

Asedios a la palabra:

Lenguaje y escritura en Esther Tusquets

Elena Gascón-Vera

Wellesley College

Las teorías recientes sobre el discurso literario de las mujeres, basadas en tesis expuestas por los pensadores franceses Jacques Lacan y Jacques Derrida, han dado pie a una serie de teorías feministas muy polémicas, cuyas mayores representantes son Monique Wittig y Hélène Cixous. Estas autoras discuten la posibilidad de una forma de escribir puramente femenina que esté libre de la predominancia falocentrista masculina.

El neologismo falocentrismo ha sido acuñado por las feministas francesas (1) partiendo del término "logocentrismo" que Jacques Derrida utilizó en su "deconstrucción" de los sistemas metafísicos occidentales. Este término asume la presencia y dominio de la palabra hablada (a expensas de la palabra escrita) en la presencia de aquello a lo que la palabra se refiere. Esta presencia-en-sí misma centraliza el mundo a través de la autoridad de su auto-presencia, y subordina a los otros elementos del mismo sistema. Se crea así un sistema de oposiciones jerárquicas, tales como Presencia/Ausencia; Ser/Nada, etc. Las feministas francesas, sobre todo Luce Irigaray y Hélène Cixous, afirman que esa presencia de la que habla Derrida es el falo y, para ellas, falocentrismo significa la dicotomía jerárquica macho/hembra en la cual la hembra es lo ausente, lo nada, lo muerto en el universo falocéntrico. Para Derrida la palabra hablada, la presencia, es sinnimo del hombre y la palabra escrita, expresión del inconsciente, es

sinnimo de la mujer (2).

Las teorías de Derrida están reforzadas por las del psicoanalista Jacques Lacan, quien observa que la filosofía occidental y, por lo tanto, toda su cultura, están sostenidas por lo que él llama la ley del Padre, que se basa en la idea de que la lengua es el medio por el cual los seres humanos se establecen en la cultura. Medio que está representado y reforzado por la figura del padre en la familia. Esta voz, exclusivamente masculina, es la base de la cultura occidental y ha sido reafirmada por los pensadores claves de los siglos XIX y XX, tales como Hegel, Marx, Nietzsche, Heidegger, Freud, y su intérprete más reciente, Jacques Lacan. Ante estas teorías, las feministas se plantean la necesidad de crear una voz y una escritura distinta que represente plenamente a la mujer.

En este breve trabajo voy a intentar repasar, someramente, las teorías feministas francesas modernas sobre el discurso literario femenino y tratar de ver si las novelas de Esther Tusquets: El mismo mar de todos los veranos (1978); El amor es un juego solitario (1979); Varada tras el último naufragio (1980) (3) y Para no volver (1985)- se podrán considerar un acercamiento al tipo de escritura que apoyan las tesis desarrolladas por Hélène Cixous y Monique Wittig.

Lacan en su Seminario XX titulado Encore (Paris: Editions du Seuil, 1975) elabora de forma muy abstracta la idea de que "la mujer" escapa a cualquier definición lógica. Según Lacan, hay algo en ella que la excluye esencialmente de la naturaleza de las palabras y las cosas. La mujer está fuera del discurso, es el no- Todo. Para Lacan, naturalmente, el Todo es el discurso del hombre, es decir, todos los conceptos de la naturaleza de las palabras y de las cosas que el hombre ha fijado a lo largo de la historia.

Sin embargo, a pesar de ser el no-Todo, la mujer tiene acceso a una dimensión exclusivamente femenina no compartida por el hombre que Lacan llama "la jouissance femenina". Ve esta extra "jouissance" como algo infinito, imposible de ser aprehendido por lo que hasta ahora se ha considerado la capacidad cognitiva consciente del hombre, es decir, es algo próximo a lo que comúnmente se ha

llamado "Dios". Para Lacan este límite del hombre, representado por la mujer, es lo Verdadero, lo que no existe en las palabras sino entre-las-palabras, es decir lo Real que es, por definición, lo no-representable, lo que está en los límites de lo conocido, el vacío, el grito, el momento de la muerte, el orgasmo femenino. Esta esencia femenina es imprevisible y está en el inconsciente. Es decir que, por derivación de todo esto, la mujer, en sí misma y a causa de su sexualidad, es "lo Otro" (5).

Así pues, en las múltiples teorías de la alteridad, hay una tendencia a equiparar el inconsciente masculino con la mujer y, por extensión, con la literatura, ya que es a través de la literatura por donde se expresa el inconsciente sea masculino o femenino. Pero se plantea el problema de, si la mujer es el inconsciente masculino, ¿cuál es el inconsciente de la mujer?. La búsqueda de ese inconsciente femenino en la literatura, es la labor que emprenden las feministas francesas.

Ante estas teorías, Jacques Derrida en Eperons: les styles de Nietzsche (Paris: Flammarion, 1978) acepta la posibilidad de que todo discurso literario, masculino o femenino, es una operación femenina, aunque se da la paradoja de que, a lo largo de la historia, la voz de la mujer ha sido silenciada y excluida de esta operación de la que ella es la esencia. Esta opinión lleva a las feministas a afirmar que, si así es, las mujeres deben desarrollar conscientemente una forma de escribir propia y única porque, cualquier discurso literario femenino que no sea intrínsecamente propio, original e innovativo, ser una repetición del discurso masculino y, por lo tanto, contribuir a la perpetuación del falocentrismo histórico de la filosofía y de la cultura occidental que, por definición, ha excluido la voz femenina.

A la búsqueda de esta voz exclusivamente femenina está dedicada la obra de Hélène Cixous y su teoría sobre "l'écriture féminine" (6). En su texto más importante, "Le rire de la Méduse" (1976), Cixous anima a las mujeres que escriban con la intención de construir un texto eminentemente femenino que se oponga al texto masculino dominante en nuestra cultura. Ella y otras feministas importantes, como Luce Irigaray (7) y Julia Kristeva (8), declaran que las mujeres son diferentes sexualmente de los hombres y

que, por lo tanto, en su discurso debe expresarse esa diferencia escribiendo a través de sus cuerpos y plasmando en la palabra un reflejo de su propia femeneidad. Partiendo de su cuerpo y de todas sus características intrínsecamente femeninas - la vagina, el vientre, los pechos, las zonas erógenas - deben evaluar y meditar sobre su sexualidad y sobre la relación que existe entre lo cultural y lo sexual, para llegar a un discurso nuevo y único exclusivamente femenino:

"Todo lo que tenga que ver con el cuerpo debe ser explorado, desde sus funciones a su libido, a su imagen; una vez hecho esto se debe observar como todo ello se transforma en el nivel simbólico"

("Le rire de la Méduse", 882). (La traducción es mía)

Las mujeres deben "escribir el cuerpo" y al hacerlo, liberar su inconsciente que ha sido silenciado hasta ahora. El cuerpo femenino se presenta como una metáfora cósmica, por un lado es una unidad cohesiva, por otro, está dividido en partes donde se recrea esa escritura: el pecho, la vagina, el vientre, la cabeza. Cixous hace hincapié en el pecho y en la vagina para concentrarse en los líquidos propiamente femeninos como el líquido vaginal, la sangre de la menstruación, la leche materna:

"Pienso en términos de fluidez, en términos de energía que se derrama, una fluidez que no puede ser controlada"

("Rethinking Differences", 71). (La traducción es mía)

Asimismo, Cixous identifica la escritura femenina con la función estrictamente femenina de la maternidad. Ella quiere replantear el concepto de "madre", que hasta ahora había sido el medio, por el cual, el hombre ejerce opresión sobre la mujer. Se explotaba el determinismo biológico y social de la situación de la "madre", en contraposición con la libertad y el poder biológico, político y cultural del "padre", ignorando las características de poder y creación que están implícitas en la gestación.

Este concepto de la maternidad y del embarazo es central en las teorías de Cixous sobre la escritura femenina, porque de ella, en su dimensión biológica y cultural, radica la idea de mantener la

diferencia sexual y genérica, entre el hombre y la mujer, que para Cixous es esencial, en la creación de un discurso femenino. Sin embargo, al mismo tiempo, Cixous cree que, a causa de esta diferenciación, la mujer debe restablecer la bisexualidad que ella ha podido conservar a causa de la represión histórica a la que ha estado sometida que la ha mantenido a lo largo de los siglos alejada del poder. Mientras que el hombre, se halla aprisionado en una monosexualidad fijada exclusivamente en el pene, la mujer, siente su sexualidad en todas las partes del cuerpo, y tiene la capacidad de fundirse totalmente en el otro. Por lo tanto, puede intercambiar papeles y cuerpos, y al hacerlo, se separa de la tradicional dialéctica entre hombre y mujer:

Opongo la otra bisexualidad en la cual el sujeto no absorbido por el teatro falso de la representación falocéntrica, ha encontrado su universo erótico. Bisexualidad: es decir la aceptación mutua de la presencia - manifestada e insistente, de forma distinta de acuerdo con la persona, hombre o mujer - de los dos sexos, sin excluir ninguna de las diferencias de los sexos, y desde este "auto permiso", la multiplicación de los efectos de la inscripción del deseo, sobre todas las partes de mi cuerpo y del cuerpo del otro. ("Le rire de la Méduse", 884)

De alguna manera, Cixous pretende llegar a un nuevo discurso femenino y a la igualdad del hombre y de la mujer basándose en la idea de la bisexualidad. Para ello se concentra en la idea freudiana del origen del deseo y, a través de ella, en la trascendencia de la separación entre objeto y sujeto, que está implícita en la escritura. Para el hombre, el origen del deseo está localizado en el pene, y tiene la posibilidad de alcanzar ese deseo por medio de un proceso edípico de castración y ausencia que se plasma, a través del inconsciente, en el proceso creativo. En la mujer, por el contrario, el deseo está originado en todo el cuerpo y lo alcanza, no en la ausencia, sino en la plenitud:

"No vamos a reprimir algo tan simple como el deseo de vivir. El impulso oral, el impulso anal, el impulso genital - todos esos impulsos son nuestra fuerza, y entre ellos está el impulso de gestar - igual que el

deseo de escribir: el deseo de escribir el propio yo desde dentro, un deseo por el vientre abultado, por la lengua, por la sangre" ("Le rire de la Mduze", 891).

Segn las feministas francesas la mujer, hasta ahora, ha sido reprimida por el falocentrismo en una especie de decapitacin, que tiene que ser eliminada a travs de la escritura, por la cual se expresar el inconsciente femenino. Adems de ser las mujeres ms "cuerpo" y ms "bisexuales", tambin son ms "inconsciente", es decir ms literatura. Slo a travs de la liberacin de ese inconsciente y de la liberacin de su lbido, reconstruirm una nueva forma de escribir.

As pues, la escritura femenina debe ser la reproduccin metafrica del cuerpo femenino y de su lbido, con todas sus diferencias y particularidades expresadas a travs de la palabra escrita por donde se libera el, hasta ahora reprimido, inconsciente femenino.

Estilisticamente, la prosa de Cixous pretende la liberacin del inconsciente, intentando plasmar, al mismo tiempo, una cierta tactilidad en la voz femenina que ella logra con juegos de palabras y aliteraciones multilinges y multiculturales con los que quiere plasmar la universalidad femenina de su discurso:

Juis-je juive ou fuis-je femme? Jouis-je judia ou suis-je mulher? Joy I donna? ou fruo en filha? Fuis-je femme ou est-ce que je me rjuive.

(Vive l'orange, 35)

Asimismo da gran importancia a la metfora, porque considera que libera el inconsciente y rompe con la jerarquía de la razón. Su lengua valora lo irracional, la fluidez verbal, quiere que la escritura femenina reafirme las características estilísticas del discurso femenino: exageración, excesiva fluidez, lenguaje sin forma, irracionalidad, intuición, sentimentalismo, rechazo de las jerarquías y del poder. Características todas ellas que han sido, tradicionalmente, vituperadas y estereotipadas por el discurso masculino predominante.

En definitiva, Helene Cixous cree que, a través de un énfasis en las diferencias femeninas y de un ensalzamiento de las peculiaridades del cuerpo femenino y su corolario, sexualidad, maternidad y gestación, plasmado todo ello en el discurso, las mujeres podrán destruir con su escritura el actual dominio falocéntrico de la lengua y de la de cultura. Una vez conseguido esto, podrán llegar a un diálogo igualitario con el hombre, en una nueva época verdaderamente bisexual, en donde ningún sexo esté privilegiado (9).

Por su parte, Monique Wittig lleva la búsqueda de un genuino discurso femenino hacia una postura más militante y radical, donde los conceptos tradicionales de "mujer" y "madre" son revisados y modificados. Ataca al grupo de Cixous por que considera que, en sus teorías, ellas continúan definiéndose en términos de un discurso dominado por el hombre y, por lo tanto, dependiendo de él. Ella rehúsa crear una escritura o una lengua exclusivamente femenina, porque eso significaría mantener la diferenciación tradicional "hombre/mujer", en la que la mujer, siempre ha resultado la clase oprimida. El discurso femenino, afirma Wittig, debe utilizar la lengua existente y desde dentro, confrontar las estructuras de la cultura masculina para eliminarlas. Esta escritura debe ser política y militante y debe expresar un nuevo mundo cultural, que no está basado en diferencias sexuales (10).

En su artículo "One is not born a Woman" Wittig anuncia que hay que destruir el concepto de "mujer" y sustituirlo por el concepto de "lesbiana":

Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías sexuales (hombre y mujer), porque el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer, ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente. Porque no define a una mujer en su específica relación social con el hombre, una relación que hemos llamado previamente servidumbre...una relación a la que escapan las lesbianas rehusando ser y permanecer siendo heterosexuales. (pg.53) (La traducción es mía)

Así que para Wittig la mujer no es un concepto biológico sino político, y el tipo de escritura que la mujer debe hacer tiene que ser también militante y político, para reemplazar los textos, culturales y

escritos, heredados de la cultura masculina predominante. El cuerpo femenino también es central en su idea de escritura femenina que ella prefiere denominar como escritura lesbiana, por considerar que la idea de "mujer", y por extensión, "lo femenino", es un supermito creado por el pensamiento falocrítico. Sin embargo, no cree, como Cixous, que el cuerpo femenino deba ser utilizado como una metáfora del acto de escribir, al contrario, quiere que, al referirse a l, se eliminen todas las imágenes sexuales impuestas por la cultura masculina que lo ha fragmentado y fetichizado, para que, con la desaparición de estas metáforas, se restaure un cuerpo femenino intacto. Las mujeres representadas por los personajes de su segunda novela, Las Guerrilleras (1969), deben redescubrir su propia sexualidad y reconstruir ese cuerpo con nuevos símbolos y mitos. Ellas son emblemas femeninos, fuertes, violentas, apasionadas y sensuales. En el prefacio de la edición francesa de su tercer libro, El cuerpo lesbiano (1973), Wittig explica, más ampliamente, la relación entre cuerpo y escritura:

El cuerpo del texto recoge todas las palabras del cuerpo femenino. El cuerpo lesbiano intenta lograr la afirmación de su realidad... Recitar el propio cuerpo, recitar el cuerpo de la otra, es recitar las palabras de las cuales está hecho el libro (pgs. ix-x)

Lo más interesante de esta obra es que la autora desmembra y reconstruye el cuerpo de su amante parte por parte presentando todas las partes como deseables, no solo las aceptadas y ensalzadas comúnmente por el discurso masculino como son la vagina, los pechos, los pies, el cuello, sino también las partes consideradas, por ese mismo discurso, como repugnantes: la baba, el moco, la orina, los excrementos, el pus, la bilis, etc. Al hacer esto Wittig quiere presentar el cuerpo de la mujer íntegro y deseable y alejarlo del estereotipo masculino que ha fragmentado y estereotipado ese mismo cuerpo en partes o bien deseables o bien indeseables. Para la mujer de Wittig todo el cuerpo de su amante, lo exterior y lo interior, lo atractivo y lo repugnante, es deseable. Al mismo tiempo Wittig no pretende metaforizar ese cuerpo sino que opone, a la metaforización literaria del discurso masculino, la

realidad de los intestinos, los msculos y los huesos. En el estilo y en el contenido de este libro est implcita una violencia y una pasin que para Wittig es necesaria para contrarrestar el concepto tradicional de la pasividad femenina privilegiado por los hombres. Las amantes de El cuerpo lesbiano, se comportan con fuerza y naturalidad y son capaces de enfado, de rabia y de violencia pero tambien de pasin y de ternura.

En su cuarto libro escrito en colaboracin con Sande Zeig, Borrador para un diccionario de las amantes (1976), Wittig diferencia a las mujeres como 'Amazonas' confrontndolas con las 'Madres', rehusando definir a la mujer desde un punto de vista biolgico. La relacin entre mujeres no debe estar definida con el concepto tradicional de madre e hija sino en el nuevo de amantes, no slo en el sentido fsico, sino tambien en el sentido de compaeras, creando as un nuevo tipo de interrelacin personal:

HIJA:

Designa un lazo gnetico de las amantes entre s, de ah la expresin "de tal madre, tal hija". Esta filiacin hace de las hijas las amantes de las madres y de las madres las amantes de las hijas.. (Diccionario, 102)

Wittig est tratando de crear una lengua propiamente femenina que se apropie del discurso masculino existente y lo transforme en femenino. Su escritura reestructura el significado de las palabras y de las formas porque anula la presencia masculina (en el Diccionario y en El cuerpo lesbiano, el hombre no existe). Esta lengua quiere ser rica y directa, libre de metforas y en constante contacto con la realidad. Algunas de las caractersticas estilsticas de sus obras son: el uso del presente para abolir distinciones temporales; la abundancia de la voz pasiva; un vocabulario concretizante; repeticin de palabras y de ideas; transformacin de los verbos transitivos en intransitivos y la eliminacin de las formas gramaticales que rijan en gnero masculino. Es especialmente interesante la escisin de los pronombres de primera persona y/o, m/e, m/i, para distinguirlos de los mismos pronombres usados por el discurso

masculino y darles as una significacin ms profunda e ntima donde el inconsciente, exclusivamente femenino, est enfatizado.

Lo que ms le interesa a Wittig a travs de su escritura lesbiana es cambiar la relacin que la mujer tiene hacia los sistemas culturales predominantes, es decir, su tarea es poltica y militante . Con su sistema intenta llegar a una revolucin cultural que renueve la cultura presente, tanto la masculina como la femenina (11).

Las disparidades y discrepancias entre los dos sistemas, el de Cixous y el de Wittig, son enormes y han sido estudiadas por Helene Wenzel y Colette Guillaumin, y otros excelentes artculos (12), sin embargo, ambas teoras coinciden bsicamente en que se preocupan de reivindicar el discurso femenino, y en que anuncian una nueva forma de escribir que sea un contrapunto al canon lingustico y cultural dominado por el falocentrismo histrico tradicional.

Sin poder afirmar que estas teoras feministas francesas hayan influido directamente en las obras de Esther Tusquets es interesante notar que, en muchos aspectos, el discurso de la novelista espaola podra analizarse teniendo en cuenta algunos de los aspectos de las teoras de Cixous y de Wittig.

En primer lugar, es evidente que Esther Tusquets est intentando crear en sus novelas una forma de escribir distinta al discurso tradicional masculino. El caracter intimista de un monlogo interior presentado desde el punto de vista de una voz narradora esencialmente femenina: primera persona en El mismo mar y Para no volver; tercera persona con filtraciones de la primera en El amor es un juego solitario y tercera con mltiples voces en Varada tras el ltimo naufragio, nos lleva a adentrarnos en un mundo de mujer fijado por la sensibilidad de la voz narradora. La feminizacin del discurso est tambin patente en que el hombre, como personaje, es simplemente comparsa, testigo o catalizador de las experiencias afectivas y sexuales de las mujeres que dominan el texto.

Esto se ve, de alguna manera, en los nombres que la autora da a los personajes masculinos: Jorge,

que en dos novelas aparece como el prototipo del hombre que en un principio pudo llegar a comprender la esencia femenina y sus necesidades pero que, finalmente, sucumbe al estereotipo masculino y muestra su incapacidad para una verdadera comunicacin; Julio y Pablo, exponentes del tipo de marido de conveniencia de una determinada clase social que, aunque aparentemente atraídos por el universo femenino, permanecen básicamente insensibles a la mujer e, inevitablemente, la traicionan; Ricardo, joven adolescente de sexualidad indeterminada que, con su ambigüedad, contribuye a definir la sexualidad liberadora que buscan las mujeres.

Nombres, cargados de contenido histórico-mítico que, por lo tradicionales, llevan, de alguna manera, la marca de la no-existencia. Contrastan estos con los nombres femeninos, amorosamente escogidos, de los personajes más importantes: Elia, la protagonista y figura central de las novelas, mujer inteligente, atractiva y alienada del mundo social burgués en el que vive; Clara, las jóvenes amantes apasionadas, enamoradas de las mujeres más fuertes que, a pesar de la fuerza y sinceridad de su amor, no consiguen su realización. Eva, prototipo de la super-mujer que ha intentado sobrevivir y satisfacer el esquema social masculino predominante y que, al final, se ve arrastrada y destruida por el perfecto mundo lleno de fisuras que ella ha creado.

Las protagonistas de sus novelas tratan, por medio de la búsqueda del amor y la sexualidad, de liberar la constante opresión/depresión en la que viven. Esta depresión les viene, como dirá Monique Wittig, de su situación de "mujer" que significa no una persona en sí misma, sino definida por "la función específica, (de) aquellas-que-engendran-antes-que-nada." (Diccionario, 150). Es decir, su existencia está determinada por una biología y una cultura impuestas y está destinada a un papel fijado de antemano. Las protagonistas de Tusquets son siempre esposas y madres, sin embargo, los maridos e hijos no inciden, excepto como desilusión y desengaño, en sus vidas privadas e íntimas. Rechazan el papel tradicional de la "mujer": criar, educar, cuidar, que les resulta obsoleto y lo sustituyen por el más individual de la realización

personal a través del descubrimiento de la propia sexualidad. Esta sexualidad, experimentada por ellas primero con hombres, las lleva, en su búsqueda del amor y de la verdadera comunicación, a preferirla con mujeres. En esto Tusquets parece estar de acuerdo con Wittig cuando afirma que la verdadera mujer, hoy día, tiene que ser lesbiana, ya que el hombre con su falocentrismo sólo conseguir destruirlas. Sus protagonistas, como esposas y madres, buscaron el amor y la comunicación con el hombre, pero sólo encontraron la falacia y la impotencia del discurso masculino dominante, que las utilizó y las sedujo pero que las excluyó de su propio mundo. Tomando conciencia de esto, tratan de encontrar su propia identidad a través de la búsqueda de la verdadera comunicación y participación con la amante.

Tusquets lleva el ataque al discurso masculino hasta el punto de afirmar que, aquellas mujeres que en un tiempo han confiado en él, serán condenadas a la imposibilidad de amar. Las protagonistas de sus novelas buscan en la sexualidad y en el amor (con Ricardo y con Clara en El Amor es un juego y con Clara en El mismo mar), una posibilidad de satisfacción y realización personal, pero, a causa de su profunda desilusión ante el hombre, se ven incapacitadas de creer y continuar ese amor. Esto contrasta con el verdadero amor generoso que les brindan las jóvenes amantes que, habiendo rechazado desde un principio el mundo erótico masculino, se ven libres del sentimiento de opresión/depresión de que sufren las protagonistas y que las caracteriza en todas las novelas. En esta depresión se muestra la transición afectiva en la que viven las protagonistas de Tusquets que parece, a primera vista, que han sido capaces de romper los mitos románticos falocéntricos del pasado, pero éstos aún les pesan y las deprimen. Por ejemplo, en la novela Varada, se da el caso de que un amor, el de la joven recogida Clara hacia la mujer fuerte y dominante Eva, es un reflejo, entre dos mujeres, de la dinámica amor/desamor tradicional en la relación hombre/mujer. Clara ama desesperadamente a su protectora Eva y ésta, mujer de características andróginas, la mantiene alejada de su propio mundo que, a pesar de ser un mundo de mujer, está basado en premisas falocéntricas. En esta relación, expresada en una comunicación de

dimensiones verbales, se plasma, entre dos mujeres, la exclusin que tradicionalmente ha experimentado la mujer dentro del discurso masculino. As pues, las mujeres de las novelas de Tusquets parecen condenadas a la imposibilidad del amor, y en esta idea parece coincidir con la definicin de amor que Wittig da en su Diccionario:

AMOR

En virtud del alto tributo que las amantes deben pagar de s mismas para utilizar esta palabra, no es ya muy empleada. Sin embargo, no todas las amantes han renunciado al amor.

(Diccionario, 15)

Es interesante precisar que las relaciones lesbianas de las novelas de Tusquets son tambien relaciones frustradas. En ninguna de ellas, las jvenes amantes son plenamente correspondidas por las mujeres maduras, Ellas reconocen en el amor que se les brinda la posibilidad de la plenitud que no encuentran con sus relaciones con hombres, pero debido, tal vez, a la interorizacin del discurso masculino predominante, deciden renunciar a la posibilidad de mantener el descubrimiento de su propia sensualidad encontrada en el encuentro con el cuerpo de otra mujer.

La importancia del cuerpo femenino y su sexualidad, bsicos en Cixous y en Wittig, son primordiales en el discurso de Tusquets. Las protagonistas de sus novelas en su relacin con sus amantes elegidos, hombres o mujeres, despliegan una sexualidad centrada en los deseos de su cuerpo femenino. En este aspecto es interesante contrastar el acto sexual de Elia con el joven adolescente Ricardo en El amor es un juego y el de Elia con Julio, el marido prepotente y experto en El mismo mar. En el primero, la mujer prolonga las caricias previas y demora el momento del orgasmo, para alcanzar el mximo placer de acuerdo con su propia sexualidad femenina. Esta escena no es slo una bella descripcin ertica, sino que es la demostracin del control del discurso femenino a travs de la palabra y de los deseos sexuales, es decir, un ejemplo grfico y, a la vez, simblico de "la jouissance" de la que hablaban Lacan y las feministas

francesas:

A medida que ella va progresando sus caricias, en sus contactos furtivos, deliberadamente leves, en un intento por posponer al máximo el instante final, por prolongar hasta sus límites más lejanos este prelude magnífico, imposible casi siempre con hombres más maduros, hombres que saben lo que quieren y por qué camino y con ellos por tanto Elia no domina el juego, no puede imponerles sus reglas ni su tiempo, pero ahora sí puede, con Ricardo sí puede, y avanza muy despacio, aunque las manos, como si tuvieran de repente vida aislada y propia y pudieran moverse por sí mismas ajenas a su voluntad, regresan una y otra vez y con frecuencia creciente, al suave refugio entre las ingles, en busca de ese pájaro loco y prisionero, que sólo las esperaba a ellas, que esperaba tan sólo el largo abrazo de este clido cuerpo de mujer...

(El amor es un juego, 74)

En su relación erótica con Ricardo, la protagonista Elia consigue alcanzar la dimensión de bisexualidad de la que hablaba Hélène Cixous. Una bisexualidad que las mujeres han conservado porque su erotismo no está localizado en un órgano específico (el pene en los hombres), sino en todo el cuerpo, por lo cual las mujeres pueden intercambiar papeles y cuerpos en el momento sexual. La comunicación con el otro se establece plenamente, llegando los dos seres a fundirse en una unidad:

Interrumpe su cabalgata salvaje, y se pega a Ricardo boca contra boca, abrazados estrechamente los dos cuerpos, centímetro de piel contra centímetro de piel, y Elia se ha dado la vuelta, le ha dado la vuelta, porque los cuerpos de los dos se mueven ya como un cuerpo indivisible, ...pero muy iguales no obstante los dos cuerpos en su aire juvenil, en su fragilidad, en su desvalimiento unidos en un abrazo exhausto que parece durar de nuevo una eternidad y Elia quisiera que no terminara nunca. (El amor es un juego, 75-76)

En el acto sexual con Julio se presenta, gráficamente, la actitud falocéntrica de la postura masculina

ante la mujer, en este caso presentada no slo en la relacin sexual, sino tambien en la interrelacin social de los dos sexos en la que que el hombre asume, sin cuestionar, un control y un poder que l considera de derecho y que, evidentemente, estn fijados en su condicin masculina. Su comportamiento est basado en la seguridad y la insensibilidad de quien nunca se ha planteado las necesidades y deseos del otro. Su autosuficiencia masculina le lleva a ignorar el dilogo y la comunicacin real con el cuerpo femenino. Por su parte, la mujer se presenta como esclavizada, cosificada y, a la vez, torturada. Su cuerpo es slo un objeto de proeza y un trofeo para la vanidad del hombre:

Mientras Julio ...me lame, me toca, me chupa, me babea, me muerde, yo no siento ya nada, ni siquiera tristeza...el hombre coleccionista me manipula, me maneja, me dispone en posturas distintas como a una muñeca bien articulada: un despliegue de malabarismos y posturas, aunque de nada sirve..., pero al final estoy como corresponde, tendida de espaldas, los ojos fijos en el techo blanco, su cuerpo pesando sobre el mo, sus brazos y sus piernas aferrndome en el cepo mortal..., y entonces su sexo me traspasa como un alfiler al rojo vivo..., y pienso que tal vez el coleccionista se sienta orgulloso de su proeza siempre repetida,...los labios apretados y la garganta contrada para no gritar, para no gritar de dolor, pero sobre todo, ante todo, para no gritar de placer, este torpe placer que ha de llegar al fin histrico y crispado, inevitable y odioso como la misma muerte...(El mismo mar, 214-215)

Es interesante notar que en las novelas de Tusquets la comunicacin ertica profunda de la protagonista Elia slo parece conseguirse con jvenes adolescentes, ya sean hombres o mujeres, y siempre est tejida de la dimensin de sorpresa y autodescubrimiento. Esto parece estar de acuerdo con las teoras de Cixous en las que identifica la sexualidad femenina con la dimensin maternal. En las escenas de amor con las jvenes amantes de dos de las novelas, se repiten palabras semejantes cargadas de ternura maternal y, a la vez, infantiles y puras, a travs de las cuales parece surgir la verdadera

sensualidad femenina:

..y cojo a la ninfa entre mis brazos, y la oprimo, la mezo, le acaricio una y mil veces el pelo largo, sedoso, lacio, las mejillas mojadas, los hombros estremecidos, y, entre beso y beso, en los breves momentos en que mis labios se separan un poco de sus labios, la arrullo con palabras increíbles, tan extrañas, palabras que no he dicho nunca a ningún hombre, que no dije ni siquiera a Jorge, ni siquiera a Guiomar...palabras que ignoraba yo misma que estuvieran en mí, en algún oscuro rincón de mi conciencia, agazapadas, quietas y a la espera de ser un día pronunciadas, ni siquiera pronunciadas, sino salmodiadas, cantadas, vertidas espesas y dulcísimas en una voz que tampoco reconozco aunque debe forzosamente ser la mía, tantos años ocultas esta voz y estas palabras en un centro íntimo y secreto, para brotar al fin en esta oscuridad grana...(El mismo mar, 137-38)

En El amor es un juego se presenta una situación semejante, aunque en esta ocasión está narrada en tercera persona y desde el punto de vista de la joven amante que recibe las expresiones de amor:

Y sólo entonces Elia la oprime un poquito más fuerte y le dice al oído "bonita mamá, mi guapa". Y están juntas así, inmóviles y en silencio, mucho tiempo, y Clara no sabe cuál de las dos se ha movido primero pero lo cierto es que luego están las dos firmemente abrazadas, frente a frente, con las piernas entrelazadas, mecidos los dos cuerpos en el ritmo suave que Elia, al volver a hablar, va creando con sus palabras, acunadas las dos por estas palabras dulcísimas que le brotan secretas y terribles a una Elia que Clara todavía no conoce, pero a la que acaso ha podido en sueños intuir, una Elia en cualquier caso de la que ni el marido ni los amantes ni mucho menos Ricardo han podido nunca saber nada. (El amor es un juego, 103-104)

En el énfasis que el eroticismo femenino da al descubrimiento y a la liberación de la palabra, se muestra el problema del silencio forzoso que el discurso femenino ha sufrido hasta muy recientemente. Silencio que Tusquets y las feministas francesas intentan abolir con una escritura verdaderamente

femenina. En la relación erótica con las amantes, las protagonistas descubren no solo un nuevo lenguaje, sino también liberan su inconsciente que hasta ahora estaba reprimido por el discurso masculino que era el único vigente. De acuerdo con Wittig, la mujer, al liberar su sexualidad lesbiana, descubre mundos nuevos y únicos, independientes del falocentrismo cultural.

También en el uso de la lengua y del estilo Tusquets coincide con la idea de escritura femenina francesa. Sin dejar de utilizar un discurso intimista e introspectivo que expresa abiertamente su sensibilidad femenina, Tusquets escribe sin abstracciones y sin símbolos con un estilo directo y familiar lleno de coloquialismos, de modismos lingüísticos y culturales, que recuerdan al discurso poético de Wittig y que reflejan su momento histórico y social, a la par que dan una riqueza y una espontaneidad a su escritura. Sin embargo, ella, en las descripciones de los encuentros sexuales, prefiere, a semejanza de Cixous, el uso de metáforas poéticas para las partes del cuerpo femenino que ella utiliza mezclándolas con las significantes directos, para crear una situación en la que se expresa una mayor sugerencia poética y, sobre todo, erótica:

. .y acaricio sin prisas las piernas de seda, me demoro en la parte tiernísima, turbadora, del interior de los muslos, para buscar al fin el hueco tibio donde anidan las algas, y, aunque la ondina ha salido hace ya mucho del estanque, el rincón de la gruta está extraordinariamente húmedo, y la gruta es de repente un ser vivo, raro monstruo voraz de las profundidades, que se repliega y se distiende y se contrae como estos organismos mitad vegetales, mitad animales, que pueblan los abismos del océano, y después cede blandamente, y desaparecen los gnomos y las ninfas, y yo no siento ya el dolor, ni oigo ningún ruido, porque he llegado al fondo de los mares, y todo es aquí silencio, y todo es azul, y me adentro despacio, apartando las algas con cuidado, por la húmeda boca de la gruta. (El mismo mar, 138-39).

En conclusión, hemos visto en este ensayo cómo las feministas francesas y también algunas escritoras españolas, intentan encontrar una voz femenina propia y diferente del discurso masculino. Para

conseguirlo, parten del análisis de sus características exclusivamente femeninas que, basándose en Freud y en sus descendientes Derrida y Lacan, están localizadas en su sexualidad y en su libido. En sus textos plasman literariamente el encuentro fallido de su yo femenino con el yo del hombre, estableciéndose un problema de comunicación y de frustración por parte de la mujer, y un sentimiento de violencia y castración por parte del hombre. Es en este revisar las premisas de su relación erótica con el hombre, donde se refleja la situación de anulación y dependencia en la que se encuentran las mujeres ante una cultura falocéntrica. En la liberación de su libido, las mujeres también liberan su palabra y con ella empiezan, en España, a exigir ser oídas con una voz que, hasta muy recientemente, había sido reprimida.

Así pues, Esther Tusquets es un ejemplo de cómo la narrativa española escrita por mujeres está planteando problemas y soluciones típicamente femeninas que expresen temas y formas nuevas. Ambas autoras son conscientes de la necesidad de crear un discurso femenino individual que sea cúmulo de las nuevas situaciones en las que se encuentra la mujer española, y, en sus novelas, intentan exponer alternativas que liberen a esas mujeres, mostrándolas un mundo que, aunque les es hostil y las rechaza, está lleno de fisuras que ellas pueden aprovechar para reaccionar e intentar destruirlo. La reflexión que estas autoras hacen de la situación de la mujer, puede llevar a sus lectoras a una concienciación del valor y del poder de su femineidad como un arma que ellas pueden utilizar para destruir los estereotipos falocéntricos que las oprimen y que, por ahora, son, aún, los que dominan la cultura española.

Al concentrarse en el análisis y en el descubrimiento de la sexualidad femenina, en su relación con hombres y mujeres Tusquets, libera la literatura escrita por mujeres de los mitos y tabúes a los que le tenía fijada el discurso masculino predominante. Con ella se afianza en España una alternativa a la literatura falocéntrica dominante que, necesaria y paulatinamente, servir de modelo y pavimentar la obligación de crear un nuevo canon literario en donde, como aspiran las feministas francesas, haya una verdadera igualdad entre el discurso del hombre y el de la mujer.

NOTAS

1.-

Para una bibliografía selecta en inglés sobre el feminismo francés véase: Helen Diner, Mothers and Amazons: The First Feminine History of Culture, traducido por J. Ludin (Nueva York: Julien Press, 1965); Mait Albister y Daniel Armogathe, Histoire du féminisme français du moyen-âge à nos jours (Paris: Editions des femmes, 1977); Carolyn Burke, "Report from Paris: Women's Writing and the Women's Movement." Signs 3: 4 (Summer 1978), 843-55; Elaine Marks, "Women and Literature in France," Signs 3: 4 (Summer 1978), 832-42; Beverly Brown y Parveen Adams, "The Feminine Body and Feminist Politics," m/f 3 (1979), pp. 33-37; Meaghen Morris, "Aspects of Current French Feminist Literary Theory," Hecate 5: 2 (1979), 63-72; Michele Richman, "Sex and Signs: The Language of French Feminist Criticism," Language and Style; An International Journal 13: 4 (1980), 62-80; Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, eds. New French Feminism: An Anthology (Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1980); Isabelle de Courtivron, "Women in Mov ements(s)," French Literature Series 7 (1980), pp. 77-87; Colette Guillaumin, "The Practice of Power and Belief in Nature: I. The Appropriation of Women," Feminist Issues 1: 2 (1981), 17-18; Christianne Mackward, "Nouveau Regard sur la critique féministe en France," Revue d'O tawa a/Universit of Ottawa Quarterly 50 (1981), 48-57; Alice Jardine, "Pre-Texts for the Tra nsatlantic Feminist." Yale French Studies 62 (1981), 220-36.

2.-

Las obras de Jacques Derrida que tratan del tema femenino son: Eperons: Les styles de

Nietzsche. (Paris: Flammarion, 1978); "La loi du genre," Glyph, 7 (1980), 176-201; Marges de la philosophie (Paris: Minuit, 1972); "Me-Psychoanalysis." Diacritics 9: 1 (1979), 4-12.

3.-

Todas las obras de Lacan tratan, de alguna manera, sobre la esencia del hombre y de la mujer y sobre el valor del lenguaje y la escritura en la cultura. Todo ello desde una dimensión psicoanalítica. Sus textos son muy difíciles de traducir y las traducciones al español, desgraciadamente, no son muy buenas. Para este ensayo, me he concentrado, sobre todo, en las siguientes obras: El seminario de Jacques Lacan. Libro XX. Aun 1972-73, traducido por Diana Rabinovich (Barcelona - Buenos Aires: Paidós, 1981); Jacques Lacan, Écrits (Paris: Seuil, 1966); Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Le Sminaire, livre xi). (Paris: Seuil, 1973); Para una referencia interesante a las teorías lacanianas sobre la mujer véase: Alice Jardine, Gynesis. Configurations of Women and Modernity, (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985).

4.-

Rosa Montero, Crónica del desamor (Madrid: Debate, 1979); La función delta (Madrid: Debate, 1981); Te tratar como a una reina (Barcelona: Seix Barral, 1983).

5.-

Algunas de las obras de Hélène Cixous en francés y en inglés son las siguientes: Portrait du Soleil (Paris: Denoel, 1973); Prénoms de personne (Paris: Seuil, 1974); Souffles (Paris: Des Femmes, 1975); "Le rire de la Méduse," L'Arc 61 (1975), 39-54, texto traducido al inglés por Keith Cohen and Paula

Cohen "The Laugh of the Medusa," Signs 1: 4 (1976): 875-93; Portrait de Dora (Paris: Des Femmes, 1976); Hlène Cixous, Annie Leclerc, Madelaine Gagnon, La venue à l'écriture (Paris: Union Générale d'Éditions, 10/18, 1977); Hlène Cixous, Catherine Clément, La jeune ne (Paris: 10/18, 1975); "Le sexe ou la tête," Les Cahiers du Grif 13 (1976), 5-15, traducido al inglés por Annette Kuhn, "Castration or Decapitation?" Signs 7: 1 (Autumn 1981), 41-55; Vivre l'orange/ To live the Orange, texto en francés y en inglés traducido por Sarah Cornell y Ann Liddle (Paris: Des Femmes, 1979); La (Paris: Gallimard, 1976).

6.-

Algunas obras de teora feminista de Luce Irigaray son las siguientes: Speculum de l'autre femme (Paris: Minuit, 1974); Ce sexe qui n'en est pas un (Paris: Minuit, 1977); Amante marine: de Friedrich Nietzsche (Paris: Minuit, 1980); Et l'une ne bouge pas sans l'autre (Paris: Minuit, 1981), traducida al inglés por Hlène Vivienne Wenzel, "And the One Doesn't Stir Without the Other," Signs 7: 1 (Autumn 1981), 60-67.

7.-

Las obras feministas de Julia Kristeva son las siguientes: Des Chinoises (Paris: Des Femmes, 1974), traducida al inglés, About Chinese Women por Anita Barrows, (Nueva York: Urizen Books, 1977); "Women's Time," Signs 7: 1 (Autumn 1981), 13-35. Sobre el feminismo de Kristeva en inglés vase: Verena Conley, "Kristeva's China," Diacritics (Winter 1975), 25-30; Alice Jardine, "Introduction to Julia Kristeva's Women's Time", Signs 7: 1 (Autumn 1981), 5-12; "Theories of the Feminine: Kristeva," Enclitic 4, No. 2 (Fall 1980), 5-15; Evelyn H. Zepp, "The Criticism of Julia Kristeva: A New Mode of Critical Thought," Romanic Review 73: 1 (January 1982), 80-97.

8.-

Las obras de Monique Wittig en francs, ingls y en espa|ol son las siguientes: L'OpoPONax (Paris: Minuit, 1964), traducida al ingls por H. Weaver (Vermont: Daughters, 1976), traducida al espa|ol por Caridad Martnez (Barcelona: Seix Barral, 1969); Les Guerrilleres (Paris: Minuit, 1969), traducida al ingls por David Levay (New York: Avon, 1973), traducida al espa|ol por Josep Elias y Juan Vi|oly (Barcelona: Seix Barral, 1971); Le corps lesbien (Paris: Minuit, 1973), traducida al ingls por David Levay (Nueva York: Avon, 1976), traducida al espa|ol por Nuria Prez de Lara (Valencia: Pre-textos, 1977); Brouillon pour dictionnaire des amantes con Sande Zeig (Paris: Bernard Grasse, 1976), traducida al ingls Lesbian Peoples Material for a Dictionary (New York; Avon 1976), traducida al espa|ol por Cristina Peri-Rossi, Borrador para un diccionario de las amantes (Barcelona: Lumen, 1981); "Paradigm," Homosexualities and French Literature ed. G. Stambolian and Elaine Marks (New York: Cornell Univ. Press, 1979); "La pense straight," Questions Feministes, 7 (February, 1980), 45-53, traducida al ingls "The Straight Mind," Feminist Issues, 1: 2 (Summer 1981), 103-111; "One is not Born a Woman," Feminist Issues, 1: 2 (1981), 47-54.

9.-

"Le rire de la Mduse", 882.

10.-

Isabelle de Courtivron, "Rethinking Differences: An Interview with Helene Cixous" en Homosexualities and French Literatures, eds. G. Stambolian, E. Marks (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1979) 71.

11.-

"Le rire de la Mduse," 884.

12.-

idem, 891.

13.-

"Vive l' orange," 35.

14.-

Para algunos estudios sobre Hlene Cixous vase: Lucette Finas, "Le pourpre du neutre," Critique 28 (1972), 876-91; Christiane Mackward, "Interview with Hlene Cixous," Sub-stance: A Review of Theory and Literary Criticism, 13 (1976), 19-37; Ren Micha, "La Tete de Dora sous Cixous," Critique 31 (1976), 115-121; Verena Andermatt, "Writing the Letter: The Lower-Case of Hlene Cixous," Visible Language 12: 3 (1978), 305-18; Verena Andermatt, Hlene Cixous and the Uncovery of a Feminine Language," Women and Literature 7: 1 (1978), 38-48; Verena Conley "Missexual Misstery," Diacritics 7: (1976), 70-82; Isabelle de Courtivron, "Rethinking Differences: An Interview," en G. Stambolian, E. Marks eds. Homosexualities and French Literature (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1979), 70-86; Anna Gibbs, "Hlene Cixous and Gertrude Stein: New Directions in Feminist Criticism," Meanjin 38 (1978), 281-93; Ann Rosalind Jones, "Writing the Body: Towards an Understanding of l'criture feminine," Feminist Studies 7: 2 (Summer, 1981), 247- 306; Annette Kuhn, "Introduction to Hlene Cixous' Castration or Decapitation," Signs 7: 1 (Autumn, 1981), 36-55; Dianne Griffin Crowder,

"Amazons and Mothers?. Monique Wittig, Helene Cixous and Theories of Women's Writing,"
Contemporary Literature 24: 2 (Summer, 1983), 117-144.