

LA TEXTUALIZACIÓN DEL DESEO: EL AMANTE DESCONOCIDO EN TRES NOVELAS FEMENINAS

Susan Lucas Dobrian

Foreign Languages Department Coe College

La crítica Suzanne Jill Levine señala como dilema fuerte que acecha a las mujeres latinoamericanas la dificultad de diferenciar entre el Yo propio y la Imagen proyectada por el reino masculino (138). Es decir, para la mujer, el proceso de conocerse auténticamente resulta ser una especie de obra arqueológica en que es necesario indagar debajo de los disfraces sociales que se imponen. Este estudio trae a colación tres novelas femeninas que utilizan un singular método para crear una definición propia. *La última niebla* (María Luisa Bombal, Chile), *El cuarto de atrás* (Carmen Martín Gaité, España) y *Entrada libre* (Inés Malinow, Argentina) establecen el autodescubrimiento como un proceso fantástico por suceder fuera del ámbito consciente y patriarcal.

En estas tres novelas, se ve repetido el fenómeno de un hombre misterioso y desconocido que se asocia con el inconsciente de la protagonista. Este hombre representa una proyección psíquica de la protagonista que sirve para facilitar su autoconocimiento. Por ser masculino, el desconocido agrega un tinte erótico a la textualización de identidad de la protagonista. Le afirma su deseo, y en términos lacanianos, le sirve de superficie especular donde la protagonista proyecta su deseo y lo ve reflejado. La identidad que las protagonistas textualizan a través de la figura desconocida se aclara en la teoría lacaniana de la formación del sujeto¹. Según Lacan, en los primeros meses de vida, un niño se percibe como una masa amorfa o un cuerpo fragmentado. Entre los 6 y 18 meses de edad, el niño entra en la etapa del espejo, en que se fusiona con lo que observa, reconociéndose erróneamente en las imágenes externas que interioriza como reflejos de su propio ser y por los cuales adquiere la sensación de un ser unido. Por consiguiente, la identidad se basa en ficciones provenientes de una fuente ajena. De ahí que las protagonistas que estudiaremos

¹ Estas ideas se exponen en "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience", ensayo incluido en *Ecrits: A Selection*.

recurran a esta imagen situada en el Otro, las fuerzas externas que estructuran el inconsciente, que introyectan para su propia textualización de identidad. De esta manera, la imagen representada por el individuo desconocido resulta ser autorreferencial. De acuerdo con Annis Pratt, es importante notar que en el *Bildungsroman* femenino el amante ideal no constituye la meta de la búsqueda femenina. Más bien, representa un guía o ayudante que inicia este proceso de autodescubrimiento, que lleva a la protagonista fuera de los límites sociales y hacia su propia fuerza inconsciente (Pratt 140).

Los desconocidos de las tres obras indicadas comparten rasgos semejantes. Ninguno lleva nombre propio (en el caso de Martín Gaité, no es comprobado el nombre) ni otros datos biográficos que le otorguen una identidad fija. Cada uno se asocia con la oscuridad, aparece y desaparece de forma insólita y, aunque el amante le es desconocido a la protagonista, él sí tiene una intuición inquietante con respecto a ella, todo lo cual lo sitúa en el límite entre realidad y fantasía. La asociación con la noche, el color negro y las sombras brota precisamente de este nexo con el inconsciente, y representa ese "otro" desconocido que las protagonistas llevan adentro y que se textualiza como manifestación de su deseo. De hecho, estas sombras de deseo encarnan la noción propuesta por Lacan que el deseo siempre se radica en el Otro ("Direction" 264). Su mera creación por parte de la protagonista representa una especie de escritura, psíquica o metafórica, que capacita a la protagonista a textualizarse como deseosa y deseada. Por lo tanto, cada protagonista, figurada o, en el caso de *El cuarto de atrás*, literalmente, se entrega a la narración, es decir, se narra a sí misma; es ella misma el texto que se narra. Al textualizarse mediante el desconocido, cada protagonista llega a verse por los ojos de él; se percibe cómo realmente es o cómo quisiera ser, y por él, vislumbra su propia esencia anhelada. Pero, puesto que la identidad nace de las ficciones provenientes de una fuente ajena, la identidad resulta ser una ficción, una fantasía de una realidad distorsionada.

De hecho, los desconocidos de estas tres obras representan el papel de amante-guía, una función que señala Annis Pratt como común en el "Bildungsroman" femenino. Esta figura representa una proyección desde adentro que simula un amante ideal proveniente de la subconciencia femenina. La creación de esta figura ideal casi siempre representa un rechazo de la expectativa social, puesto que la expresión del deseo amoroso de la protagonista no puede satisfacerse dentro de las reglas sociales. De acuerdo con Pratt, es importante notar que el amante ideal no constituye la meta de la búsqueda femenina. Más bien, representa un ayudante que inicia el proceso y que lleva a la protagonista fuera de los límites sociales y hacia su propia fuerza subconsciente.

A pesar de las semejanzas entre los amantes de las tres obras, cada uno de estos desconocidos sirve una función distinta en la textualización identificadora

de la protagonista. Es decir, el deseo femenino es multifaceta. En *La última niebla*, el desconocido representa un amante misterioso que a la protagonista le refleja una autoimagen sensual, deseada y deseosa. La imagen amorosa creada por la protagonista representa una superficie especular que le refleja a ella su propio deseo. En cambio, en *El cuarto de atrás*, el desconocido representa el deseo por un interlocutor narrativo. O sea, el deseo de la protagonista se vierte hacia el reino simbólico (el lenguaje), y la escritura se presenta como un proceso erótico informado e impulsado por un personaje que dialoga con la escritora. La voz del deseo narrativo seduce a la escritora y la impulsa hacia la narración. Si *La última niebla* y *El cuarto de atrás* representan respectivamente un texto de deseo imaginario y otro simbólico, en cambio *Entrada libre* produce un texto corporal que encarna el deseo en el tacto, el gesto y las relaciones físicas con el otro. En esta obra, el desconocido representa un guía que lleva a la mujer hacia el descubrimiento de sus propias fuerzas corporales.

En *La última niebla*, Bombal traza a una protagonista sin nombre que entiende demasiado bien que su papel, dictado por la sociedad, es el del matrimonio y no el de un ser amoroso. Su marido, Daniel, le borra toda individualidad propia para imponerle en su lugar la imagen de su primera mujer muerta, de quien sigue enamorado. Este acto le despoja de todo significado propio y la reduce a un reflejo sin esencia que la enajena de su propio yo. Sin embargo, para deshacer esta anulación y dar lugar a su sensualidad reprimida, la protagonista crea a un amante imaginario, que le infunde a ella deseo y erotismo.

La creación de esta figura amorosa radica en lo especular², tanto por lo que se ve con el ojo como por lo que queda borroso. La contemplación de su propia imagen en el espejo de su cuarto le revela a la protagonista su represión, simbolizada por el pelo recogido severamente. La observación de las relaciones ilícitas entre la cuñada de Daniel y un joven amante le señala no sólo un modelo intertextual de la inscripción de deseo, sino también la noción que su deseo sólo puede realizarse fuera del ámbito patriarcal donde dominan las leyes y estructuras sociales como el matrimonio.

También cobra importancia el agua de un estanque cercano, cuyas aguas eróticas y distorsionadoras agregan una fuerza creadora más allá de lo visualmente percibido. Igualmente, la niebla que inmaterializa al mundo circundante irónicamente materializa el texto imaginativo de la protagonista (S.J.

² Para una excelente interpretación de la mirada fálica que se opone a la mirada recíproca y mutua como elemento estructurador de *La última niebla*, véase el ensayo de Joyce Tolliver, titulado "Otro modo de ver": "The Gaze in *La última niebla*".

Levine 143). Es decir, al “nublar” el sistema perceptivo, la niebla convierte el texto fantaseado en un objeto opaco que podrá introducirse en la “realidad” psíquica de la protagonista.

Puesto que la percepción visual capacita la creación del amante que aparece y desaparece sin explicación, la mirada del amante posada sobre la protagonista mantiene su deseo. Es decir, mientras que la mirada de Daniel intenta borrar toda identidad propia de la protagonista, la mirada incesante del amante la llena de identidad y se convierte en el repositorio de su sensualidad reprimida. De ahí que el amante represente el deseo encarnado, o sea, un cuerpo textual de deseo, y la protagonista puede contemplar en los ojos del amante su propio deseo. Son estas “pupilas luminosas” que le infunden la sensualidad que ella buscará cuando ya comienza a deshilarse su autoimagen erótica.

Para crear la protagonista su propio texto de deseo que subvierte este encierro en que se encuentra, Regina y su amante servirán de modelo intertextual de la inscripción. Es decir, ellos representan textos metafóricos en que la protagonista “lee” y reconoce el deseo plenamente inscrito, y de estos dos personajes ella toma rasgos para su propia creación textual. Aunque ambas mujeres manifiestan su deseo sexual, veremos que este deseo toma forma en dos reinos distintos de la realidad. Mientras que Regina subvierte de manera abierta los preceptos legales, o sea, las constricciones patriarcales que forman el patrón social y que regulan la institución matrimonial, la protagonista encuentra *dentro* de estos preceptos un camino subversivo, que tiene lugar en la escena de la escritura. El único lugar posible para la escritura de este texto, que es el amante, está fuera de estas estructuras, donde el ojo patriarcal no percibe la subversión perpetrada en el reino imaginario. No obstante, las relaciones entre la protagonista y el amante no se rigen por estructuras patriarcales y se basan exclusivamente en las leyes del deseo.

En contraste con la frialdad física y emocional que se asocia con Daniel, del amante “se desprende un vago, pero envolvente calor” que anima a la protagonista tanto física como emocionalmente (56). A diferencia de Daniel, que no muestra ningún interés en el cuerpo de su mujer, el amante la desnuda y le desata los cabellos, tratándola en cada momento como un ser sensual. Aunque no hay palabra intercambiada entre los dos amantes, existe una comunicación completa que trasciende el diálogo, y el amante llena por completo el mundo de la narradora: “La aldea, el parque, los bosques, me parecen llenos de su presencia. Ando por todos lados con la convicción de que él acecha cada uno de mis pasos” (71). En cambio, las palabras que Daniel dirige a su mujer representan tanto la falta de comunicación como un instrumento de aspereza.

Después de pasar una noche amorosa con la figura de su deseo, la protagonista emprende una segunda fase de su escritura imaginaria. Si en la primera parte de la novela la protagonista escribe un texto que es sí misma, en la segunda parte ella lee este cuerpo textual. Por lo tanto la escritura y la lectura se

entrecruzan. Leer es desear el texto, anhelar incorporarse al texto. En procesos análogos ella lee para conocerse, para reconocerse en el texto especular que lee de la misma manera que el niño lacaniano se mira en el espejo para poder reconocerse. El niño desea la imagen que se le refleja y con la mirada capta lo que ve y lo incorpora a su propia identidad. Los dos procesos, que empiezan en el nivel imaginario con el reconocimiento de las imágenes, pasan a lo simbólico en la inscripción e interpretación de las mismas.

Las cartas que le escriben, aunque no se mandan, sirven para mantener y aumentar el deseo y prolongar la sensación de una presencia que la desea a ella. Cuando la protagonista convierte su texto en una escritura gráfica, reconocida en el orden tangible, la escritura imaginaria empieza a deshilarse poco a poco. Por lo tanto, después de escribir la primera carta, comienzan las dudas de la protagonista, que le impiden el acceso al texto que ha tejido.

La relación entre la protagonista y su amante culmina en una noche amorosa. Sin embargo, después de esa noche la protagonista ya no puede materializar la presencia de su amante y recurre a la pantalla del recuerdo y a cartas que no se mandan para recuperar su mirada imaginada, tan necesaria para mantener la identidad sensual que de él ha formado. No obstante, cuando la protagonista intenta introducir su texto imaginario en el reino real y verificar la existencia del amante, la falta de pruebas tangibles roen la veracidad del texto y la escritura imaginaria empieza a deshilarse poco a poco. Si no existe el amante, tampoco existe la identidad caracterizada por el deseo que se asocia tan íntimamente con este hombre, proyección de la pasión de la protagonista. Por lo tanto, el desconocido se queda en el reino imaginario. Es una imagen efímera y pasajera que no logra integrarse definitivamente en la psique de la mujer. La niebla que sirvió para crear su imagen se disipa, y la luz racional y consciente desteje el deseo femenino de la protagonista.

El cuarto de atrás cuenta una noche que una escritora, C., pasa en vela con un extraño entrevistador quien inesperadamente le llama, informándole de una cita que la protagonista no recuerda. Conversan toda la noche –de la escritura, de la niñez de la protagonista, del franquismo ya pasado. Al despertarse ella la próxima mañana, el hombre ya no está, y todo parece haber sido un sueño, con la excepción de varios indicios concretos que posibilitan la realidad de la visita. De mayor importancia, también queda una serie de folios titulados *El cuarto de atrás* que parecen haber sido escritos la noche anterior y que comienzan de la misma manera que la novela que lee el lector.

Si la mirada reina en *La última niebla*, aquí es la voz que domina la escena. C. invoca su deseo en la forma del anhelo de un interlocutor, quien llega en forma del entrevistador vestido de negro. Este ser misterioso, la personificación de los deseos inconscientes de C., representa el interlocutor perfecto

desde el punto de vista de la narradora³. Hay dos grabados en la casa de C. que informan la índole del desconocido. El primero, que está frente a la cama de C., representa a Lutero, en cama, conversando con el diablo, una escena análoga a la de C. y el hombre de negro. Las cualidades del diablo, con sus ojos y pelo negros, alas sobre las espaldas, el sombrero que lleva y la proximidad de los libros sobre los cuales se apoya, pasan a inscribirse en el desconocido. El nexo entre éste y el diablo que conversa con Lutero sirve para marcar el carácter “diablesco” del motor narrativo, que se enreda con el reino negro del inconsciente. El otro cuadro que ayuda en la textualización que hace la narradora se llama “El mundo al revés” y presenta una serie de escenas que subvierten el curso normal de los incidentes, sugiriendo que los eventos que suceden pasan fuera de la lógica del tiempo/espacio conocido y consciente. Igualmente, este cuadro implica que lo prohibido en el reino consciente recibe sanción en el mundo al revés. La represión se libera y da lugar al deseo prohibido.

La confrontación de C. con lo/el desconocido se manifiesta como un diálogo, un intercambio de ideas y pensamientos, que influye en la textualización que hace la protagonista de sí misma. Durante toda la noche, C. y el desconocido desarrollan en su conversación la relación entre el autor y el lector cómplice; mientras ella va recordando, dirigiendo sus memorias hacia la narración, él le da pie con sus preguntas, catalizando sus recuerdos y sugiriendo otras vías fantásticas a explorar. De esta manera, el hombre de negro funciona como el lector activo cortazariano, que colabora en el texto, o sea, que lo escribe junto al autor⁴. En efecto, después de fomentar y moldear la escritura de la narradora, al final de la novela el desconocido se convierte en lector del producto acabado, o sea, de los folios que iban aumentándose durante la conversación. Es decir, cuando la protagonista se duerme, él toma los folios y comienza a leerlos. Análogo al proyecto del amante de *La última niebla*, el hombre de negro infunde a la narradora de identidad al enfocar él los ojos sobre el texto de la escritora. O sea, en la obra de Bombal, el deseo de la protagonista aumenta cuando el amante, creado por ella, deviene un “lector” del deseo proyectado por la protagonista. Perpetúa e infunde deseo e identidad en la protagonista al “leer” su texto de deseo, el que resulta ser la protagonista

³ De hecho, en su libro de ensayos, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Martín Gaité tiene varios escritos sobre la función narrativa del interlocutor y, en gran parte, *El cuarto de atrás* sirve de dramatización novelesca de sus ideas.

⁴ Para una interpretación más amplia sobre este aspecto, véanse “*El cuarto de atrás: Literature as juego and the Self-Reflexive Text*”, de Kathleen Glenn, y “*Reading, Telling and the Text of Carmen Martín Gaité’s El cuarto de atrás*” de Elizabeth Ordóñez.

misma. En la obra de Martín Gaité, el hombre de negro literalmente representa un lector de la identidad inscrita por la protagonista. Sin embargo, vale notar que este lector también representa un cuerpo textual, tejido por el anhelo de la protagonista. Igual que en *La última niebla*, existe una reciprocidad entre el texto del deseo y la autora del deseo, en que el uno no puede existir sin el otro.

La narración supone un interlocutor y, por consiguiente, la protagonista se desdobra en otros seres anteriores o imaginarios, con quienes cambia palabras y miradas. La multiplicidad de su ser la marca como un sujeto fragmentado y de perspectivas diversas. Inscribir estos seres, representantes de sus experiencias y de sus deseos múltiples y reprimidos, se convierte en una exploración de los nexos entre la experiencia personal y la literatura, entre la realidad y la ficción. C. invoca su deseo en la forma del anhelo de un interlocutor. Antes de que se cierre el primer capítulo, a la narradora se le precipitan las palabras, en forma de una invocación, “quiero verte, quiero verte” (25). El desconocido que aparece en el próximo capítulo personifica los deseos inconscientes de C, el deseo del interlocutor perfecto. El aspecto de rito y magia se hilan con la magia narrativa representada por la figura desconocida: “sus palabras hipnotizan como las de un cuento” (103).

El desconocido, como encarnación del deseo de C., representa el impulso de su escritura. Es la fuerza que sostiene el texto, y cuando él desaparece al final, la narración se acaba. El nexo entre él y el diablo que conversa con Lutero en el cuadro sirve para marcar el carácter “diablesco” del motor narrativo, que se asocia con el reino negro del inconsciente. El carácter oscuro que sugiere tal figura recuerda al “duende” lorquiano, el espíritu negro y doloroso que motiva la poesía. No obstante, en vez de representar un diablo tradicionalmente negativo y sanguinario, la figura oscura de *El cuarto de atrás* representa un diablo benévolo y tierno que alienta la producción de la protagonista. El hombre vestido de negro es un “duende” benévolo, invocado de una parte oscura de C., desde donde se impulsa su narración. De hecho, ello lo convoca para reexperimentar lo perdido: “Daría lo que fuera por revivir aquella sensación [de la expectativa infantil], mi alma al diablo, sólo volviéndola a probar, siquiera unos minutos” (10).

Linda Gould Levine califica de subversivo este papel de musa que desempeña el hombre desconocido. Levine pregunta: “¿quiénes han sido las musas para las escritoras femeninas y cuántas veces hemos presenciado a un personaje masculino en el rol del ‘otro,’ guiando a la artista femenina hacia el “Paraíso” de su propia creatividad?” Martín Gaité nos presenta “un universo literario engendrado por una mujer —en una noche, no en siete días— con la ayuda de su musa masculina” (trad. mía, 162-163.).

Como indica Robert Spires, el desconocido enseña a la protagonista que lo fantástico no sólo representa un mecanismo escapista para ella, sino que corresponde a una dimensión de su realidad (119). Al escoger lo fantástico para

codificar su texto, C., muestra su deseo de atravesar lo inaceptable, lo que queda detrás de la ley consciente. Al abrirse hacia lo fantástico, la narradora llega a percibir vistazos de su identidad en progreso.

Al hombre vestido de negro se le ha dado tantas interpretaciones como a la niebla de Bombal. Se ha sugerido que representa una proyección inconsciente de la protagonista (Bellver); su alter ego masculino (Matamoro); el animus jungiano (Palley); el lector colaborativo (Glenn, Ordóñez); el crítico literario ideal (Brown, Durán); una musa literaria (L.G. Levine); un interlocutor ideal (Durán, Brown, L. G. Levine); el diablo (Palley, El Saffar, Rodríguez); un sacerdote o mago (El Saffar); la República Española de preguerra (Rodríguez); y Todorov, el gran teórico fantástico (Spires).

A diferencia de *La última niebla* y *Entrada libre*, el desconocido presentado aquí no representa un amante sexual. Al contrario, el tinte erótico se desprende del proceso de la escritura como un acto erótico, impulsado por el deseo narrativo. En vez del tacto o gesto sexual, todo pasa aquí a través de lo simbólico, o sea, el lenguaje. De hecho, a lo largo de la novela, al conversar con este individuo, la protagonista manifiesta su deseo íntimo en forma de un anhelo de narrar. A la vez, la conversación con él le da a C. fuertes ganas de apuntar las ideas que le van ocurriendo. Como Scherezade, cuya vida depende de su narración, C. percibe que su escritura dura sólo mientras él esté presente, y una vez que decaiga la conversación, él se irá, poniendo fin a su escritura (“tengo que seguir contándole cuentos, si me calla, se irá,” p. 193). El desconocido, como encarnación del deseo narrativo de C., representa el impulso de su escritura. El es la fuerza del deseo que sostiene el texto, y cuando él desaparece al final, la narración se acaba. Sin embargo, la escritora se queda con el artefacto de su deseo narrativo –las páginas de una novela abierta, cuyo fin también es el comienzo, produciendo así un texto de deseo que se repite infinitamente.

A diferencia de la mirada de *La última niebla* y la voz de *El cuarto de atrás*, *Entrada libre* propone el tacto con el otro, un contacto físico, para reparar el daño causado por la represión del deseo. Mientras que la C. de Martín Gaité descubre en el reino simbólico el modo de plasmar su deseo, para las protagonistas de *Entrada libre* el simbólico representa un lugar masculino que excluye a las mujeres y que les despojan de su potencia femenina. Sin embargo, la textualización resultante también difiere de la obra de Bombal, en que las significaciones propias que crean las dos protagonistas de *Entrada libre* se plasman definitivamente en la superficie del texto psíquico, produciendo una escritura que resiste la parálisis de la mujer dentro del reino simbólico y que recupera la potencia femenina.

La novela presenta a una madre (“la madre”) y a su hija (“Ana”) que viajan a Cuzco, huyendo de fracasos amorosos. La exploración de los sitios

incaicos remeda la de los recesos del inconsciente donde cada una descubre su potencia corporal y donde se reestablece el nexo entre madre e hija. Tanto en sus paseos turísticos como en sus viajes hacia sí y hacia la otra, a la madre y a Ana las acompañan dos figuras, respectivamente “el actor” y “el médico”, dos hombres “sin nombre y quizá sin figura” (Valenzuela, sin página). Funciones más que individuos, probablemente representan una proyección psíquica de las dos mujeres, ya que les abren las puertas a los recesos inconscientes y las introducen en un espacio libre de transformación que, al final de la novela, les permite volver reforzadas al mundo consciente.

Los dos hombres se presentan abiertamente como guías y el camino por el que llevan a la madre y a su hija es el hacia el inconsciente, resultando en un texto corporal que afirma la potencia del cuerpo femenino. De hecho, el reino imaginario sigue en pie, ofreciendo un lugar de identificación, confort y deseo, manifestado principalmente por el amante desconocido. La figura amorosa le ofrece a su creadora el deseo y la oportunidad de conocerse fuera de las restricciones de las leyes sociales. El establecimiento de este espacio subversivo también se evidencia por el desmoronamiento de la genealogía patrilínea, tanto por la omisión de nombres y/o apellidos, como por el establecimiento de una comunidad femenina que desbarata la jerarquía paterna de la estructura social. Lo femenino sigue insinuándose en el orden patriarcal, resistiendo sus estructuras unívocas, hasta inscribir su propia voz textual.

Como vimos en Bombal y en Martín Gaité, la figura desconocida no aparece bien delineada, sino que tiene una existencia como de sombra, indicando su naturaleza fantasmagórica o imaginaria y, en efecto, el actor, “acostumbrado... a no existir casi” (38) aparece “como siempre desde cualquier parte” (130), igual que el médico, y los dos desaparecen como si fueran hechos del aire. En el caso del actor, su profesión le permite enseñar a la madre a liberarse de una sola identidad prescriptiva –la materna– y deslizarse hacia múltiples formas de ser. El actor le enseña a cambiar de identidad, de transformar su vida en otra. El actor se asocia con la noche, el tiempo/espacio de los sueños, cuando es más fácil la “entrada libre” al inconsciente. Al penetrar el inconsciente materno, esta figura masculina se ve como “los exploradores en lo hondo de la selva” (50), en una obvia referencia freudiana al “continente oscuro” de la sexualidad femenina. Sin embargo, la entrada no resulta fácil. La primera vez el actor tiene que emplear un picaporte para entrar en el cuarto de la madre, o sea, en el inconsciente. Poco a poco va “insinuándose en la cerradura” (51) hasta que la puerta cede y la entrada queda libre.

Con su libreta de respuestas enigmáticas que siempre lleva consigo, el actor contesta las preguntas de la madre, no sugiriéndole los motivos y las explicaciones de un pasado irrecuperable, sino el camino hacia una nueva vida más auténtica y propiamente suya –“Es difícil dejar de ser uno mismo, cuesta mucho trabajo aprender a ser uno mismo” (42). Sin embargo, la relación entre la

madre y el actor es una de necesidad recíproca. La madre, al buscar compañía en su soledad, descubre que a ella también la necesitan. Es decir, el actor la acompaña, pero, por su parte, también anhela la compañía materna: “Cerró los ojos, sin dormir, refugiado en el ritmo de la madre –acaso alguna vez ha estado así, cerca de su propia madre, en la contigüidad cálida de la bolsa de aguas– y siente que late, cómodo y protegido, junto a esta mujer” (52). Allí, al lado de la madre, el actor descubre su propia potencia y plenitud: “supo sí que en este momento era él de verdad, con todas sus edades” (78).

El actor representa una esencia que no se capta por completo en lo simbólico, lo cual se evidencia al final de la obra, cuando ofrece a la madre una foto de sí mismo. Faltan las cualidades mágicas que este texto fotográfico no pudo apresar:

no había allí nada del tamaño de los hombros, de la suavidad de la piel, de los ojos cerrados cuando hiere la luz, de la calidez con que abría o entronaba las puertas, del tono de su voz algo lento y juguetón, del pelo sobre la frente con cualquier excusa, de cierta manera de romper el tiempo, de la melancolía con que señalaba a veces las imágenes de madera (235).

Por su parecido a Roberto, el amante o marido de la madre, el médico parece una proyección ideal y transformada del hombre real. Al encarnar los poderes rehabilitadores de la profesión médica, el médico es “un cirujano sin anestesia” (85) que puede “enderezarle el rictus de su boca” (84), o sea, deshacer la represión mortal del reino simbólico e infundir nueva vida en Ana. A Ana, el médico le “cura” la excesiva atracción que siente por el simbólico y la guía hacia sus propias fuerzas corporales. Su nexos con la noche lo identifica con los poderes rehabilitadores y reveladores del inconsciente, y su proyecto es enseñarle a Ana una nueva manera de percibirse sin recurrir al simbólico.

El médico habita un cuarto al fondo de un hotel, un espacio sin horario, desordenado, sin atención (132), características que comparte también el interlocutor de la narradora de *El cuarto de atrás* de Martín Gaité. La función de curar y proteger a Ana representa una proyección de la necesidad psíquica de la joven, y su nexos con la noche lo identifica con los poderes rehabilitadores de la subconsciencia: “La oscuridad es mi momento. Porque en lo oscuro todo brilla, me siento cómodo con la noche. Los ojos de la noche son los míos, avanzo con ella” (95). La noche encubre posibilidades reveladoras, otro modo de “ver”: “ahora [el médico] le muestra el [camino] de la noche. Cierran los ojos al mismo tiempo, le obliga a mirar adentro de sí misma” (95).

Ana parece sufrir de un conflicto de individuación en que la hija se identifica con la madre, la ama, quiere ser cómo ella, pero, a la vez, resiste el enorme poder y control que la figura materna ejerce sobre ella. En la novela, esta problemática toma la forma de una obsesión amorosa con una figura femenina que la ha abandonado. Ana quisiera romper la obsesión, dejar de escribir fragmentos de cartas dirigidas pero nunca mandadas a la amada. El odio y el amor

desesperado se confunden, y sólo cuando Ana logra dirigir sus atenciones amorosas hacia otra parte, puede restablecer el equilibrio con la madre.

Importa notar que, igual que el actor necesita a la madre, el médico también tiene una relación recíproca con Ana; tiene necesidad de ella tanto como ella de él. Aunque al principio Ana resiste entrar al inconsciente oscuro y rehabilitador, ella va gradualmente necesitando al médico y el nexo que él representa con la oscuridad, hasta que se le entrega por completo, cortando su obsesiva relación con la letra.

La invocación y el efecto hipnótico que se entrelazan con el desconocido de *El cuarto de atrás* reaparecen en la caracterización de los desconocidos que crea Malinow. Mientras la invocación, el rito y el efecto hipnótico en la primera obra sirven para arrancar el motor de la escritura, Malinow infunde el ambiente del Cuzco incaico de una magia latente pero poderosa que da base al viaje interior de las protagonistas. El ambiente de Cuzco se infunde de lluvia, en que el agua parece brotar tanto de la tierra como del cielo. La lluvia, tanto como otras formas líquidas se alían para disminuir las fuerzas de la palabra masculina. La fuerza acuática se lanza contra el mundo simbólico de los políticos, la Iglesia, los guardias, los conquistadores españoles y Roberto mismo. El agua disminuye la claridad de las palabras que sólo sirven para separar y que nunca traen el contacto humano. Así, cuando José, un político, intenta infundir su palabra durante una procesión en que también predica un obispo, una tormenta se desprende, ahogando cualquier poder que tuvieran las palabras de los dos. En el hotel que habita el doctor, el portero analfabeto “lee” a una niña la historia y el letrero contenidos en un dibujo, mostrando la traición contra Moctezuma de los soldados españoles. Las lágrimas de Coralita caen, royendo contra la versión oficial, la española, de los eventos trágicos, y revelan la verdad que quedaba bajo la superficie. Al final de la novela, Roberto llega a la casa alquilada, pero al abrir la boca para preguntar por ¿la madre?, ¿Ana?, los cielos se abren desprendiendo cortinas de agua que callan las palabras de Roberto.

Los dos hombres facilitan la transformación de la madre y Ana hacia un nuevo modo de percibirse y de expresarse. Les ayudan a romper su relación con la palabra divisoria y distanciadora y las llevan hacia el recinto materno de la danza, el canto y el contacto físico, donde el autodescubrimiento resulta ser un proceso erótico y táctil. La temporada que las dos mujeres pasan en la casa es una de renovación y de renacimiento en que cada mujer crece y nace hacia sí misma y hacia la otra. Es decir, en este espacio materno (re)establecen una identidad, no de límites fijos sino de fluidez y flexibilidad en que madre e hija se confluyen.

En el aeropuerto, todos los personajes de la casa aparecen para despedirse, de cerca o de lejos, de las dos mujeres. Desde el avión, la madre y Ana ven desaparecer al médico tan misteriosamente como apareció: “el primero en partir

fue el médico, su sombrero dejó de verse casi de inmediato, luego desapareció el médico, quedó un espacio vacío en el sitio donde había agitado su pañuelo” (236). Aunque el actor y el médico desaparecen cuando Ana y la madre se van de Cuzco, al final de la novela reaparecen entrando en otra casa, adquiriendo otras identidades conforme las necesiten, provocando nuevos descubrimientos femeninos, prometiendo nuevas transformaciones.

En sus protagonistas las tres autoras logran crear, si sólo por momentos, la experiencia del deseo. Así es que los desconocidos se establecen como una proyección psíquica de la mujer, anhelosa de amor, compañía o de un oyente. Puesto que el orden patriarcal que se basa en principios racionales y visuales impide que las mujeres experimenten el deseo como una fuerza activa, los textos de identidad deseosa tejidos por cada protagonista por necesidad deben desarrollarse fuera del ojo patriarcal. Sin embargo, los ambientes donde expresan y viven su deseo se caracterizan por espacios que roen contra el sistema que anulara a tal expresión femenina. De ahí que las fuerzas de la niebla, la noche y la lluvia hacen borrosa una realidad áspera y abren nuevos caminos hacia la plenitud femenina. La niebla cubre lo visual, necesitando otro tipo de percepción para penetrar la superficie. La noche cuelga una manta sobre lo consciente y posibilita que surja lo que no se percibe bajo la luz del día. La lluvia derrite lo duro con su tacto, reformulando la percepción. Es decir, la naturaleza, en sus varias formas perceptivas, representa una cortina que esconde, que protege, que roe contra lo que obstaculiza la plenitud femenina. Lo que inmaterializa al mundo circundante materializa el texto imaginativo de cada protagonista. Al “nublar”, “oscurecer” y “aguar” el sistema perceptivo, se convierte el texto fantaseado en un objeto opaco que podrá introducirse en la realidad psíquica de cada protagonista. No obstante, como evidencia *La última niebla*, lo que ayuda a crear el texto de la protagonista también es capaz de borrar su escritura.

Estas superficies borrosas representan la necesidad de una superficie donde percibir su proyecto autobiográfico. Aunque comienza cada texto con filtros naturales, la niebla, la noche, la lluvia, llega la necesidad de plantear la identidad en términos simbólicos, es decir, la letra. Cada obra manifiesta la importancia de la escritura gráfica en este proyecto. En *La última niebla*, la protagonista escribe cartas, sin mandar, a la figura de su deseo. *El cuarto de atrás* utiliza la escritura como una terapia, y resulta en residuo del proceso psíquico por el cual ha pasado C. Y *Entrada libre* presenta la lucha entre el contacto físico y la letra escrita que sólo produce distancia.

La asociación con la oscuridad brota de su nexo con el inconsciente, y los desconocidos representan ese “otro” desconocido que las protagonistas llevan adentro y que se textualiza como manifestación de su deseo. Al cruzar el umbral hacia el sustrato inconsciente, cada protagonista halla a su desconocido, pero el encuentro se manifiesta de manera contraria en su texto: es él quien

cruza el umbral hacia el mundo consciente de las protagonistas. Para ellas, la figura desconocida sirve de complemento masculino, prestándole al texto un tinte erótico que le refleja la identidad deseosa que ella tanto desea. En términos lacanianos, el hombre desconocido sirve de superficie especular donde ella comienza a formar su identidad al fusionarse con las imágenes que ve reflejadas. Al intervenir con su desconocido, cada una llega a verse por sus ojos; se percibe como realmente es o como quisiera ser, y por él vislumbra su propia esencia.

Para las varias protagonistas de este estudio, la textualización del deseo representa un proceso autobiográfico en que cada una logra la definición de sí misma mediante imágenes especulares, simbólicas o táctiles. La forma autobiográfica en la literatura femenina en general sirve para llenar un vacío, y nace de la necesidad que tiene la mujer de una biblioteca de imágenes propias que le sirvan de reflejo. Cada protagonista se convierte literalmente en la autora de su propia experiencia y de ahí establece la autonomía, tanto personal como estética. Al lograr establecer textos propios, la mujer deviene al mismo tiempo el sujeto y el objeto de su propio discurso, la creadora y la creación del proceso textual. La autobiografía como autonarración manifiesta al individuo relatando su propia trama y vida, en vez de ser narrado por otro. Al narrarse a sí misma, la mujer rompe con los antiguos códigos femeninos formulados que le niegan el manejo activo del deseo y de la escritura.

OBRAS CITADAS

- Bellver, Catherine. "War as Rite of Passage in *El cuarto de atrás*". *Letras femeninas* 12, 1-2 (Spring-Fall 1986): 69-77.
- Bombal, María Luisa. *La última niebla*. 1934. 10ª ed. Buenos Aires: Editorial Andina, 1979.
- Brown, Joan Lipman. "A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*." *Anales de la literatura española contemporánea* 6 (1981): 13-20.
- Durán, Manuel. "Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás* y el diálogo sin fin". *Revista Iberoamericana* 116-117, 47 (jul.-dic. 1981): 233-240.
- El Saffar, Ruth. "Redeeming Loss: Reflections on Carmen Martín Gaité's *The Back Room*". *Revista de Estudios Hispánicos* 20, 1 (January 1986): 1-14.
- Glenn, Kathleen. "El cuarto de atrás: Literature as *juego* and the Self-Reflexive Text". *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*. Eds. Mirella Servodidio and Marcia L. Welles. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983.
- Lacan Jacques. "The direction of the treatment and the principles of its power". *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York and London: W.W. Norton and Co., 1977, 226-280.
- . "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience". *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York and London: W.W. Norton and Co., 1977. 1-7.

- Levine, Suzanne Jill. "House of Mist: House of Mirrors". *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*. Eds. Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera y Joy Renjilian-Burgy. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1987. 136-146.
- Levine, Linda Gould. "Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman". *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*. Eds. Mirella Servodidio and Marcia L. Welles. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983.
- Malinow, Inés. *Entrada libre*. Buenos Aires: Emecé, 1978.
- Martín Gaité, Carmen. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Ediciones Destino, 1982.
- . *El cuarto de atrás*. Barcelona: Ediciones Destino, 1978.
- Matamoro, Blas. "Carmen Martín Gaité: El viaje al *El cuarto de atrás*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 351 (September 1979): 581-605.
- Ordóñez, Elizabeth. "Reading, Telling and the Text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*". *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*. Ed. Mirella Servodidio and Marcia L. Welles. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983.
- Palley, Julian. "El interlocutor soñado de 'El cuarto de atrás' de Carmen Martín Gaité". *Insula* 404-405 (julio-agosto 1980): 22.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Rodríguez, Aleida Anselma. "Todorov en *El cuarto de atrás*". *Prismal/Cabal* ii (Fall 1983): 76-90.
- Spires, Robert. "Product Proceeding Process: *El cuarto de atrás*". *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: University Press of Kentucky, 1984: 107-124.
- Tolliver, Joyce. "Otro modo de ver": "The Gaze in *La última niebla*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17, 1 (otoño 1992): 105-121.
- Valenzuela, Luisa. "El juego de la ambigüedad y la pureza". *La Prensa* (Buenos Aires, 14 de enero de 1979), sin páginas.