

E. Canetti en I. Murdoch: las relaciones de poder en *The Flight from the Enchanter*

Los títulos de las novelas de Iris Murdoch sugieren, de forma indirecta, el contenido conceptual de las obras. *The Flight from the Enchanter*¹ (1956) plantea, desde el primer momento, con la referencia a la huida y al hechicero, los elementos que serán clave para comprender y desentrañar la aparente disparidad de personajes y situaciones que se desarrollan en la novela. El objetivo de este artículo es desglosar algunos de los elementos simbólicos que son esenciales en la producción de Iris Murdoch, como por ejemplo la figura del hechicero, y tratar de poner al descubierto su significado. En un segundo momento, se analizarán las relaciones de poder tal como aparecen en *The Flight from the Enchanter* (FFE).

Enchanter tiene en el original inglés un espectro semántico de significados que, en su traducción, se pierde o delimita. Una interpretación precipitada lleva a pensar en el *encantador*, en su sentido adjetivo, como una persona dotada solo de «encantos» personales. Por esta razón, es preferible el término *hechicero* a la hora de verter el original *enchanter*.

El hechicero presenta como primera acepción la referencia al mundo de la magia y de los conjuros. El hechicero usa métodos no del todo racionales (palabras mágicas, pócimas, gesticulación) para doblegar la voluntad de los otros, que se convierten en sus hechizados y parecen actuar según la voluntad del hechicero. En principio, aunque la connotación del término es neutra, el hecho de actuar sobre la voluntad ajena induce a pensar en el hechicero como en una figura misteriosa y, si cabe, maléfica, porque impone su voluntad y puede hacer que los demás actúen según su particular designio. Del mismo modo, los encantados se ven obligados a obedecer las órdenes del hechicero y no pueden evitar brindarle una ciega obediencia. De este modo, se define una relación de poder en la que el hechicero (amo) induce a actuar a los encantados (esclavos) por medios no esclarecidos, en beneficio propio. A esta relación se le atribuye un componente irracional, mágico, de difícil explicación.

La figura del *enchanter*, que en esta novela se encuentra en un incipiente estado de gestación y de construcción formal, va a convertirse en uno de los personajes-tipo característicos de buena parte de las novelas de Murdoch. Como tratará de mostrarse, el hechicero encarna, de manera especial, la teoría particular que Murdoch propone para tratar de definir las relaciones de poder y, dentro de lo posible, pone al descubierto los entresijos misteriosos que

1. Iris Murdoch, *The Flight from the Enchanter*. Londres: Vintage, 2000.

fomentan ese tipo de relación. El tema no es ajeno a la preocupación generalizada que ocupa a los intelectuales y pensadores de la época: el problema del poder y los mecanismos que lo rigen. Como bien señala Peter Conradi en *Iris Murdoch. A Life*,² en el apartado correspondiente a la redacción de esta novela: «Franz, Canetti and Adler —friends of each other and of Iris— were thus all moved by the temper of the times to look into the working of power at its most extreme».³

El interés por el tema de la relación de poder es propio del período previo a la Segunda Guerra Mundial. El auge de los totalitarismos había puesto en tela de juicio el tipo de «cultura» que había permitido la inestabilidad política y social en la que vivía Europa. Es la época de movimientos de población, huidas desesperadas de intelectuales en busca de suelo seguro en el que vivir y trabajar. Entre ellos se encuentra Elias Canetti, que ya había llegado a Inglaterra en 1939 autoexpulsado de la Viena asimilada al Reich y que llevaba años escribiendo su magna obra, *Masse und Macht*,⁴ publicada en 1960. En cualquier caso, no hay que incidir en la relación personal entre Canetti y Murdoch para esclarecer algunos de los conceptos de la novela, sino más bien resaltar el intento de Murdoch de dar una respuesta particular y propia a lo que estaba preocupando a los intelectuales de su época, tomando como base la gran obra de E. Canetti.⁵

Masa y poder es una «[...] extraordinaria arqueología y antropología patogenética del poder».⁶ La pretensión de este artículo no es analizar todos los elementos que conforman esta obra, sino incidir en aquellos que sirven para esclarecer algunas de las referencias que se encuentran en la obra *FFE*: los mecanismos del poder, la forma que adopta y las consecuencias que producen las relaciones de poder.

El punto inicial sobre el que se basa la teoría canettiana sobre el poder se relaciona con la muerte, y, como consecuencia psicológica, el miedo (a la muerte). Como señala Giacomo Marramao, con el miedo a la muerte se puede relacionar el inicio de lo «político» moderno, si se sigue la estela de la teoría política de Th. Hobbes, y el paso del estado de naturaleza a lo político. Pero esta no es la pretensión canettiana:

El aspecto que más le importa [a Canetti] es una arqueología del poder en su concreta y corpórea «factualidad»: dar lugar a una reconstrucción

2. Peter Conradi, *Iris Murdoch. A Life*. Londres: Harper Collins Publishers, 2001.

3. *Ibid.*, p. 359.

4. Elias Canetti, *Masse und Macht*. Hamburgo: Classen, 1960 (trad. esp.: *Masa y poder*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011).

5. No hace falta indicar, además, que la novela *FFE* está dedicada a Elias Canetti.

6. G. Marramao, *Contra el poder. Filosofía y escritura* (Buenos Aires: FCE, 2013), p. 33.

«arqueológica» de los mecanismos pulsionales y psicológicos que conducen al animal humano a la cristalización e institucionalización de la «potencia».⁷

Como Marramao afirma: «[...] para Canetti no puede existir una teoría del poder —un concepto— sino solo, como diría Wittgenstein, una *übersichtliche Darstellung*, una “representación conspicua”».⁸ Esta afirmación relaciona a Canetti con otros pensadores, como Th. Adorno, que adolecen de «una desconfianza radical hacia el concepto», que nuestra autora, hasta cierto punto, comparte. Por esta razón Canetti va a plantear una alternativa a alguna de las conceptualizaciones sobre el poder, la clásica que se deriva de la paradoja señalada por É. de La Boétie que indica que el poder y la libertad se originan juntos, pues surgen de la misma fuente: «[...] el poder *necesita* del sometimiento voluntario de los sujetos, de la renuncia a actuar libremente hecha por individuos potencialmente activos».⁹ Contra esta conceptualización tradicional, que comporta una línea de pensamiento seguida por pensadores que conducen, por ejemplo a K. Marx y a la teoría de la alienación, Canetti va a presentar su teoría alternativa, con la pretensión de plantear cómo el poder se circunscribe a otro ámbito de relación, no al de la sumisión sino el de la huida.¹⁰ Para ello analiza ampliamente la formación y la tipología de la masa, paso previo al planteamiento de su teoría, que, paradójicamente, se puede definir como «una doble fuga»: según Canetti los hombres huyen simultáneamente del miedo a la muerte y de la propia individualidad. La fuente en la que parece encontrar el inicio de la relación de poder es en el principio del mando: «La *cosa* que Canetti estaba buscando es justamente esa fuente, esa pulsión inicial, el *arkhé* que encuentra en el *Befehl**, en el principio de mando».¹¹ El enigma del poder, relacionado con los elementos más primitivos de la memoria animal, se relaciona con «el acto de incorporar». Canetti lo ve ejemplificado en el mismo acto de *agarrar e incorporar* (devorar a la presa). Tal es la relación con el reino animal que en el análisis de la orden/mando presenta esta sugerente imagen: «La orden es más antigua que el lenguaje, si no, los perros no podrían entenderla».¹²

7. *Ibid.*, p. 35.

8. *Ibid.*, *op. cit.* p. 42.

9. *Ibid.*, *op. cit.* p. 26.

10. «El nexo constitutivo del poder no queda expresado originariamente por la dupla *mando-obediencia* (como lo sostienen las actuales reactualizaciones del tema, por otra parte nobilísimo, de la “servidumbre voluntaria”), sino por la dupla *mando-fuga*», G. Marramao, *op. cit.*, p. 53.

11. *Ibid.*, p. 52. * *Befhel*, en italiano *mando*, significa tanto «mando» como «orden y mandamiento». [N. de la T.]

12. E. Canetti, *op. cit.* p. 445.

Pero uno de los planteamientos propios de la obra de Canetti es lo que él denomina «la espina del mando». El mando presenta dos aspectos, un impulso y una espina. El impulso se dirige hacia el destinatario con el fin de obligarle a ejecutar la orden. El destinatario puede no obedecer, pero si obedece se le implanta una espina, quedando así subyugado a esa relación de poder. La única forma que tendrá de deshacerse de esta espina será dirigir el mando hacia otro y enviarle a su vez una espina de mando. En consecuencia, la única posibilidad de enfrentarse al poder es la *huida*, zafarse de las órdenes impuestas desde el poder para no recibir, como contrapartida, una espina:

Por consiguiente [...] la única manera de luchar contra el poder es esquivar las órdenes. O sea, consiste en negarse ni más ni menos a ejecutarlas, consiste en desobedecer. En ningún caso se trata de resistir; no se trata de un ardid o una argucia, no es una estrategia sin o una estratagema, una acción sin objetivos que establece sus coordenadas en cada situación y en cada orden.¹³

Y esta, a grandes trazos, es la pretensión de la novela que estamos analizando. Murdoch, sin lugar a dudas conocedora de esta novedosa teoría sobre el poder, intenta plasmarla, de manera particular, por medio de las diferentes fugas que se van desarrollando dentro de la novela. La propia autora, en el artículo «Mass, Might and Myth»¹⁴ de 1962, posterior a *FFE*, realiza una semblanza de *Mass and Power* de E. Canetti publicada ese mismo año en Londres. En el artículo, Murdoch señala los elementos destacados de la naturaleza del poder, los ya mencionados del miedo a la muerte (pasión por sobrevivir/ *passion to survive*) y el mando (*command*); «Canetti connects command with the primitive notion of flight from death».¹⁵ Después de la recensión, hasta cierto punto elogiosa, Murdoch plantea una dura crítica a esta teoría. Está claro que el magno trabajo de Canetti es encomiable, pero sus conclusiones, como algunas teorías de Marx o de S. Freud, no son del todo satisfactorias para explicar algunos de los fenómenos que más interesan a la autora (totalitarismo, religión), pues, como resalta Murdoch: «But neither of them provides us with a satisfactory theoretical explanation of Hitler or an explanation, say, of the political power of a church over its adherents».¹⁶

13. Enrique Lynch, *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura* (Barcelona: Random House Mondadori, 2007), p. 58.

14. Publicada originariamente en *The Spectator*, en septiembre de 1962 se encuentra editada en la recopilación de artículos de Iris Murdoch, *Existentialists and Mystics. Writing on Philosophy and Literature* (Londres: Chatto & Windus, 1997), p.188.

15. *Ibid.*, p.188.

16. *Ibid.*, p.189.

En consecuencia, Murdoch, a pesar de no estar del todo satisfecha con alguna de las conclusiones aportadas por la obra, valora la forma original en que Canetti ha intentado explicar la teoría del poder, pues reconoce su labor como compendiador del tema, como iniciador de figuras y formas de pensar sugerentes: «[...] even if we do not always agree, we have certainly been given something to reflect with».¹⁷ Por esta razón, en *FFE* va a «recrear», en la figura del *encantador*, su forma particular de entender el poder y sus relaciones. Además, también se muestra deudora del particular estilo canettiano; la ya mencionada falta de sistematización en conceptos cerrados propia del estilo «arqueológico» de Canetti: «[...] concepts as well as men should enjoy the privileges of transformation. Rich concepts have histories. Canetti's concepts are so rich I do not think we should be in too much hurry to see them as rigidly systematic».¹⁸ Según estas declaraciones, la propia Murdoch reconoce la trascendencia del estilo asistemático de Canetti, que puede verse reflejado en su propio estilo de abordar los temas en esta y otras de sus obras. La misma falta de pretensión de ofrecer conceptos concretos es característico de *Masa y poder*, continúa señalando Murdoch, en relación con la moral:

Canetti speaks of power as fundamental to human nature and he analyses power with predominantly 'political' imagery: 'Canetti's man' appears as a conscious, irritable person ruled by 'stings'.¹⁹

Pero la pretensión de Murdoch, que no se halla reflejada en Canetti, es cómo evitar la *survivor mania* (el miedo a la muerte) de nuestros dirigentes para que no se repitan los episodios que abocaron a un totalitarismo como el de A. Hitler. Y eso se consigue con la humanización del mando, aunque Canetti no precise el modo de conseguirlo. La imagen de la «espina» es sugerente, y quizá, añade Murdoch, el amor puede anular el dolor de la espina y no crear más situaciones de mando:

Whether or not we agree, we have here that rare sense of being 'let out' into an entirely new region of thought [...] He has also shown, in ways which seem to me entirely fresh, the interaction of 'the mythical' with the ordinary stuff of human life. The mythical is not something 'extra'; we live in myth and symbol all the time.²⁰

Esta referencia a lo mítico es la contribución particular de Murdoch a la teoría del poder de Canetti. Lo mítico y simbólico aportan el elemento irracio-

17. *Idem.*

18. Iris Murdoch, *Existentialists and Mystics*, p. 191.

19. *Idem.*

20. *Idem.*

nal e inexplicable que la teoría de Canetti parece olvidar y que puede explicar mejor los mecanismos del poder. Y ésta será la apuesta particular sobre la que se planteará la figura del *enchanter*.

Figuras del poder en *FFE*

En esta segunda parte del artículo se van a analizar las características de algunos de los principales personajes de la novela *FFE*, en especial, las relacionadas con el poder y sus peculiaridades. Murdoch utiliza, aunque no de forma explícita, algunas de las teorías Canetti y las adapta a su forma particular de entender determinadas relaciones de poder. Por tanto, se puede señalar que en esta novela se ensayan por primera vez algunos personajes tipo, como el *hechicero* o el obediente, que pretenden dar cuenta del origen del poder y de lo «inexplicable» de la relación de obediencia y sumisión. A continuación se definirán las peculiaridades de estos personajes tipo, en especial el del encantador, que se convierte en uno de los más característicos de toda su obra.

Mischa Fox

La primera figura, esencial en toda relación de poder, es el hechicero, el portador del mando encarnado en la novela por Mischa Fox. Se trata de un personaje enigmático, descrito en unos términos que realzan su situación de poder y de autoridad. El aspecto físico de Mischa es exótico, similar al de un mago oriental; concentra su poder en la mirada que indica omnipotencia y omnisciencia;²¹ su vivienda londinense es laberíntica y mítica. No se habla de su *modus vivendi* con lo que se intensifica el misterio sobre el origen de su riqueza. Mischa es un dios o un demonio cuya referencia está unida a cierta santidad y sabiduría;²² su descripción obedece a la clara intención de sugerir su poder y autoridad. Mischa, afirma E.A. Woo, pertenece al tipo de encantador exótico fácilmente identificable, misterioso, que se encuentra asociado a símbolos de poder, y que actúa de forma extraña.

En la obra de Canetti, *Masa y poder*, se habla de esta clase de semblanza:

Es un rasgo característico del poder la desigual capacidad para *calar* las intenciones y opiniones ajenas. El poderoso cala a los demás, pero no

21. L. Kuehl, «Iris Murdoch. Novelist as Magician/The Magician as Artist», *Modern Fiction Studies*, vol. 15, núm. 3 (1969), p. 350.

22. *Idem*.

permite que otros lo calen a él. El más reservado deberá ser él mismo. Nadie debe saber lo que piensa o se propone hacer.²³

Mischa, como gran hechicero, es el catalizador de toda la obra. Su irrupción en el ámbito en que se mueven los demás personajes marca el inicio del movimiento general de atracción y aversión que los otros son incapaces de controlar atraídos por su poder. La presencia de Mischa en la vida de los personajes marca sus movimientos y evolución porque con su voluntad construye el mundo que todos habitan.²⁴ Como afirma J.A. Carson, el poder de Mischa «[...] is a net to prevent others from exercising their own will or moral integrity».²⁵ Sin embargo, la relación de poder que se establece entre Mischa y cada uno de los personajes es diferente.²⁶ Mischa ejerce su poder de encantamiento según la idiosincrasia del personaje. De este modo, Annette sucumbe al poder de atracción de Mischa de un modo diferente a como lo hacen Nina o Rosa. Nada parece escapar al ojo controlador de Mischa. Las consecuencias de ese poder son diferentes; algunos personajes, como Rosa o Annette, logran escapar casi indemnes mientras otros, en cambio, sufrirán graves daños; es el caso de Nina o el de los hermanos polacos, Jan y Stefan Lusiewicz.

Calvin Blick

Calvin Blick es la parte visible y ejecutora de la voluntad de Mischa, que está ausente como personaje activo en varios capítulos de la novela. En su primera aparición, este personaje siniestro es comparado con una escultura antigua: «[...] etruscan lying on the tombe»: «Blick is the dark half of Mischa Fox's mind. [...] He does the things which Mischa doesn't even think of. That's how Mischa can be so innocent».²⁷ Mischa es el Minotauro que vive en el laberinto mientras Calvin es el que sacrifica a quien sea necesario para que Mischa mantenga su poder.²⁸ Otra forma de verlo es entender que la aparente inocencia de Mischa sólo puede mantenerse porque Calvin carga con las oscuridades de la voluntad de aquél. Calvin es uno de los personajes que despierta en los demás miedo y repulsión. La gran atracción que Mischa suscita es contrarres-

23. E. Canetti, *op. cit.*, p. 434

24. J.A. Carson, *Iris Murdoch: Her Philosophy in Two Novels* (Hamilton, Ontario: MacMaster University, 1979), p. 17.

25. *Ibid.*, p. 22.

26. J. Gindin, «Images of Illusion in the Work of Iris Murdoch», *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 2, núm. 1 (1960).

27. I. Murdoch, *FFE.*, p. 33.

28. J.A. Carson, *op. cit.*, p. 15.

tada por la presencia de Calvin, brazo ejecutor de las órdenes del encantador. Mischa y Calvin son como las dos caras de Jano,²⁹ cuya referencia encontramos en la novela.

Rosa Keep

Es uno de los personajes femeninos más destacados de la obra. En el pasado, Rosa mantuvo una relación amorosa con Mischa, a quien finalmente rechazó. Sin embargo, en el transcurso de la novela Rosa volverá a plantearse su relación con Mischa del que, finalmente, se alejará.

La relación de encantamiento con Mischa no es la única que Rosa mantiene. De forma fortuita, este personaje entra en relación con dos hermanos, inmigrantes polacos, a los que, al comienzo, protege como si fueran sus hijos: «She had protected them, guided them, given them money, and taught them English. [...] they became her children».³⁰ Una vez adquiridos los conocimientos necesarios (lengua, maneras...), los hermanos sacan partido de la complicidad creada por Rosa e invierten la relación de poder llegando a imponerse, no sólo a Rosa, sino también a otros personajes de la novela: «The power had felt her now. The mastery had passed to the brothers. They were as gentle and as respectful as ever —but their eyes were the eyes of conquerors.»³¹ Jan y Stefan Lusiewicz someten sexualmente a Rosa aprovechándose de la situación, de la debilidad y de su falta de voluntad para revelarse. Rosa es una ‘encantadora’ de los hermanos polacos que, en poco tiempo, pasa a ser ‘encantada’ por ellos porque es una mujer.³² Y a partir de este momento, Rosa empieza a experimentar el miedo, indicio del ejercicio del poder (pulsión hacia la muerte) e inicio de la búsqueda de una posible huida. La ayuda se la dispensa Mischa cuando pone en fuga a los hermanos Lusiewicz. Rosa restituye a Mischa el papel de encantador. Entre la dependencia de los hermanos Lusiewicz y la nueva dependencia de Mischa, Rosa es un personaje incapaz de actuar, ciega frente a las demandas de auxilio de Nina y la enfermedad psicológica de su hermano Hunter.

29. E.A. Woo se refiere a Jano pero como a las dos caras de Mischa aludiendo con ello al carácter ambiguo del personaje. *The Enchanter Figure in the Novels of Iris Murdoch* (Vancouver: The University of British Columbia, 1974), p. 128. (Tesis.)

30. I. Murdoch, *FFE*, p. 43.

31. *Ibid.*, p. 53.

32. X. Ming-ying, S. Xiao-di, A. Xue-hua, «The Fragmentation of the Female Selfhood in *The Flight From the Enchanter*», *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 4, núm. 5 (2014), p. 333.

Al final de la novela, Rosa queda liberada del poder encantador de Mischa; queda abierta a la interpretación del lector si la liberación sucede por un movimiento voluntario de Rosa contrario a las expectativas de Mischa, o bien se produce prociado justamente por el deseo del encantador.³³

Annette Cockeyne

En el primer capítulo Annette Cockeyne protagoniza la primera huida de la obra. El ambiente cerrado de la institución en la que «estudia», un colegio para señoritas de clase alta, ahoga a Annette que decide enfrentarse a la «escuela de la vida». Annette desfila por la vida de personajes como John Rainborough, trata de acercarse a otros, como Mischa, y es abordada violentamente por algunos otros como Stefan Lusiewicz, pero consigue escapar y salir indemne de estos encuentros. La intervención final de sus padres, los olímpicos sir Andrew Cockney y su esposa Marcia, *Deus ex-machina* característico de la «plausibilidad murdochina», consigue alejarla de la espiral de relaciones infructuosas a las que la ha llevado su falta de experiencia vital.

Annette es un personaje incapaz de introspección,³⁴ a quien la inocencia conduce a situaciones que finalmente supera sin que dejen rastro en ella. La misma inocencia impide una comprensión profunda de la realidad que, de otro modo, causaría enormes daños en la evolución de la personalidad del personaje. El sorprendente final feliz de Annette debe verse a la luz del blindaje que en la novela le brinda su inocencia pues la ha mantenido a salvo de la realidad.³⁵

Nina

En el mundo cosmopolita en el que se mueve Mischa se encuentran una serie de personajes-esclavos que utiliza según su antojo.³⁶ En el caso de Nina, se trata de una emigrante a la que Mischa ayuda proporcionándole los medios para abrir un taller de costura que, en parte, está puesto a disposición de los intereses del propio Mischa. Nina ha vivido una época de felicidad aparente

33. «Rosa's final triumph is in her inexplicable act of turning back from Mischa even though he is waiting for her.» X. Ming-ying, S. Xiao-di, A. Xue-hua, *op. cit.*, p. 334.

34. *Ibid.*, p. 326.

35. «Annette, as well as her parents, represents the word of romanticism, without the muddles of reality.» E.A. Woo, *op. cit.*, p. 127.

36. «Mischa Fox was supposed to have at his disposal dozens of enslaved beings of all kind whom he controlled at his convenience». I. Murdoch, *FFE*, p. 143.

con Mischa, del que estaba enamorada, pero, al final, empieza a sufrir las consecuencias del poder de Mischa sobre su vida. La huida desesperada y la falta de apoyos precipitan el suicidio de Nina.

John Rainborough y Agnes Casement

Otro modelo de relación de poder es el que se establece entre John Rainborough y Miss Casement. Rainborough representa el prototipo de hombre con una posición social y laboral estable. Sin embargo, en el transcurso de la novela, aquellos elementos que conformaban su espacio vital (casa, trabajo) se van desmoronando y el personaje es incapaz de afrontar la situación de manera digna. Miss Casement, una secretaria bien preparada a la que mueve la ambición social y laboral,³⁷ irá invadiendo todos los espacios de Rainborough hasta hacerse con el control de su vida laboral y privada. Lentamente, Miss Casement se hace con el poder en el ámbito laboral, poder que traslada después a la vida de Rainborough. Mientras tanto, Rainborough asiste pasivamente a la pérdida de su independencia. Incapaz de tomar sus propias decisiones, al final de la novela, Rainborough tiene que recurrir a Marcia Cockney para que le proporcione una huida digna a su situación de dependencia de Miss Casement.

Peter Saward

J.A. Carson³⁸ atribuye a Peter Saward el papel de sacerdote en *FFE* porque es en él en quien se refugian otros personajes. Peter es completamente ajeno a cualquier relación de poder entendido en los términos en que se ha considerado en los demás personajes de la novela. No ejerce de encantador con Rosa o Mischa —pese a que el magnetismo de una personalidad buena sea en sí misma atractiva— ni tampoco es seducido por el encantador. Peter es «[...] the only person capable of the Murdochian concept of selfless love in the novel.»³⁹ Peter, rodeado de libros, eterno escritor y traductor, recibe y escucha lo que los demás personajes quieren contarle, abriéndose siempre a una comprensión sin barreras.

37. «[...] Agnes Casement, who represents the pushy, opportunistic, low bourgeois type that burrows into the Establishment, and succeeds by unflagging industry, energy, and intelligence.» F. Baldanza, *Iris Murdoch* (Londres: Twayne Publishers, 1974), p. 52.

38. *Op. cit.*, p. 28.

39. J.A. Carson, *op. cit.*, p. 79.

Conclusión

FFE «[...] is a novel about how humans must struggle to overcome obstacles, particularly social ones in order to be free [...]».⁴⁰ Las relaciones entre los personajes de la novela pueden reducirse a relaciones de poder y dominio, en parte, porque existen hombres como Mischa y, en parte, porque algunos personajes propician el encantamiento.⁴¹ Tal como se ha planteado en la novela, las relaciones de dominio son de género. Excepto en el escaso tiempo en que Rosa tiene poder sobre los hermanos Lusiewicz, y Agnes sobre John, en los demás casos son las mujeres las que se someten al encantamiento, es decir, al dominio, que ejerce el encantador. De esta situación y del desenlace de la novela algunos autores⁴² concluyen que la obra de Murdoch muestra que las mujeres nunca son lo suficientemente fuertes para superar las desventajas de su género frente a la dominación masculina, pese a su voluntad de escapar de la situación en la que se encuentran.

Bibliografía

- ABERNETHY, E., *Form and Myth in Three Novels by Iris Murdoch*. Florida: University of Florida, 1974. (Tesis.)
- BALDANZA, F., *Iris Murdoch*. Londres: Twayne Publishers, 1974.
- CANETTI, Elías, *Masa y poder*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- CARSON, J.A., *Iris Murdoch: Her Philosophy in Two Novels*. Hamilton, Ontario: MacMaster University, 1979.
- CONRADI, Peter, *Iris Murdoch. A Life*. Londres: HarperCollins Publishers, 2001.
- GINDIN, J., «Images of Illusion in the Work of Iris Murdoch», *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 2, núm. 1 (1960), p. 180-188.
- KUEHL, L., «Iris Murdoch. Novelist as Magician/The Magician as Artist», *Modern Fiction Studies*, vol. 15, núm. 3 (1969), p. 347-360.
- LYNCH, Enrique, *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.
- MARRAMAO, Giacomo, *Contra el poder. Filosofía y escritura*. Buenos Aires: FCE, 2013.
- MING-YING, X.; XIAO-DI, S.; XUE-HUA, A., «The Fragmentation of the Female Selfhood in *The Flight From the Enchanter*», *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 4, núm. 5 (2014), p. 325-337.

40. *Ibid.*, p. 29.

41. E. Abernethy, *Form and Myth in Three Novels by Iris Murdoch* (Florida: University of Florida, 1974), p. 80. (Tesis.)

42. X. Ming-ying, S. Xiao-di, A. Xue-hua, p. 336.

- MURDOCH, Iris, *Existentialists and Mystics. Writing on Philosophy and Literature*. Londres: Chatto & Windus, 1997.
- MURDOCH, Iris, *The Flight from the Enchanter*. Londres: Vintage, 2000.
- Woo, E.A., *The Enchanter Figure in the Novels of Iris Murdoch*. Vancouver: The University of British Columbia, 1974. (Tesis.)

Seminari Iris Murdoch:
Laura Cortés, Montse Figuerola, Víctor Geira
Direcció: Margarita Mauri
Curs 2014-2015