

“Escribirse”:

La escritura femenina, la sensualidad y la reivindicación de la agencia femenina

Jaya Chatterjee

*A las mujeres de mi familia,
cuya fuerza siempre he admirado y que quisiera heredar.*

*“To all of the women whose voices are like hands that come to meet our souls when we are searching for the secret, we have needed, vitally, to leave to search for what is most secret in our being, I dedicate the gift of the orange. [This author] closed her eyes to touch the orange better, let it weigh more freely upon her text; she needed to hear more internally the song of the orange. The orange is a beginning. Starting out from the orange all voyages are possible.”¹
-Hélène Cixous*

En el mundo literario, la mujer había sido caracterizada por la alteridad antes de los años sesenta. Aunque ella seguía haciendo esfuerzos para colocarse en un mundo dominado por los hombres, no tenía su propio papel en la novelística de los autores, ni siquiera como escritora. Una escena de la novela de Rosa Montero, Crónica del desamor, cristaliza lo que la teoría feminista considera como la problemática de la mujer. Cuando Ana, una periodista, sueña con ser novelista, ella trata de delinear los temas y los personajes que va a emplear en su novela, que describe como “el libro de las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una.”² Según Ana, la protagonista de su novela será “un vino fino, una sonata amable” desde el punto de vista de su amante,

¹ Cixous, Hélène. *Vivre l'orange*. Esta cita pone de relieve la importancia capital de ir al fondo de si mismo para encontrar su propia fuerza. 87-88.

² Montero, Rosa. *Crónica del desamor* 10.

y “que representará con sabio habito su papel de mujer fuerte y libre.”³ Sin embargo, ella abandona la idea de tal protagonista en seguida, porque resultaría en una novela “banal, estúpida e interminable, un diario de aburridas frustraciones.”⁴ El rechazo de este propósito ilustra que Ana reconoce la importancia de la escritura como una tentativa de delinear la agencia femenina. Esta idea es la base de la teoría de las feministas Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Luce Irigaray, y Monique Wittig, quienes sugieren que el acto de escribir es un proceso de auto-conocimiento y de reconocimiento de la sensualidad de una mujer, la fortalece y le lleva a la consecución del poder femenino.

El mundo femenino en la novela de Montero ejemplifica la problemática de la mujer como víctima de la dominación del hombre, es decir, el falocentrismo a que refiere Cixous en su ensayo, *The Laugh of the Medusa*. Ana y sus mejores amigas sufren abusos físicos y emocionales a causa de las relaciones en las cuales ellas prestan atención al deseo masculino en vez de enfocarse en su propio cuerpo. Los esfuerzos de Elena con Miguel Ángel, cuando quiere perder la virginidad, ilustran la represión y el falocentrismo a los cuales la mujer tiene que enfrentarse. Cuando Elena le pide hacer el amor con ella, Miguel la rechaza, y solamente quiere el sexo oral, para su propia

³ Montero 12.

⁴ Ibid.

gratificación. No le importa el cumplimiento del deseo de Elena, sino su propio deseo, así que Elena se queda en “una situación humillante,” chupándole aunque le da asco.⁵

Asimismo, la experiencia de Elena y su hermana Candela con el ginecólogo ilustra el falocentrismo contra el cual las mujeres tratan de luchar. Cuando las mujeres muestran un diafragma al ginecólogo, es evidente que él lo ve por primera vez. Elena cree que para él, como para otros hombres, la anticoncepción es un “problema de mujer,” así que la única cosa que le importa es que el hombre esté cómodo.⁶

La escena más conmovedora que ilustra el peligro del mundo falocentrista en el cual las mujeres tratan de establecerse por derecho propio es cuando Ana regresa a casa y encuentra a Juan, que le pide ayudar a su hermana Teresa, que sufre a causa de un aborto barato y mal realizado. Esta escena demuestra como el cuerpo de la mujer está cosificado, y el dolor físico de la mujer no le importa a ningún medico—es Ana la que trata de ayudarla cuando sufre tanto. Aunque Teresa está en una situación desesperada, los médicos, “unos cabrones peligrosos” según ella, casi no la operan porque sospechan que es un aborto.⁷

Para Ana, la escritura es la única forma de luchar contra tal falocentrismo. Al ver las experiencias de sus amigas, ella trata de establecerse por derecho propio como periodista, porque “se sabía poderosa” y “marcó sus relaciones con distanciamiento

⁵ Montero 52-56.

⁶ Ibid 31.

⁷ Ibid 27-28.

tópicamente varonil.”⁸ Aunque se cree enamorada de su jefe, Soto Amón, que es el prototipo del falocentrismo, ella sigue tratando de escribir. Cuando está de vacaciones con su madre y su hijo, se queda sola en la casa para escribir. Es importante notar que ella sigue luchando como escritora en una sociedad patriarcal y falocentrista, en el cual Curro, como chico joven, representa el futuro. Cuando entra en su cuarto y quiere saber por qué ella está escribiendo, y ella le dice que lo hace porque le gusta, dice la narradora que “el Curro calla un momento, [...] luego se deshace del abrazo, joven, cruel y poderoso, y ya en el suelo, comenta con tajante y sabio tono, ‘pues es una tontería.’”⁹ El hecho de que la reacción de Curro parece similar a las de los hombres mayores, que deniegan a las escritoras el valor de su obra, ilustra que Ana sigue luchando contra el falocentrismo.

Comparada a sus amigas, Ana se enfoca más en su sensualidad y en el proceso de auto-conocimiento. Mientras que ellas parecen ser víctimas de los caprichos masculinos, Ana se enfoca en el cumplimiento de su propio deseo. Ana está consciente de su sensualidad y del deseo: “lo que quería hoy es la cálida, cariñosa sensualidad de una larga noche juntos, dormir abrazados y sentir entre sueños un beso en el hombro. [...] Es tan difícil llegar a conocerse uno mismo.”¹⁰ Ella se siente más autónoma después de que la relación con Juan termina: “su cama volvía a ser suya, suyo era su tiempo, esas horas de las que ya no tenía que rendir cuentas a nadie. Suya su

⁸ Ibid 34.

⁹ Ibid 157.

¹⁰ Ibid 33.

individualidad, sus amigos, sus gustos, sus decisiones.”¹¹ Ella se aprovecha de esta nueva independencia para enfocarse en su propia sensualidad. Su actitud hacia el sexo se pone más realista, y se acuesta con Gonzalo, uno de sus amigos para cumplir el deseo, aunque no le ama.¹²

Es interesante notar lo que dice Ana a Gonzalo cuando hablan del sexo. Ella le pregunta por qué los hombres se quedan silenciosos durante el sexo, y solamente se enfocan en los gestos físicos. La pregunta insinúa que para las mujeres, el sexo con los hombres es una forma de represión, porque “está codificado, estructurado, atado en normas. [...] Se margina la fantasía, la risa, la sensualidad, [y] las palabras.”¹³ Al analizar los papeles de los hombres y de las mujeres en el sexo, ella concluye que el sexo “esclaviza” a los dos, porque ambos tienen papeles estereotípicos como amantes. Ella sugiere que hay otras posibilidades para la mujer, porque ella puede ser “liberada”.

Al final de la novela, Ana se encuentra capaz de superar al falocentrismo a través de la escritura, como propone Beauvoir. Aunque todavía tiene deseos insatisfechos, lo que es ilustrado por el leitmotiv de la casa vacía, que representa el cuerpo de la mujer, ella decide de escribir una novela. Al principio, ella pensaba que iba a escribir el “libro de las Anas,” de las mujeres que fingían ser ideales para el bienestar de los hombres, pero ahora, después de haber aprendido de las experiencias de sus amigas, y después de haber encontrado a su propia fuerza en cuanto al rechazo

¹¹ Ibid 34.

¹² Ibid 229.

¹³ Ibid 235.

del sexo con Soto Amón, ella habla de “ese libro que ahora está segura de escribir, que ya no será el rencoroso libro de las Anas, sino un apunte, un crónica del desamor cotidiano.”¹⁴ El hecho de que ella va a escribir tal libro sugiere que ha encontrado a su propia fuerza y que la escritura va a ser una manera de superar al falocentrismo con el cual ha tenido que enfrentarse.

Si ponemos a las protagonistas de la novela de Montero en una trayectoria con las de la novela de Esther Tusquets, El mismo mar de todos los veranos, podemos fijarnos en la progresión de las mujeres como Elena, Candela y Teresa, que han sufrido tanto a causa del falocentrismo, a Ana, que ha tratado de imponerse a través de la escritura, como proponen Beauvoir y Cixous, y al otro lado, a las mujeres casi completamente liberadas del hombre en cuanto a las relaciones amorosas y a la escritura, como la narradora de la novela de Tusquets, y su amiga Maite. Aunque ambas novelas se enfocan en las experiencias de mujeres solas y en la búsqueda de su identidad mientras que recrean sus vidas y tratan de establecerse por derecho propio, el proceso del auto-conocimiento de la narradora del Mismo mar parece ser aún más libre a lo largo del proceso.

Comparadas a las protagonistas de Crónica del desamor, las de la novela de Tusquets representan el ideal de la mujer liberada y fortalecida por el proceso de auto-conocimiento, y se enfocan en su propia sensualidad, como proponen Cixous e Irigaray. Al principio, Maite parece ser el prototipo de la mujer cuya agencia tiene sus

¹⁴ Ibid 265.

raíces en el conocimiento de su cuerpo. Se comporta con mucha confianza, y demuestra una falta de pudor con respecto al cuerpo. Es interesante notar que Maite está presentada por la narradora por su voz, que se describe como “cálida”, “ligeramente ronca”, “grave” y “un poquito rasposa y sensual”, lo que sugiere una sensualidad que la caracteriza aunque no vemos el resto de su cuerpo.¹⁵ El hecho de que la voz es tan sensual, y que podemos oírla, insinúa que ella ha encontrado su propia agencia a través de las palabras. La narradora describe la conexión entre esta voz sensual y los “labios carnosos, pechos agresivos, [y las] bonitas piernas en medias negras”, lo que sugiere una conexión fuerte entre las palabras y la sexualidad liberada de Maite.¹⁶ Ella describe “la boca densa y oscura” y “la lengüita de una gata grande y sedosa” también.¹⁷

Se puede considerar a Maite como una representación de la mujer liberada a la que aspira la narradora, y la presentación de tal mujer prefigura el proceso del autoconocimiento y de la consecución del poder que emprende la narradora. Es interesante notar la imagen del espejo, que aparece después de la presentación de Maite, y también antes de que la narradora y Clara, su estudiante, hagan el amor por primera vez. La apariencia del espejo significa la percepción de la narradora misma, y como ha cambiado desde la presentación de Maite, cuando ella se pregunta por qué ha

¹⁵ Tusquets, Esther. El mismo mar de todos los veranos. 35.

¹⁶ Ibid 37.

¹⁷ Ibid 39.

“flotado siempre en esta incómoda tierra de nadie,” hasta el reconocimiento de su propia sexualidad cuando hace el amor con Clara.¹⁸

A lo largo de la novela, la narradora sueña con cumplir el deseo femenino. Su escritura, sobretodo en las escenas cuando está en la casa de sus padres, pone de relieve su sensualidad. Cuando ella describe la naturaleza, se enfoca en los elementos más sensuales, como las conexiones entre el mar y el cuerpo femenino, y entre las flores y el cuerpo femenino. Por ejemplo, cuando imagina el mar fuera de su ventana describe los “ondulantes senos” del mar, y sueña con “vivir a la orilla del mar, de dormir[se] arrullada por el mar.”¹⁹ Además, cuando describe las flores, se fija en “la sensualidad de su aroma.”²⁰ Las imágenes que la narradora emplea son tradicionalmente una manera de vincular el mar y la madre, y entre la flor y el sexo de la mujer, pero ella cambia el sentido de estas imágenes para representar el florecimiento de la sensualidad femenina. Al describir “mayos sofocantes y lascivos, con el pecho oprimido y un sabor especial entre los labios,” ella concluye que la sensualidad que ve alrededor de ella es agobiante, porque le hace ser consciente de su propio deseo que no ha sido cumplido y de su propia sensualidad, que no logra expresar totalmente.²¹

¹⁸ Ibid 37 y 100.

¹⁹ Ibid 18.

²⁰ Ibid 19.

²¹ Ibid 21.

La segunda escena de amor de la narradora y Clara ilustra que la sensualidad de la mujer y el auto-conocimiento del cuerpo femenino representan una fuente para la afirmación de la agencia femenina.²² La ejecución del deseo femenino le permite a la narradora, una profesora de arte, reconocer su fuerza interior y de fortalecerse. A medida que la escena se desarrolla, la narradora se hace consciente de la cartografía de su cuerpo, de las regiones que antes le eran desconocidas, y al final, de una voz al fondo de su cuerpo que se ha ocultado a lo largo de su vida. El reconocimiento de esta voz significa el alcance de la agencia femenina, una agencia cuyas raíces buscaba hasta que se enamoró de Clara, su estudiante.

La voz narrativa de esta escena representa una voz únicamente femenina, porque su fluidez simboliza la liquidez de las mujeres, y constituye un lenguaje femenino. A lo largo de la escena, hay una confluencia entre la liquidez del alcohol, y la de las mujeres, y la voz de la narradora, liberada del silencio y del pudor que han envuelto la concepción del cuerpo femenino hasta este punto. En sus ensayo, *The Laugh of the Medusa* y *La venue à l'écriture*, Cixous propone que el lenguaje femenino es una parte intrínseca del cuerpo femenino, una “leche” figurativa que representa también un vínculo estrecho entre las mujeres. Ella dice que son las

²² Ibid 131-138. La escena culmina en el descubrimiento de “una voz que tampoco reconozco aunque debe forzosamente ser la mía, tantos años ocultas esta voz y estas palabras en un centro intimísimo y secreto,” dice la narradora. (138).

palabras y los lenguajes que la han “alimentado,” como la leche de la madre.²³ Según la profesora Elena Gascón Vera, el enfoque de Cixous en la conexión entre la liquidez de las mujeres y la escritura es una manera de subvertir al orden masculino, de “replantear el concepto de ‘madre’, que hasta ahora había sido el medio por el cual el hombre ejercía opresión sobre la mujer.”²⁴

El empleo de la sinestesia en esta escena le permite a la narradora enfocarse en su sensualidad, y de crear un lenguaje verdaderamente femenino. A través de las descripciones de la música, las luces, el ambiente húmedo, y las imágenes del cuerpo de Clara, de sus labios rojos y de su propio cuerpo, la narradora sirve de la unión del oído, de la vista, del olfato y del tacto para crear un lexicón femenino.²⁵ El enfoque en todos los sentidos sirve de guión para la narradora y le ayuda a navegar durante el proceso de auto-conocimiento que es la base de su relación con Clara. Este tipo de escritura, apoyada por la sinestesia, significa la tentativa de escribir desde el cuerpo, como propone Hélène Cixous en su ensayo, *The Laugh of the Medusa*. Según Cixous, el acto de escribir desde el cuerpo le permite a la mujer reclamar su propia sexualidad,

²³ Cixous, Hélène. *La venue à l'écriture y The Laugh of the Medusa*. Ella dice que “we’ve been turned away from our bodies, shamefully taught to ignore them, to strike them with that stupid sexual modesty; we’ve been made victims. [...] Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will [...] get beyond the ultimate ‘reserve-discourse.’” (*The Laugh of the Medusa*, 342).

²⁴ Gascón Vera, Elena. Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario. Editorial Pliegos, Madrid, España, 1992. 65.

²⁵ Tusquets 131-139.

que antes era desvalorizada por los hombres, y encontrar el origen de su propia fuerza interna.²⁶

El reconocimiento de la sensualidad y el proceso de auto-conocimiento le permiten a la narradora imponerse en su relación con Clara. Ella se define en términos de su relación con Clara, lo que le permite tener un papel tradicionalmente masculino en esta pareja, el papel del amante dominante. La narradora sirve del mito de Orfeo y Euridice y se caracteriza como Orfeo, guiando a una mujer “dócil tras de mí” con “una mano temblorosa” y “unas inciertas pisadas.”²⁷ En esta situación, ella tiene que enfrentarse y ser dominante para proteger a Clara, que es vulnerable y débil.²⁸

La relación entre la narradora y Clara destruye la oposición binaria entre lo masculino y lo femenino. La narradora explica que las relaciones sexuales con los hombres eran sofocantes, y que no eran una manera de ejecutar el deseo, sino una forma de opresión, porque no sentía placer sino dolor.²⁹ En esta época, ella trataba de escribir desde su cuerpo, pero lo que escribía eran cartas “con toda la soledad y con

²⁶ Cixous, Hélène. *The Laugh of the Medusa*. Ella propone que la mujer, cuando escribe desde su cuerpo, “will return to the body which has been more than confiscated from her. To write. An act which will not only ‘realize’ the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength, it will give her back her goods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal.”

²⁷ Tusquets 132.

²⁸ Ibid. “Yo quisiera cubrirla, protegerla, advertirle el peligro...” (162).

²⁹ Ibid. Hacer el amor con un hombre “no es propiamente sexo—un ahogo en la garganta, una opresión en el pecho, un dolor casi en el corazón—y la emoción tuvo que seguir un largo camino descendente hasta llegar a las regiones que yo entonces ignoraba, porque a mis catorce a mis quince o a mis diecisiete años...no sentía siquiera mis senos: solo un deseo...”. (121). Ella utiliza el adjetivo “ahogante” a lo largo de la novela para describir su relación con su marido, sobretodo a 140-144, cuando está con su madre y Guiomar, que piensan que ella debe quedarse con Julio.

toda la angustia de la noche.”³⁰ Según la teórica Luce Irigaray, la sexualidad femenina siempre ha sido considerada desde el punto de vista masculino. Al enfocar en esta idea en su ensayo, *This Sex Which is Not One*, Irigaray explica que la sexualidad de la mujer es más fuerte que la del hombre, porque ella tiene más zonas eróticas, y que la sexualidad y el lenguaje de la mujer vienen de estas zonas privadas del cuerpo. Si la mujer se enfoca en su sensualidad, y si la dirige hacia un discurso únicamente femenino, ella puede fortalecerse y aumentar su agencia.³¹ La narradora toma conciencia de la necesidad de destruir la concepción de su sexualidad desde el punto de vista masculino cuando encuentra a Clara.

A medida que la narradora y Clara se acarician, la narradora se hace consciente de la cartografía de su cuerpo, lo que le lleva al conocimiento de su propia agencia. Sobretudo, el contacto de los labios la libera, porque lleva al empleo de palabras “que no he dicho nunca a ningún hombre,” ni siquiera a Jorge. El contacto de los labios hace que el despertar sexual coincida con la creación de un lenguaje, de “palabras que ignoraba yo misma que estuvieran en mí, en algún oscuro rincón de mi conciencia, agazapadas [...] una voz que tampoco reconozco, tantos años ocultas esta voz y estas palabras en un centro intimísimo y secreto.”³² El hecho de que el despertar sexual resulta en este nuevo lenguaje liberado sostiene la teoría de Cixous que cuando las mujeres se enfocan en su sensualidad, el lenguaje les permite a romper el silencio que

³⁰ Ibid.

³¹ Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*, 353.

³² Tusquets 138.

las rodea y que las caracteriza, y que este fenómeno lleva a su establecimiento por derecho propio.³³

Cuando la narradora descubre que se está enamorando de Clara, la escritura se pone aún más liberada y fluida. Ella se despide de Clara fuera de su dormitorio, y mientras que la tiene en sus brazos y se somete a la ternura de su relación, las palabras fluyen y “pertenecen a un idioma no aprendido...surgen en una embriaguez sin fin, y sé que han caído todas las barreras y se han bajado todas las defensas.”³⁴ Ella se siente completamente liberada, y ya no necesita protegerse, sino que tiene confianza en Clara, y saca mucha fuerza de esta relación tan estrecha. Por fin, ella puede escribir verdaderamente desde el cuerpo, y dice que “nace hecho ya voz de las entrañas,” la región al fondo de su cuerpo.³⁵

Los próximos encuentros de Clara y la narradora fortalecen a la narradora. A lo largo de la novela, ella se ha lamentado de su soledad, y ha empleado la metáfora de la casa vacía para representar el cuerpo femenino cuyo deseo no ha sido satisfecho. En contraste con esta imagen, al describir los encuentros con Clara, ella dice que “estoy tomando en cierto modo posesión de ella, porque la casa, Clara, mi infancia, son de repente una misma cosa [...] tan para siempre y desde siempre más.”³⁶ La presencia de Clara y la ejecución de su deseo le permiten a la narradora llenar el vacío de la casa y

³³ Cixous, Hélène. *La venue à l'écriture* 11 y *The Laugh of the Medusa* 342.

³⁴ Tusquets 158.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid 153.

del cuerpo, y llevan a la consecución del poder porque le dan la capacidad de poseer lo que antes estaba fuera de su control.

La confianza que la narradora tiene en Clara le ayuda a ir al fondo de su cuerpo para buscar las palabras y contar sus historias.³⁷ Durante sus encuentros con Clara, el tiempo de la narración parece prolongarse, lo que le hace sentir más cómoda contar las historias.³⁸ Aunque la relación no es verdaderamente muy larga, a medida que se desarrolla, su confianza en Clara aumenta, “porque únicamente ella [...] ha querido y ha podido romper el aislamiento, adentrarse en mis laberintos oscuros [...] este yo más profundo.”³⁹ Esta confianza en Clara lleva a la liberación de las palabras y el poder de contar historias que antes eran demasiadas dolorosas, pero que ahora, ante una mujer que conoce toda su sensualidad y su cuerpo, se pueden contar.

La relación lesbiana de la narradora y Clara apoya la teoría de Monique Wittig en cuanto a la liberación de la mujer a través de tal auto-conocimiento del cuerpo. En su ensayo *One is not born a woman*, Wittig sugiere que el lesbianismo es una manera consciente de superar al falocentrismo contra el cual las mujeres se han enfrentado. Ella cree que el lesbianismo niega al papel tradicional del hombre en cuanto a la economía y el poder político, y que es “la única manera que [ella] cono[ce] que está

³⁷ Tusquets 179.

³⁸ Ibid “Ahora los días y las noches se confunden en un acto único de amor infinitamente prolongado.” (181). “Clara ha ganado la imposible batalla contra el tiempo.” (197).

³⁹ Ibid 188.

fuera de las categorías del género”.⁴⁰ En las relaciones lesbianas, no existe la dicotomía entre el hombre y la mujer, que resulta en la “servidumbre” de la mujer.

En otro ensayo, *The Straight Mind*, Wittig examina la relación entre el lesbianismo y el lenguaje. Al tratar de distinguir entre varios tipos de lenguaje, por ejemplo el lenguaje del inconsciente, el lenguaje de las mujeres, dice que lo que oprime a todos, hombres y mujeres, es el lenguaje heterosexual, porque es tan rígido y tiene tantas ideas concretas que parecen ser universales, y que no le permite al hombre ni a la mujer de expresarse como quieren.⁴¹ Según Wittig, el problema del lenguaje heterosexual es que propone la idea de la diferencia, y de la alteridad, y se pregunta, “¿qué significa la diferencia/el otro sino es dominado?”.⁴² Al establecer esta oposición binaria entre los hombres y las mujeres, todas las mujeres y muchos hombres son oprimidos. Si tenemos en cuenta las ideas de Wittig sobre la manera por la cual el lenguaje heterosexual puede oprimir a las mujeres, es posible concluir que el lenguaje de las mujeres, sobretodo de las lesbianas, es una manera de superar a esta represión.

Comparada a la última escena de Crónica del desamor, el final del Mismo mar es anti-climático en cuanto a la idea de la escritura como una tentativa de encontrar a la sensualidad y a la agencia femenina. Después de un proceso de auto-conocimiento

⁴⁰ Wittig, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Beacon Press, Boston, MA, 1992. 9-10, 13, 20. La traducción es mía.

⁴¹ Ibid 21-22 y 21-25.

⁴² Ibid 28-29. La traducción es mía.

tan largo y tan liberando, por el cual la narradora ha reconocido la fuerza de las palabras y de su voz interna, ella se acuesta con su marido, Julio. Aunque reconoce la diferencia entre la experiencia sexual con Clara y eso, y se fija en la gran diferencia entre la voz de Clara pronunciando su nombre y la de Julio, cuyas palabras “suenan ahora falsas,” la escena no tiene la misma resonancia que el final de Crónica del desamor, porque aquí la narradora se queda atrapada en la misma red del falocentrismo que ha tratado de escapar a lo largo de la novela.

Es interesante notar que la mujer sigue luchando contra el falocentrismo a través de los años, lo que demuestra la autora Belén Gopegui en su novela, El lado frío de la almohada, publicada en 2004.⁴³ La protagonista, Laura, es una agente española de origen cubana, que se enamora de un agente norteamericano, Philip Hull, aunque los dos saben que la relación amorosa es peligrosa para los agentes que tienen lealtades distintas. Como Ana, la protagonista de Crónica del desamor, en su vida profesional Laura trata de colocarse en un mundo dominado por lo masculino. Para las dos, la escritura es la única manera de superar al orden falocéntrico.

Las cartas de Laura, que son escritas en el mismo estilo fluido que emplea la narradora de la novela de Tusquets para representar la liquidez femenina, revelan el proceso de auto-conocimiento de Laura de su propia sensualidad. En la primera carta, Laura describe un estado de duermevela, en el cual ella busca “el lado frío de la almohada,” lo que significa el inconsciente. Ella ilustra que ha comenzado el proceso

⁴³ Gopegui, Belén. El lado frío de la almohada. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 2004.

de auto-conocimiento al decir que “yo sé cosas. Cosas que a mi edad no debería saber.”⁴⁴ Ella comienza a contarle al director del periódico la historia de su relación amorosa con Philip Hull, y como ella sabía que “iba a necesitar esa tensión, tocarla, ser tocada por esa tensión.”⁴⁵

A medida que la historia se desarrolla, Laura se enfoca más en su sensualidad, lo que lleva a la liberación de su escritura. Ella comienza a escribir abiertamente del deseo en general y de su propio deseo para Philip, y dice que “en contra de las leyes del sentido común una fuerza acerca sus cuerpos” que no pueden resistir.⁴⁶ Al preguntarle al director, “¿qué me han hecho a mis sueños?” ella expresa la dificultad de luchar, como mujer, contra el falocentrismo. El acto de amor con Philip, que es una manera de liberarse, y la escritura, son las únicas maneras por las cuales ella puede establecerse por derecho propio, lo que ella insinúa cuando dice que “yo creía que había rebelión. Yo busqué en el cuerpo blanco del agregado un tiempo fuera del tiempo.”⁴⁷ La narrativa revela como el acto de amor con Philip le permite a Laura liberar el inconsciente, y como le hace consciente del placer que antes era desconocido, como lo que pasa entre la narradora y Clara en El mismo mar de todos los veranos. Mientras que Philip y Laura hacen el amor, la narradora dice que “Era la lucidez de la inconciencia, era el deseo constante, mantenido, eran gemidos que no se

⁴⁴ Ibid 39.

⁴⁵ Ibid 41.

⁴⁶ Ibid 73-74.

⁴⁷ Ibid 104.

conocían, [...] el extremo último del placer, y era haber encontrado en ese extremo un lugar, un pequeño lugar [...] en donde desaparecerse.”⁴⁸ En esta escena, Laura se hace consciente de la sensualidad, en todas las partes del cuerpo que antes le eran desconocidas, y dice que “notaba su propia excitación, y que le gustaba notarla.”⁴⁹

Es interesante notar lo que Laura dice sobre la literatura en su sexta carta. Mientras que habla de sus sueños, y de Cuba, su patria, ella explica que la literatura es la única forma de realizar lo que parece imposible. “Por eso amamos la literatura, por lo que engendra, [...] por lo que nos rebasa. Un beso son dos lenguas que se frotan y recorren la boca ajena, pero la literatura dice: boca que vienes de lejos a iluminarme de rayos,” dice ella.⁵⁰ Esta mezcla de la escritura y el deseo indica que la sensualidad y el auto-conocimiento del cuerpo llevan a la liberación a través de la escritura.

La tragedia de la muerte de Laura es que una mujer tan joven y tan liberada a través del conocimiento de su sensualidad, y a través de la escritura, es asesinada por los hombres. Aunque su escritura demuestra una verdadera liberación del inconsciente, lo que es ilustrada por el contenido y también por la progresión de las saluciones al final de las cartas, de “Le saluda con cautela” a “Besa sus ojos,” el hecho de que Agustín Sedal, uno de los agentes “sabía que el único modo de que esas cartas llegaran adondequiera que tuviesen que llegar era metiéndolas dentro de una novela” escrito por un hombre, ilustra que la mujer, y su escritura, todavía están dominadas

⁴⁸ Ibid 157.

⁴⁹ Ibid 158.

⁵⁰ Ibid 189-190.

por los hombres.⁵¹ Mientras que Philip sigue viviendo, sin castigo ninguno, Laura muere, y su escritura, la única manera de preservar sus pensamientos, sus confesiones y su proceso de auto-conocimiento, solamente pueden permanecer entre las páginas de una novela escrita por un hombre. Aunque la concepción de las mujeres ha cambiado mucho a través de los años, y el proceso de auto-conocimiento de la sensualidad y la escritura femenina se han transformado, el final de la novela de Gopegui ilustra que la problemática de la mujer de tener que colocarse en un mundo dominado por el falocentrismo a través de la escritura, como propuso Beauvoir en 1949, sigue siendo relevante en cuanto a la concepción de las mujeres en el mundo literario de hoy en día.

Bibliografía:

Beauvoir, Simone de. The Second Sex. Originalmente publicada por Librairie Gallimard, France, 1949. Alfred A. Knopf, New York, NY 1953.

Cixous, Hélène. *The Laugh of the Medusa*. De Warhol, Robyn R. and Diane Price Herndl. Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1991.

_____. *La venue à l'écriture*. Union Générale d'Éditions, Paris, France 1977.

_____. *Vivre l'orange*. Publicado en The Hélène Cixous Reader, editado por Susan Sellers. Routledge, New York, NY 1994.

Gascón Vera, Elena. Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario. Editorial Pliegos, Madrid, España, 1992.

⁵¹ Ibid 42, 226 y 232.

Gopegui, Belén. El lado frío de la almohada. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 2004.

Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Un capítulo publicado en Warhol, Robyn R. and Diane Price Herndl. Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1991.

Montero, Rosa. Crónica del desamor. Editorial Debate, Madrid, España, 1979.

Tusquets, Esther. El mismo mar de todos los veranos. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1978.

Wittig, Monique. The Straight Mind and Other Essays. Beacon Press, Boston, MA, 1992.