (Winterson, 2006: 31). Este personaje, que ni siquiera ostenta un nombre propio, podría relacionarse con los monstruos de feria literarios, con los *freaks* a los que se hizo referencia con anterioridad al mencionar el filme de Tod Browning. Ana Casas subraya el carácter transgresor de esta clase de figuras y señala que “el monstruo está en nosotros” (Casas, 2012: 9). La fuerza de estos seres reside en que cualquier persona puede convertirse en uno, si no mediante el carácter sobrenatural o sobrehumano, al menos sí a través de los oscuros deseos del interior, que podrían ser liberados en cualquier momento. Gimeno (2008), por su parte, teoriza sobre la figura del monstruo según una interpretación feminista deudora de Braidotti, a la hora de analizar la figura de la “lesbiana perversa” o la “lesbiana monstruosa”. Para Gimeno, el monstruo es:

“[...] la encarnación de la diferencia respecto al cuerpo humano normativo; en este sentido, la monstruosidad puede aplicarse, según el contexto, a cualquier construcción corporal no normativa: las mujeres respecto a los hombres, los negros respecto a los blancos, las mujeres masculinas respecto a las mujeres poseedoras de una feminidad normativizada (Gimeno, 2008: 99-100)”.

A través de su reflexión podemos llegar hasta la fuente de la propia Braidotti, que se centra en el cuerpo femenino como potencialmente monstruoso, puesto que no solo varía del ideal anatómico y androcéntrico sino que, además, es susceptible de cambios que no podrían experimentar los cuerpos masculinos, como, por ejemplo, el embarazo. El cuerpo de las mujeres no es una realidad fija, estable (Braidotti, 1997: 64). Es esta una idea en la que también incide Margrit Shildrick (2002: 31), que se refiere a otras experiencias fisiológicas como la lactancia o la menstruación, signos de una feminidad fuera de control, impredecible y, por ello, monstruosa. A este respecto, novelas como la de Winterson plantean los límites y la conciencia de la propia monstruosidad. La Mujer Perro, con su desmesurada entidad física y sus actos violentos, alberga un interior noble, casi puro en ciertos aspectos. Es una inadaptada, una marginada que no quiere conformarse con el papel de víctima, algo en lo que es favorecida por su extraordinaria fuerza y tamaño.

Como ejemplo de este comportamiento, y de la revisión histórica y paródica que presenta esta novela, puede observarse el episodio en que se presenta un burdel durante la dictadura de Cromwell, en el que hombres puritanos se someten a fantasías de violencia y dominación, en la línea del BDSM, pero en el que las mujeres que trabajan allí tienen una misión encubierta en el lugar: "ocurría que ella y sus hermanas, o así las llamó, se dedicaban a asesinar a los puritanos que visitaban el burdel" (Winterson, 2006: 122). Allí, la Mujer Perro se encuentra con dos personajes que representan el contraste entre el fanatismo religioso más radical y, por otro lado, la expresión de unos deseos que ellos mismos considerarían "sodomitas" y "contra-natura": el predicador Scroggs y el vecino Firebrace. La mujer los descubre en el prostíbulo de este modo: "sobre un lecho bajo, una mujer era penetrada en la posición tradicional, pero encima del hombre había otro hombre, agarrado como un escarabajo a una viga y ocupado con el pasadizo posterior" (Winterson, 2006: 124). Con la mediación de la encargada del burdel, la Mujer Perro organiza una fantasía erótica mediante la cual se vengará de estos dos personajes, decapitándolos al igual que ellos estuvieron relacionados con la muerte en el cadalso del rey, en una escena que remite de forma paródica a las descripciones de orgías del Marqués de Sade (Onega, 2006: 82). Dentro de las numerosas parodias posmodernas que aparecen, de hecho, en esta novela de Winterson, destaca el que esos dos representantes de una manera hipócrita de entender la religión terminen pagando por sus "pecados", en un lugar con una fuerte connotación pecaminosa y a cargo de un personaje entre lo monstruoso y lo demoníaco como es la Mujer Perro.

De este modo, en la escena anterior ella se caracteriza como verdugo, a través de su particular sentido de la justicia. Los ajusticiados, Scroggs y Firebrace, en cierta manera son el ejemplo de esas monstruosidades interiores de las que habla Casas, personas de exterior respetable, pero deseos internos oscuros, reprimidos, a los que solo pueden dar salida en lugares que ellos mismos condenan en público, como el burdel. El personaje de la Mujer Perro encarna un cuerpo grotesco, en la manera en la que lo imagina Bakhtin, como una entidad incompleta, transgresora de sus propios límites (Bakhtin, 1968, citado por Farwell, 1995:159). Jane Haslett también se hace eco del carácter grotesco de la anatomía de este personaje, pero subrayando cómo su figura puede empoderar a las lectoras de la novela, al escapar por completo de la noción de feminidad impuesta desde el exterior del propio cuerpo femenino. Para esta autora, el cuerpo de la Mujer Perro es tan incontrolable, violento, sucio, ruidoso y enorme, que escapa a todo lo que se supone que debería ser un cuerpo femenino (Haslett, 2007: 42). Se trata de un personaje que, aunque ostente una anatomía catalogada como femenina, resulta de por sí un desafío para las normas. Por ejemplo, respecto a la maternidad, de ahí que haya adoptado a Jordan. Langland cree que, aunque desde un punto de vista corporal sea una mujer, lo es en un modo que desafía las normas. Para la Mujer Perro, la anatomía no es el destino, dado que no puede quedarse embarazada de ningún hombre (Langland, 1997: 102). En la novela, sin embargo, esta circunstancia no atempera el amor y la ternura que siente por su hijo, como contraste a su amenazadora apariencia externa.

Al igual que monstruos clásicos como la criatura del doctor Frankenstein, gran parte de ese carácter amenazante de la Mujer Perro se basa, en realidad, en su inocencia, en su incapacidad de calibrar el alcance de sus actos y de saber interactuar con el mundo exterior. En cierto modo, es un monstruo demasiado humano. Eso le impide conocer el amor, que solo vuelca en su hijo Jordan: “¿qué es el amor?[...] Soy demasiado descomunal para el amor. Nadie, hombre o mujer, ha osado jamás acercarse a mí. Les da miedo escalar montañas” (Winterson, 2006: 44-45). Su falta de experiencia amorosa y afectiva, si bien habla de la soledad propia de esta clase de personajes, también produce algunos de los episodios más humorísticos de la novela: “Durante la ausencia de Jordan, y gracias a la temporada que pasé en el burdel, descubrí que si se muerden o se cortan por otros medios los miembros de los hombres no vuelven a crecer” (Winterson, 2006: 151). Sus primeros intentos de aproximación erótica a los hombres constituirán un fracaso, además de demostrar cómo ella misma tampoco conoce las partes y el funcionamiento de su propia anatomía. Su amante se le dirige de este modo: “no puedo meterme esa naranja en la boca. No me cabe. Tampoco puedo pasarle la lengua. Señora, es usted demasiado grande” (Winterson, 2006: 152-153). La Mujer Perro no sabe a qué parte de su cuerpo se refiere el caballero, pero, en el contexto de la obra de Winterson, resulta llamativa esta metáfora frutal por el clítoris, que recuerda desde luego al título de *Oranges Are Not the Only Fruit*. De la Concha Muñoz considera este personaje como una representación de la “*vagina dentata*”, lo cual guarda lógica en el contexto de sus episodios de emasculación y porque

“[...] representa la simbolización de la feminidad fálica castrante que el varón de ideología patriarcal construye de la mujer que se resiste al perfil femenino diseñado en función de la asimetría social a partir de la ecuación sexo-género ideada y organizada para su beneficio” (De la Concha Muñoz, 2008: 142).

El personaje, claramente, no se ajusta a dicho patrón, y la hipérbole de los actos violentos que despliega, por ejemplo, en el burdel, serviría para establecer una sororidad que actuara como defensa mutua para las mujeres ante el régimen patriarcal de los puritanos.

Por otro lado, esta obra completa la caracterización de la Mujer Perro a través de la inclusión de otro personaje que vive en el siglo XX, alter ego de esta mujer en la época contemporánea, creando dos líneas temporales en el relato. Esta versión moderna del carácter que aparece en la novela es una científica que lucha contra la contaminación, una representante del ecofeminismo que alberga numerosos puntos en común con su gigantesca antecesora. Si bien su cuerpo no alcanza la irrealidad de sus dimensiones gargantuescas, su gordura también le provoca una identificación con ella, en especial respecto a su falta de encaje en la sociedad y su dificultad en acercarse a los hombres: “cuando sueño, quiero un hogar, un amante y algunos hijos, pero no funciona. ¿Quién está dispuesto a vivir con un monstruo?” (Winterson, 2006: 179). La monstruosidad aparece, en esta ocasión, relacionada con el hecho de transgredir los cánones de la belleza femenina actual, basados

principalmente en la delgadez y en la sensación de mantener un cuerpo esbelto durante toda la vida. Dentro de este obligado culto al cuerpo, aparece de nuevo el concepto de “gordofobia”, provocadora de ese “auto-odio” que mencionaba Piñeyro (2016) como inoculado por la sociedad en las personas con cuerpos no normativos y que asoma, por ejemplo, en la sensación de victimismo que se desprende de las palabras del personaje. Por otro lado, una característica que comparten ambas versiones de este es que, dentro de sus cuerpos no normativos, se diría que no son capaces de albergar el deseo, al menos esa es la visión que se pretende desde el exterior. Son, parafraseando a la Mujer Perro, “demasiado grandes” para el amor y también para el sexo.

No obstante, quizá habría que diferenciar ambos conceptos. En el ámbito sexual, puede que la Mujer Perro sea una “infallible”, recogiendo el término que usaba Desportes en la introducción de este trabajo y que, en la novela, se comprueba de forma literal a través del caballero que intenta seducirla; sin embargo, volviendo a la idea que antes se indicó, el personaje demuestra que el amor que alberga puede ser tan inmenso como su cuerpo, canalizándolo en su hijo Jordan, al que encontró flotando en un río como una hipotética compensación ante su incapacidad biológica para la maternidad. Jordan, infatigable viajero y navegante, deseando conocer el mundo y seguir el rastro de su amada Fortunata, sabe que siempre podrá regresar, que el amplio seno materno le estará esperando. La humanidad, no aparente, del monstruo, continuando con el ejemplo de la criatura de Frankenstein, aparece entonces en total claridad.

4. La mujer de púrpura: la maldición de la eterna juventud

La figura de la bruja, incluso cuando no siempre haya sido representada a través de un cuerpo grotesco, sí que ha sido utilizada como un icono de la monstruosidad, por su pretendida relación con el Diablo u otros seres malignos y demoníacos. No obstante, pese a toda la imaginería satánica que aún hoy puede percibirse en sus representaciones mediáticas, la bruja como tal guarda más relación con la primigenia Lilith, la mujer independiente que fue transformada en demonio por la tradición masculina. Carmen Posadas y Sophie Courgeon (2004) relatan cómo, en el Antiguo Testamento, no solo existía un relato de la Creación, sino dos, que diferían entre sí. Si en Génesis, 1, 27-28, se afirma “Varón y hembra los creó”, con posterioridad, en Génesis, 2, 18-23, es cuando aparece el episodio que se asocia de forma más significativa con la creación de la mujer: “y de la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y la trajo al hombre” (Posadas y Courgeon, 2004: 7). Las autoras especifican cómo, en el primer caso, Dios crea al hombre y a la mujer al mismo tiempo y de la misma tierra, con el componente de igualdad que ello supone. Esto daría lugar al mito de Lilith, primera mujer antes que Eva. Es definida como “independiente y rebelde, acabaría convertida por el misticismo judío en una asesina de niños y un demonio de la noche” (Posadas y Courgeon, 2004: 9).

La asociación entre mujer y demonio se ejemplifica aquí en lo que para Posadas y Courgeon (2004: 10) resulta una gran impostura: asegurar a las mujeres que son hijas de Eva, en vez de hijas de Lilith. Esto habría fomentado la sumisión que, para las autoras, representa el personaje de Eva, frente al espíritu indómito de Lilith, quien, de hecho, no sería expulsada del Paraíso, sino que lo habría abandonado por decisión propia al no aceptar la superioridad de su esposo, habiendo sido creados ambos en el mismo instante y de un mismo material. Tanto la figura de Lilith como la de la bruja podrían ponerse en conexión con las diosas primigenias, divinidades nutricias, pero que también representaban símbolos de destrucción. Según Whitmont (1984: 12), las diosas antiguas se asociaban también a la guerra, pero, ante todo, eran las responsables de controlar “el ciclo de la vida en sus diversas fases: nacimiento, crecimiento, amor, muerte y renacimiento”. Husain (2001: 6) señala que, para esta figura divina, “la vida y la muerte poseen la misma importancia” y su esencia radica en que lo incluye todo: en su interior contiene la totalidad de los opuestos, incluidos lo masculino y lo femenino, la creación y la destrucción.

Según esta autora, “las brujas están muy ligadas a la diosa, sobre todo en su fase senil. A menudo comparten la vejez, la oscuridad, los misterios y la vinculación con la muerte” (Husain, 2001: 134). La autora cita varios ejemplos de brujas y hechiceras especialmente célebres, vinculadas en muchos casos a la mitología, como Medea, Circe o Baba Yaga. La bruja, desde una perspectiva contemporánea, se ha convertido en un símbolo para buena parte del feminismo actual. Un lema recurrente en manifestaciones y demás eventos feministas es el de “somos las hijas de todas las brujas que no pudisteis quemar”. Se proclama así una simbólica descendencia de aquellas mujeres que murieron, según la interpretación actual, por no querer renunciar al control de sus cuerpos, de sus saberes ancestrales y curativos. Husain también recoge incluso algunas variantes modernas que se consideran descendientes directas de aquellas, como el culto de Wicca, que define como “el más conocido de veneración a la deidad femenina”. Su nombre, de hecho, deriva de la palabra anglosajona *witch*, con el significado de *bruja*, y se basa en el culto pagano de la antigüedad, venerando una divinidad bipolar, con un lado masculino y otro femenino, en la que el dios está subordinado a la diosa, en tanto esta controla los ciclos del nacimiento, la muerte y la regeneración (Husain, 2001: 154).

Dentro de este contexto, *La mujer de púrpura* parte de un hecho histórico, al igual que ya sucedía en *Espejismos*, como Winterson indica en la introducción a su obra:

“[...] el juicio de las brujas de Lancashire en 1612 es el más famoso de los procesos por brujería de Inglaterra. Los sospechosos fueron trasladados al castillo de Lancaster en abril de 1612 y ejecutados al término de las audiencias de agosto. La Mazmorra del Foso puede visitarse y el castillo de Lancaster está abierto al público. Fue el primer proceso por brujería documentado” (Winterson, 2013: 9).

La autora ya se había referido, de forma indirecta, a este hecho en *Oranges Are Not the Only Fruit*. Cuando Jeanette, la protagonista de esta novela, se reencuentra con su amante y esta le

pregunta por su ocupación actual, ella responde, de forma irónica, que está sacrificando bebés en la cima de Pendle Hill (Winterson, 1985: 218-219). Pendle Hill es uno de los escenarios principales de esta obra, el prototipo de un lugar encantado. A partir de esa base histórica, Winterson utiliza personajes reales de la época tomando licencias literarias, como es el caso de Shakespeare, John Dee y Alice Nutter, esta última una mujer noble que protagoniza la historia y se constituye en un ejemplo de personaje femenino poderoso, inteligente e independiente. Además, la autora convierte el relato en una novela en la tradición británica del horror gótico.

En esta obra parecen escenas que se podrían considerar dentro de lo insólito, de lo fantástico, si bien, dentro de la estética posmoderna que aplica Winterson, la interpretación permanece, en muchos casos, dentro de la ambigüedad. Alice Nutter, como se ha indicado, es una mujer que exhibe poder, nobleza y riqueza, propietaria de su propia empresa, y constituye el eje opuesto al del clan femenino Demdike, las principales acusadas por brujería a las que Nutter ha acogido en sus tierras. Si estas mujeres se presentan como un ejemplo de degradación tanto moral como física, de Nutter siempre se resalta su belleza y el hecho de conservar una apariencia juvenil, que atribuye a su propio conocimiento: “soy experta en el uso de hierbas y ungüentos” (Winterson, 2013: 53). Se sospecha de ella a través de esta circunstancia, la herbolaria equiparada a la bruja; no obstante, la ambigüedad reside también en que, aunque el personaje afirma no creer en la brujería, sí que cree en la magia (Winterson, 2013: 46). Su conocimiento, por otra parte, proviene de una fuente histórica a la vez que mítica, como es el doctor John Dee, astrónomo y matemático de la reina Isabel I, pero, al mismo tiempo, una figura legendaria por su asociación con la magia. Así se lo expone directamente una de las integrantes del clan Demdike: “tenéis el don de la magia y lo aprendisteis de John Dee, el mago de la mismísima reina” (Winterson, 2013: 35).

Así pues, el gran poder de Alice Nutter reside en su conocimiento, en la sabiduría que ha adquirido y que, de por sí, provoca desconfianza en torno a ella. La transgresión de Eva respecto a la adquisición de ese conocimiento desembocó en la tradicional ignorancia en que las diversas iglesias cristianas mantuvieron a las mujeres respecto al acceso y difusión de las Sagradas Escrituras. Las mujeres no deben predicar, es un tabú tan antiguo que Adrienne Rich (1996) pone el ejemplo de la América puritana, donde se tenía la creencia de que Dios se revelaría a las mujeres a través de los hombres, mientras ellas, como estaba previsto, se dedicaban a los cuidados de su sexo. Rich se retrotrae a la figura de Anne Hutchinson, una partera y pensadora que se reunía con otras mujeres para interpretar la Escritura y fue tenida por bruja, al igual que otras compañeras de profesión (Rich, 1996: 209-210).

Este hecho, la concepción herética de cualquier grupo de mujeres que se reúnan para compartir sabiduría, remite también a *Calibán y la bruja* (2010), de Silvia Federici, cuando se habla de la “elevada posición social” de las mujeres en los movimientos heréticos de la Edad Media, antes de que se produjeran las grandes cazas de brujas: “en las sectas herejes, sobre todo entre los cátaros y los valdenses, las mujeres tenían derecho a administrar los sacramentos, predicar, bautizar e incluso alcanzar órdenes sacerdotales” (Federici, 2010: 64). A esto habría que añadir el hecho de

que las mujeres también formaran sus propias comunidades, como es el caso de las beguinas, mujeres laicas de las clases medias urbanas que vivían juntas y sin subordinación al control monástico. Todos estos aspectos, junto con el control reproductivo que sobre sus cuerpos ejercían estas mujeres, serían posteriormente distorsionados según la imaginaria de los aquelarres de brujas, germen de las persecuciones posteriores.

La violencia desatada, en todas sus dimensiones, contra estos grupos de mujeres tendría como fin último, pues, recuperar el control sobre las mismas, a través del miedo instalado en esa atmósfera de delación y desconfianza. En *La mujer de púrpura*, aparecen diversas clases de reacciones violentas por parte de los poderes fácticos, tanto los locales como los enviados especiales de la Corona inglesa. Esto incluye la violencia sexual, infligida por un hombre brutal como Tom Peeper. Este cumple la función de, frente a la elegancia del magistrado Roger Nowell, aparecer como un vulgar y raso representante de la ley que utiliza la violación no solo como castigo contra las posibles sospechosas de brujería, sino también para su propio beneficio. La violación como castigo o botín de guerra es un factor que se sigue repitiendo en situaciones de agitación y conflictos bélicos de la época contemporánea, como recuerda Varela (2013: 269-270).

En el caso de esta novela, la “guerra” es desatada por el rey Jacobo I tanto contra los papistas como contra los sospechosos de brujería, pese a la obvia distancia existente entre ambos colectivos. Peeper no solo viola a Sarah Device, sino también a otro miembro del clan sospechoso de brujería: “además estaba la pequeña Jennet Device: depravada, miserable, desnutrida y maltratada. Su hermano la llevaba consigo al Dog para pagar así las bebidas. A Tom Pepper le gustaba que sus conquistas sexuales fueran demasiado jóvenes para quedarse preñadas” (Winterson, 2013: 33). De este modo, al hecho de ser prostituida por su hermano se une el abuso sexual infantil e incluso el incesto por parte de quien, al final de la novela, se revela como su padre, violador también de su madre Elizabeth Device.

Esta novela refleja un sistema de violencia piramidal contra las mujeres, en el que personajes como Tom Peeper no son más que peones que son utilizados en estas agresiones sistemáticas contra aquellas a las que consideran brujas. Cuando el clan acusado de este delito es encerrado en un calabozo a la espera de su juicio, las mujeres más jóvenes se prostituyen con los carceleros para así obtener algo más de comida y limpieza. Antes del juicio, la propia Alice Nutter, símbolo de la mujer independiente y poderosa, hasta entonces intocable, debe soportar el tormento en un capítulo titulado, de hecho, “Torturadme”: “la tenían desnuda, en pie, con las manos atadas por encima de la cabeza, de espaldas a ellos. Estaban encapuchados.

Llevaban largos y afilados punzones” (Winterson, 2013: 159). Este es el preludeo en el que, despojado ya de su belleza y reducido a una apariencia grotesca e inhumana, se muestra la total indefensión del personaje, que será sometido a torturas diversas con el objetivo de obtener una confesión concreta: el paradero de Christopher Southworth. Este, antiguo amante de Alice, ya había sido sometido también a la violencia física, siendo atacado además en sus propios órganos

distintivos de la masculinidad; lo cual, según la intención de sus torturadores, debía quebrar su orgullo varonil, humillándole hasta hacerle confesar lo que esperaban de él.

A medida que avanza la trama, como ha podido comprobarse en este último episodio, el feísmo y la violencia se acentúan como elementos del clima de opresión que se instala en los personajes principales. Además, esta progresión consigue crear un contraste entre la belleza y el encanto que había desplegado Alice a lo largo de la novela y la decadencia final, a medida que se va acercando a su ejecución. El aspecto de eterna juventud que parecía poseer se había justificado a través de los conocimientos herbales y medicinales, aunque termina revelándose como una consecuencia del conocimiento mágico: “cuando se marchó, Alice sacó del bolso un frasquito y se echó unas cuantas gotas en la cara [...] John Dee lo había preparado y se lo había dado a Alice. No era el elixir de la vida, sino el elixir de la juventud” (Winterson, 2013: 86).

En el desenlace de la novela, cuando Alice también es prendida por brujería, encerrada y torturada como el resto, la falta de acceso a ese elixir la devuelve a un tipo de cuerpo más concordante con la edad de su personaje: “¿esa era ella? Macilenta. Arrugada. El pelo blanco. Seguía siendo hermosa, aun cuando hubiera algo transparente en su rostro, como si la piel estuviera hecha de hojas que hubieran estado expuestas al sol.

Era una anciana” (Winterson, 2013: 174). De este modo, el personaje, sin perder completamente su belleza y distinción, se asemeja más a la imagen de la bruja que Husain asociaba a la vejez y la muerte, en contraposición a su anterior aspecto, en la línea más bien de las hechiceras seductoras como las clásicas Circe o Medea, o bien algunas reencarnaciones contemporáneas vistas en los medios audiovisuales. Una estampa, en todo caso, alejada de la de la Vieja Demdike, su antigua amante Elizabeth, que ha perdido no solo su belleza y juventud, sino también sus poderes, convirtiéndose en un símbolo de la bruja degradada y repugnante, en un proceso de transformación similar al de personajes de cuentos de hadas, como por ejemplo la madrastra de Blancanieves.

En conjunto, la obra resume esas dos versiones básicas y contrastadas de la bruja, que aparecen en los relatos infantiles, así como en otros: el monstruo grotesco, repugnante, que se utiliza para asustar a los niños, y la imagen más destinada al público adulto, la lasciva tentadora, poseedora de una belleza que, como le sucedía a Alice en la novela, se hace eterna siempre que se conserve el conocimiento o la fórmula adecuada. Volviendo al marco introductorio de este estudio, podría realizarse un paralelismo con una de estas variantes.

El culto al cuerpo mencionado presiona a todas las mujeres para alcanzar esa eterna juventud, que en la obra residía en un pequeño recipiente, a través de medios quirúrgicos, médicos o cosméticos, entre otros. Si, en la historia de Winterson, mantener ese estado se basaba en la adquisición de conocimientos mágicos, en la actualidad la magia se ha querido canalizar a través de los avances tecnológicos para conseguir el “*surfacing*” del que hablaba Baumant; no obstante, esa aspiración a detener el reloj biológico no está exenta de riesgos tanto físicos como psíquicos, por lo que, más que un acto de magia, podría convertirse en una maldición de la época moderna.

5. Conclusiones

La representación de lo grotesco, lo monstruoso y las corporalidades no normativas, en estas dos obras literarias, permite validar los objetivos con los que se había planteado este trabajo, dada la consistencia y variedad de las imágenes de este tipo con las que Winterson ha vertebrado sus historias. Frente a un concepto clásico de la monstruosidad, la autora contrapone la fealdad interna de los personajes antagónicos, como representantes de un fanatismo ciego y violento que pretende coartar la libertad y la solidaridad femenina que aparece en las protagonistas. La verdadera dignidad se aprecia en la manera en la que estas mujeres resisten, se vengan o, si deben morir, lo hacen con entereza y sin victimismo. Por otra parte, Winterson, que como autora siempre ha defendido en sus obras la diversidad sexual, defiende aquí la diversidad corporal, frente a esas presiones externas que pretenden uniformizar un canon de belleza. El cuerpo grande de la Mujer Perro, capaz de hacer sombra de modo literal a los hombres y no adaptado a la sexualidad tradicional de estos; el cuerpo gordo de la mujer que es su versión contemporánea, acomplejada porque considera que no puede aspirar a alcanzar una vida familiar clásica; el cuerpo maduro y sin filtros de Alice Nutter, cuando se ha convertido en una mujer mayor, distinguida y también bella, pero ya sin la aspiración a la eterna juventud; todos estos se presentan como dignos de respeto, del protagonismo que la autora les concede.

Visibilizar esta clase de realidades resulta, de por sí, un acto transgresor, en la línea de lo expresado por Casas para la figura del monstruo. Reivindicar la simple fealdad, lo *freak*, puede albergar una carga tan política como la reivindicación con la que Despentés comenzaba su manifiesto. Las “monstruas” y brujas de Winterson son seres marginales que no buscan la aprobación ajena y cuya libertad no está reñida con el amor ni, en ciertos casos, con los sentimientos maternos. Para la autora británica, caracterizada por subvertir toda clase de cuentos populares y mitos folclóricos, este tipo de anti-heroínas encarna de modo más auténtico los retos y las adversidades a las que se tienen que enfrentar las mujeres; y, si bien lo hace bajo una perspectiva de relato histórico, la veracidad de estas situaciones no perdería fuerza bajo la óptica de la época contemporánea. Haslett afirma que cuerpos como el de la Mujer Perro, además de otros que forman parte de la narrativa de Winterson, son cuerpos *queer*, porque desestabilizan las nociones de una identidad corporal fijada y de una construcción “natural” de la anatomía (Haslett, 2007: 53).

Henderson (2018: 136) se refiere a la apropiación que algunos grupos han llevado a cabo de términos considerados negativos, como, por ejemplo, la “*crip culture*” que se ha creado desde el activismo de las personas con diversidad funcional, un hecho al que alude también Azpiazu Carballo (2017: 112-113). Además, Henderson expone cómo “la teoría *queer* se ha apropiado de forma parecida de un término social despectivo para desestabilizar los conceptos fijos de identidad y apuntar a nuevas formas de teorizar el género, la sexualidad y otras categorías sociales” (Henderson, 2018: 136). Y, sin embargo, la etiqueta identitaria de la fealdad no ha sido incorporada de forma

similar, por la negativa de la mayoría de personas a ser integradas en un grupo social que se definiera bajo este rótulo. No obstante, hay quien aventura una posible “venganza de los feos”, como José María Robles en un reciente artículo periodístico (2019), en el que presenta una hipotética normalización de la fealdad en base a cómo representantes de la cultura contemporánea, “[...] todos con un físico que no se ajusta al canon, han protagonizado películas, campañas de publicidad, programas de televisión y desfiles de moda” (Robles, 2019: 22). Según el autor, lo *freak* se habría acabado convirtiendo en *chic*, frente a la saturación de una belleza estándar omnipresente en los medios.

El posible potencial subversivo de lo monstruoso, de lo raro o lo feo en una sociedad como la actual depende, en buena parte, de una hipotética aceptación con fines comerciales, como la que plantea el artículo de Robles. Si un término reapropiado como *queer* también corre el riesgo de convertirse en un entretenimiento burgués y un artículo de consumo, como sugieren Sáez y Carrascosa (2011: 81), la reapropiación del término “feo” o “fea”, aunque lejos de materializarse, como sostenía Henderson, podría también convertirse en un simple simulacro de rebelión frente a la estandarización de los cánones estéticos, en una subversión superficial con fines comerciales. En obras como las de Winterson, no obstante, sus personajes sí reflejan un espíritu de transgresión constante contra todas las limitaciones de género, culturales y, desde luego, anatómicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Azpiazu Carballo, Jokin (2017): *Masculinidades y feminismo*. Barcelona: Virus Editorial.
- Bauman, Zygmunt y Leoncini, Thomas (2018): *Generación líquida*. Barcelona: Espasa Libros.
- Braidotti, Rosi (1997): “Mothers, Monsters and Machines”. En: Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stanbury (eds.): *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Nueva York: Columbia UP, pp. 59-79.
- Casas, Ana (2012): “Prólogo”. En: Ana Casas (ed.): *Las mil caras del monstruo*. Editorial Bracket Cultura, pp. 5-15.
- De la Concha Muñoz, Ángeles (2008): “La escritura de Jeanette Winterson: un desafío a la categorización y a las convenciones”. En: Rosa García Rayego y M^a Soledad Sánchez Gómez (eds.): *Que sus faldas son ciclones. Representación literaria contemporánea del lesbianismo en lengua inglesa*. Barcelona y Madrid: Editorial EGALES, pp.131-148.
- Despentes, Virginie (2018): *Teoría King Kong*. Barcelona: Penguin Random House.
- Farwell, Marilyn R. (1995): “The Lesbian Narrative: The Pursuit of the Inedible by the Unspeakable”. En: George E. Haggerty y Bonnie Zimmerman (eds.): *Professions of Desire. Lesbian and Gay Studies in Literature*. Nueva York: The Modern Language Association of America, pp. 156-168.

- Federici, Silvia (2010): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gimeno, Beatriz (2008): *La construcción de la lesbiana perversa*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Grice, Helena y Woods, Tim (2007): “Winterson’s Dislocated Discourses”. En: Sonya Andermahr (ed.): *Jeanette Winterson. A Contemporary Critical Guide*. Wiltshire: Cromwell Press Ltd, pp. 27-40.
- Haslett, Jane (2007): “Winterson’s Fabulous Bodies”. En: Sonya Andermahr (ed.): *Jeanette Winterson. A Contemporary Critical Guide*. Wiltshire: Cromwell Press Ltd, pp. 41-54.
- Henderson, Gretchen E. (2018): *Fealdad. Una historia cultural*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Husain, Shahrukh (2001): *La Diosa*. Singapur: Duncan Baird Publishers.
- Langland, Elizabeth (1997): “Sexing the Text. Narrative Drag as Feminist Poetics and Politics in Jeanette Winterson’s *Sexing The Cherry*”. En: *Narrative*, vol. 5, nº1, pp. 99-107.
- Makinen, Merja (2005): *The Novels of Jeanette Winterson*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Onega, Susana (2006): *Jeanette Winterson*. Manchester: Manchester University Press.
- Orbach, Susie (2010): *La tiranía del culto al cuerpo*. Madrid: Espasa Libros.
- Piñeyro, Magdalena (2016): *Stop Gordofobia y las panzas subversas*. Málaga: Baladre y Zambra.
- Posadas, Carmen y Courgeon, Sophie (2004): *A la sombra de Lilith*. Barcelona: Planeta.
- Reynolds, Margaret y Noakes, Jonathan (2003): *Jeanette Winterson. The essential guide*. Londres: Vintage.
- Rich, Adrienne (1996): *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra.
- Robles, José María, (2019): “La venganza de los feos”. En: *El Mundo*, 11-02-2019, pp. 21-23.
- Sáez, Javier y Carrascosa, Sejo (2011): *Por el culo. Políticas anales*. Barcelona y Madrid: Editorial EGALES.
- Shildrick, Margrit (2002): *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. Londres: Sage.
- Simpson, Kathryn (2001): *York Notes Advanced. Oranges Are Not the Only Fruit*. Londres: York Press.
- Varela, Nuria (2013): *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.
- Whitmont, Edward C. (1984): *Retorno de la Diosa*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.
- Winterson, Jeanette (2013): *La mujer de púrpura*. Barcelona: Random House Mondadori.
- _____. (2006): *Espejismos*. Barcelona: Random House Mondadori.
- _____. (1996): *Art Objects*. Londres: Vintage.
- _____. (1985): *Oranges Are Not the Only Fruit*. Londres: Vintage.
- Wolf, Naomi (2002): *The Beauty Myth*. Nueva York: Harper Collins.