

Caos y (seudo-)memoria(-s) en “The Scarlet House” de Angela Carter

Inmaculada García Barrera

En el relato “The Scarlet House,” Angela Carter establece una clara tensión entre dos interpretaciones del caos, una negativa (materializada en el personaje de un Conde) y otra positiva (representada por una de las prisioneras que el anterior retiene en “The Scarlet House”), para finalmente decantarse por la segunda. En la primera parte de nuestra aproximación al relato nos dedicaremos a llevar a cabo un análisis de la simbología que éste contiene y de la manera en que caos, aleatoriedad y ruido, por un lado, y (seudo-)memoria(-s), sistematización y lenguaje, por el otro, se ven confrontados para en un último momento dejar de ser opuestos y convertirse en complementarios e interdependientes. En la parte final del análisis del relato nos detendremos en las implicaciones metanarrativas de la obra con respecto al progreso de la novela como género y a la manera en que entendemos (y al mismo tiempo construimos) la realidad. Esto último conllevará la consideración del post-modernismo como movimiento literario, con los rechazos sufridos en sus albores en Gran Bretaña y el subsiguiente reconocimiento y aceptación de sus premisas ante sus posibilidades liberadoras frente a discursos deterministas y opresivos.

El Conde es el personaje que domina y ejerce el poder en el relato, mientras que una de las jóvenes retenidas en su feudo es quien nos presta su perspectiva (deformada y en ningún momento lineal u ordenada) para presenciar lo que ocurre. El único interés del aristócrata es el de instaurar el caos en su dominio y para ello utiliza diferentes métodos, siendo el más representativo el uso de los azarosos criterios del tarot para cualquier acción o decisión que se lleve a cabo. La falta de sistematización de los designios inciertos de la baraja se pone de manifiesto cuando aparecen comparados con los movimientos determinados e invariables de las fichas de ajedrez. No obstante, llevando los conceptos de ambos juegos a un ámbito más real, el conde imita las prácticas medievales donde las piezas de ajedrez se sustituían por personas acordemente caracterizadas y, en lugar de emplear simples cartas, asigna los valores de los arcanos a sus vasallos, quienes se ven envueltos en una extraña danza, descrita en los siguientes términos: “They mask themselves and perform random dances to sounds not unlike screaming that the Count extorts from an electronic synthesiser. He reads the patterns the hallucinated pack make at random and so he invokes chaos” (424).

Las mujeres que el Conde retiene en “The Scarlet House” funcionan como arcanos menores (425) y varios de los componentes de su séquito son arcanos mayores, entre los que destacan dos, Madame Schreck (que aparece como la Sacerdotisa, “the Papess” (424)) y “the Fool,” que, como su nombre indica, es el Loco. El carácter de Mme. Schreck ya viene anticipado por su propio nombre, que en alemán significa *miedo*, y por la paradójica complementariedad que Carter establece entre nombre y título, pues, por un lado, ambos perte-

necen a diferentes lenguas y, por el otro, tienen géneros distintos. Así, mientras *Madame* un título francés para dirigirse a mujeres, aquí complementa a un nombre alemán que tiene género masculino (*der Schreck*). Gracias a esta multiplicidad de nacionalidades y de géneros, este personaje aparece universalizado desde un primer momento y, de hecho, es presentado como el origen del mundo, que se encuentra en “the unimaginable wound of heterosexual sex” (421). Mme. Schreck contiene el vacío oscuro al que todas las mujeres recluidas en “The Scarlet House” temen por ser infinito (421); se trata del ser “through whose hole you must all crawl to extinction” (428). Por todo esto, este personaje es el símbolo más emblemático del caos dentro del relato, como la prisionera indica cuando dice: “At her hairy howl we all pay homage as if it were the mouth of an oracular cave” (424). Rinden culto a su sexo, como si se tratara de un dios temido que puede castigarlas, pero, al verlo también como un oráculo, parecen confiar en que de alguna manera les pueda desvelar algún secreto que las libere.

Otra de las características de Mme. Schreck es que (como la proximidad fonética entre su nombre y el verbo *to shriek* anticipa) grita para el Conde cuando las prisioneras de “The Scarlet House” se han quedado ya sin voz para hacerlo (419). El aristócrata, empeñado en instaurar el caos, odia la música y alaba “[t]he entropic rhetoric of the scream” (419), donde el ruido prevalece sobre las notas ordenadas en el tiempo y sobre el lenguaje. Su obsesión por la erradicación del lenguaje es tal que cuando maltrata a sus prisioneras y éstas gritan les responde: “Now you’re talking! Who needs words?” (426). Este interés en los gritos y el ruido frente al lenguaje explica que su súbdito favorito sea su consejero, “the Fool,” “[who] never says a word but only screeches and babbles; he’s growing perfect, he’s quite forgotten how to speak” (426). No es casualidad que este personaje sea presentado como el más azaroso y, por consiguiente, el más acorde con las pretensiones del Conde, pues de entre los veintidós arcanos mayores del tarot, el Loco es la única carta que no está numerada o, dicho de otra manera, definida.

Pero para alcanzar su ansiada meta de hacer que todos olviden cómo se habla, de evitar que sean capaces de ordenar el flujo de sus experiencias por medio del lenguaje, el Conde tiene que llevar a cabo la mayor de sus empresas: necesita deshacerse del principal enemigo del caos, es decir, la memoria. Él mismo define esta capacidad humana como:

the main difference between man and the beasts; the beasts were born to live but man was born to remember. Out of his memory, he made abstract patterns of significant forms. Memory is the grid of meaning we impose on the random and bewildering flux of the world. Memory is the line we pay out behind us as we travel through time—it is the clue, like Ariadne’s, which means we do not lose our way. Memory is the lasso with which we capture the past and haul it from chaos towards us in nicely ordered sequences . . . (419)

Para el Conde la memoria presenta resistencia al flujo incontrolado del tiempo, de tal manera que ambos se convierten en adversarios. Frente al orden y al poder constructivo de la memoria, él prefiere enfatizar y defender la capacidad destructiva del tiempo, al que compara con el cerdo, “the multivarious beast that lives in shit, most entropic of substances, and consumes its own farrow, if it gets half the chance” (420). El paralelismo entre el cerdo y Cronos (o Saturno), dios originalmente relacionado con la agricultura y más tarde con el

tiempo, es evidente, pues (tal y como se aprecia de forma bastante gráfica en *Saturno devorando a un hijo*, de Goya) la deidad clásica también se comía los hijos nacidos de su esposa Rea para evitar que uno de ellos (que finalmente sería Zeus) lo destronase, tal y como Urano le había advertido.

Con el fin de evitar que el tiempo se vea coartado en su aleatoria marcha por las riendas de esa hija suya, la memoria, el Conde hace todo lo posible por devorarla, por conseguir que las mujeres que retiene en “The Scarlet House” queden perdidas en el abismo del olvido por falta de nexo con el/sus pasado(-s). Esto traería como consecuencia la invalidación de sus sistemas representacionales de la realidad, adquiridos a través de sus experiencias, lo que acarrearía consigo una creciente fragmentación de identidad en la que “[t]he past is very much like the future” (420). La prisionera y protagonista es consciente del arma que su memoria supone frente al caos, pues en recordar puede estar el remedio (425), por lo que invoca a ese último recurso, consciente de la dificultad que entraña mantenerlo activo, con las siguientes palabras: “Memory, origin of narrative; memory, barrier against oblivion; memory, repository of my being, those delicate filaments of myself I weave, in time into a spider’s web to catch as much world in it as I can. In the midst of my self-spun web, there I can sit, in the serenity of my self-possession. Or so I would, if I could” (419).

El método al que el Conde recurre para anular esta posible amenaza hacia su proyecto caótico es el de implantar pseudo-memorias en la mente de sus prisioneras, de tal manera que cualquier posible memoria original y dominante pierda todo tipo de autenticidad, convirtiéndose así en uno de tantos recuerdos que vagan en desorden por sus mentes. La protagonista del relato reconoce tres posibles pasados, entre los cuales no sería capaz de discernir el original: “though I remember everything, I have no means of ascertaining the actuality of those memories, which all return to me with shimmering vividness and a sense of lived and quantified experience. All of them” (419). En un bloque de recuerdos fue raptada por unos motoristas y llevada al castillo del Conde; en otra llegó en un tren y fue conducida en carruaje al castillo con Mme. Schreck; y en la tercera estaba con su padre cuando unos soldados irrumpieron en su casa y, tras matar a su progenitor y abusar de ella, la dejaron igualmente al cargo de la temida mujer. A pesar de la inmediatez y realismo con los que estos recuerdos se superponen, hasta que su mente parece ser “a palimpsest of possibilities and probabilities” (424), la joven cree reconocer en ellos “the inky, over-written smell of pseudo-memory” (421). No deja de tener sospechas de que son sólo pseudo-memorias que el Conde instala en su mente, pues en su primera captura aparecen unas ruinas que no existen, en la segunda encuentra ecos de libros que podría haber leído, y la tercera podría ser perfectamente cualquier episodio ocurrido en Praga o Viena que hubiese visto en una película (424).

La prisionera se da cuenta de que su mente, y por extensión su identidad, están siendo sometidas a un proceso de erosión con el que se están fragmentando y desgastando: “[H]e intends to erode my sense of being by equipping me with a multiplicity of beings, so that I confound myself with my own profusion of pasts, presents and futures” (423). De este modo, “The Scarlet House” y las mujeres que se encuentran retenidas en su interior podrían pasar a entenderse, no sólo como individuos separados y diferentes, sino como una metáfo-

ra de su mente, de ese lugar donde se reúne esa “multiplicity of beings” en la que la prisionera se encuentra cada vez más fragmentada. Las mujeres que forman el harén del Conde son “disembodied voices” (425) que se hablan las unas a las otras en la oscuridad de noche, contándose experiencias, seudo-memorias, que podrían pertenecer a ninguna o cualquiera de ellas (425). El efecto que la acumulación de seudo-memorias ejerce sobre la protagonista es el de introducir cada vez más información que reescriba y sobrescriba la ya existente con la intención de acabar borrando todo recuerdo, todo resquicio de identidad u ordenación sistemática de la experiencia. La suma de seudo-memorias convierte así en un agente entrópico fundamentado en la creación de interferencias, ruido que oculta un lenguaje que la joven no es capaz de descodificar de forma inmediata.

Ante la inminente desintegración de su memoria, la prisionera consigue aferrarse a lo que ella define como sus “precious mnemonics” (425) como recurso para no olvidar, o para poder recuperar de alguna manera, aquellos recuerdos (que ya no sabe si son auténticos) que el Conde se empeña en retirar de su mente. Cada nueva seudo-memoria insertada intenta invalidar y superponerse sobre la anterior, pero la joven ha sido capaz de reconstruir las tres últimas con sólo recordar un elemento en ellas, un solo detalle que el Conde puede borrar. En el caso de su primer apresamiento, su recurso mnemotécnico es un halcón volando en el cielo y, de hecho, así es como comienza el relato: “I remember, I’d be watching a hawk” (417). A partir de este elemento, comienza a tejer una historia, recrean (posiblemente de una nueva manera) aquella seudo-memoria que el Conde daba por olvidada. A la joven ya no le importa la advertencia del aristócrata cuando le dijo: “Remembering is the first stage of absolute forgetfulness” (419). Ha comenzado a darse cuenta de que aunque el esfuerzo de recordar sea una actividad entrópica en sí (pues la memoria es selectiva y no puede abarcar la totalidad de la experiencia), sólo necesita un elemento mínimo a partir del cual recrear por medio de interpolaciones y extrapolaciones el contexto de la seudo-memoria, perdido en la confrontación con otra nueva.

Sean producto de su imaginación o recuerdos prendidos en su memoria (o incluso ambas cosas al mismo tiempo) cada una de sus recreaciones de las tres seudo-memorias presentadas en el relato despliegan una gran profusión de detalles mínimos que les dan la ilusión de realismo y las acercan a percepciones sensoriales, proporcionándoles inmediatamente: “Yes. I remember the green scent of a summer’s day, not unlike the spicy odour of crushed geranium leaves.” La sensación creada es tan fuerte que llega a afirmar: “All these scenes bring back the world” (427). En una de estas recreaciones encontramos incluso un ejemplo de *mise-en-abîme* (“[a] nested representation [that] reproduces or duplicates the prima representation as a whole” (McHale 1987: 124)), cuando antes de ser apresada por tercera vez cuenta cómo se le había caído una taza de porcelana al suelo y comenta: “I remember how my father carefully riveted it together again, until it was as good as new” (422). Éste es un ejemplo de la técnica reconstructiva que va a aprender a llevar a cabo por medio de sus “precious mnemonics,” de esa imagen, objeto o icono que reorganiza el ruido causado por las interferencias insertadas en su memoria por el Conde.

Estos elementos mnemotécnicos funcionan como atractores, en el sentido en que David Porush habla de ellos: “An *attractor* is a node or event that looks . . . like the hole in t

bottom of a basin. A dissipative structure tends towards an attractor, which acts like a precipitant or irritant around which crystals begin to form in a supersaturated solution. Once the crystallization process begins, it will continue as long as the system remains open to more input” (1991: 72). Ésta es una definición apropiada de cómo el halcón funciona como recurso mnemotécnico hacia el que el flujo caótico de sus recuerdos se dirige para ser reorganizado en una nueva historia. La misma protagonista se refiere al ave en términos similares a los de un atractor cuando afirma: “There is a hawk, drawing towards it in a still sky all the elements of which a complex world was once composed.” Y continúa diciendo: “And some man haunts the labyrinths inside my head and he was born without a mouth. And there are certain kinds of eyes, those eyes that, once seen, can never be forgotten” (425). En estas tres oraciones se encuentran contenidos otros tantos elementos que le ayudan a recordar las tres versiones de su captura y que constantemente se repite a sí misma para no olvidarlos: “A hawk; a man without a mouth; and eyes without a face” (425). Son iconos que le ayudan a crear un orden a partir del caos que la circunda cada vez que se ve apresada en “The Scarlet House” “[and] must crawl into the oblivion of [Mme. Schreck’s] hole for a while” (422).

El Conde le dice a su prisionera: “Man is an animal who insists on making *patterns* . . . all the world you think so highly of is nothing but pretty floral wallpaper pasted up over chaos” (427). Según esta afirmación, toda experiencia, todo recuerdo, nunca se ve alojado en una memoria única y verdadera, sino que siempre forma parte de una pseudo-memoria, de constructos provisionales realizados por el hombre para no caer en el vacío de un caos insondable. Cuando es consciente de esta artificialidad, la joven entiende que lo importante no es saber si los recuerdos son auténticos o no, sino el hecho de poder tenerlos para construir una historia, su identidad, con ellos. De esta manera, reconoce la relevancia de sus reglas mnemotécnicas como creadoras, no de una realidad externa y objetiva (a la que, de cualquier manera, no tendría acceso), sino de su propia realidad. Se da cuenta de que “the hawk is nothing more and nothing less than the memory of my capture, preserved as an image, or an icon,” y es en la interconexión de estos iconos donde se encuentra la respuesta para la reconstrucción de su identidad: “And so I established the declension of my undoing, from capture to annihilation: the hawk, the face without a mouth, the eyes without a face. After that will come nothing. I shall be perfectly silent” (428). En el preciso instante en que se da cuenta de que ha organizado “these disparate elements into a grid, or system of connections,” siente cómo los diferentes fragmentos en los que su existencia se había dividido vuelven a cobrar consistencia para dar como resultado un nuevo ser: “It was as if I’d gone to the confused jumble of limbs and unerringly been able to pick out my own hand, screw it back on to my wrist and feel the blood flow back into it. Or pull out my mother’s eyes from the mess, wipe them carefully on my sleeve and slip them back into my own eye sockets, where they belong” (427). Quizás no sea su mano, ni los ojos de su madre, pero eso es lo que menos importa, pues con ellos ha conseguido recomponer una nueva identidad que la libra de caer en el caos total, de desintegrarse por completo.

Una vez que la protagonista ha aprendido que el caos que el Conde intenta instaurar en su mente no es necesariamente negativo, si se sabe entender y manejar como una fuente inagotable donde residen todas las posibles combinaciones para extraer sistemas de ordena-

ción de la experiencia y así poder construir y reconstruir su identidad ante posibles fragmentaciones, surge la liberación. A estas alturas la joven prisionera ha conseguido trascender a un estadio desde el que es capaz de apreciar el fundamento principal que subyace a la táctica del Conde: "The curriculum is divided into three parts. First, we learn how to forget; second, we forget how to speak; third, we cease to exist" (426). Si el paso previo a la obliteración de su identidad en un caos irrecuperable es olvidar cómo se habla (la incapacidad de emplear el lenguaje a la que el Loco parece haber llegado), la forma de luchar contra esta erradicación es utilizar el lenguaje para dar sentido a su experiencia, para crear en lugar de destruir, y el punto de partida de este proceso de composición son sus "precious mnemonics," "[s]mall items, meaningless in themselves, and yet keys to an entire system of meanings" (426).

El lenguaje y la capacidad de rescatar recuerdos en una secuencia ordenada sirven a los fines de él son la única forma de no dejar de existir, de recomponer nuestra identidad después de haber sido deconstruida y evidenciada como artificial. Ésta es la conclusión final que llega la protagonista cuando cierra el relato diciendo: "This world's a vile oubliette. In its refuse I will find the key to free me" (128). El término francés *oubliette* puede entenderse, bien como una mazmorra oculta, secreta, o bien (partiendo de su relación con el vocablo francés para *olvidar*, *oublier*) como un pozo del olvido, y ambas interpretaciones apuntan a una ecuación entre lo que ocurre en "The Scarlet House" y nuestra percepción/construcción del mundo que nos rodea. "The Scarlet House" es una metáfora para describir el laberinto que nuestro cerebro constituye, pues nuestra vida es un continuo luchar contra unas limitaciones perceptuales más allá de las cuales no podemos trascender. Igual que la protagonista del relato, estamos encerrados en la oscuridad intentando imaginar lo que hay fuera; pero el secreto para seguir caminando por el laberinto sin llegar a calle sin salida es adornar el caos que nos rodea con "pretty floral wallpaper," o, dicho de otro modo, recordando historias que nos hagan existir. Esto explica que las palabras con que empieza el relato sean "I remember" (417) y tras ellas venga una historia.

Una vez que la protagonista entiende que el caos que el Conde intenta instaurar en su mente nunca llegará a ser total, pues ella siempre será capaz de reorganizar sus propias memorias en nuevas historias, se atreve a considerar (utilizando una metáfora de liberación muy característica en toda la obra de Carter) la siguiente cuestión: "[W]hat if the puppets turn against the puppet-master: Isn't the puppet-master dependent on the submission of the dolls for his authority? Can't I, in the systematic randomness of my connections, control the Game?" (428). Si no hay una memoria original, cualquiera de las pseudo-memorias que reconstruya será válida para no dejar de existir, pues, en la paradójica aleatoriedad sistemática que rige las interconexiones de estas pseudo-memorias reside la validez de su sistema mnemotécnico como recurso liberador. El caos que tanto le aterraba en un principio se convierte en una vía de salvación, como finalmente demuestra entender con su repentino cambio de parecer hacia Mme. Schreck y su sexo (los principales exponentes del caos junto con el Conde), pues ya no siente miedo de ella, sino que la ve como una esperanza liberadora:

The ghost reassembles the events that rendered it into non-being. As it does so, hourly it grows more substantial. And where there's no hope, there's no fear, either. Not even fear of Madame Schreck, through whose hole we must all crawl to extinction, one day; unless it is the way to freedom. (428)

Para concluir, desde una aproximación metanarrativa se puede comparar la evolución del concepto de caos presentada en el relato (publicado en 1977) con la recepción inicial y dura aceptación del postmodernismo en Gran Bretaña, donde en un primer momento se vio como una tendencia subversiva e incluso políticamente amenazadora exportada de los EE.UU. (cf. Lord 1996: 17-20, y su primer capítulo en general) que, al deconstruir y así eliminar la hegemonía de los discursos que siempre se habían considerado dominantes, dejaría un vacío que haría que la hasta entonces 'firme base' de la cultura se tambalease para desvanecerse en un caos total. De hecho, ésta podría ser una de las conclusiones a las que la lógica postmoderna podría llevar si el proceso de deconstrucción no se viese sucedido por otro de reconstrucción. Sin embargo, al igual que el Conde reemplaza memorias por pseudo-memorias, el postmodernismo desbanca los discursos dominantes y opresivos para establecer en su lugar otros discursos alternativos y liberadores por el hecho de no tener nunca una concretización definitiva, estando fundamentados en una azarosidad sistemática en continua autorrevisión. Caos y postmodernismo, conceptos presentados inicialmente como negativos en el relato por medio de la imagen del Conde, se muestran finalmente liberadores en la riqueza y pluralidad renovadora de sus propuestas y posibilidades. Esta liberalización con respecto a discursos dominantes sólo se consigue una vez que se pone de manifiesto que éstos no son más que (como cualquier otro discurso) "floral wallpaper" que cubre un vacío gobernado en última instancia por un caos que no es más que el origen de todo significado. Es en este reconocimiento donde también se sostienen los cimientos de las inquietudes feministas que permean el conjunto de la obra de Angela Carter.

OBRAS CITADAS

- Carter, Angela. "The Scarlet House". [1977]. *Burning Your Boats: Collected Short Stories*. London: Vintage, 1996. 417-428.
- Lord, Geoffrey. *Postmodernism and Notions of National Difference: A Comparison of Postmodern Fiction in Britain and America*. Atlanta: Rodopi, 1996.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.
- Porush, David. "Fictions as Dissipative Structures: Prigogine's Theory and Postmodernism's Roadshow." *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Ed. N. Katherine Hayles. Chicago: U of Chicago P, 1991. 54-84.