

7-2015

# El acercamiento a la escritura femenina de El beso de la mujer araña y El cuarto de atrás

Richelle N. Jurasek

Occidental College, richelle.jurasek@gmail.com

Follow this and additional works at: [http://scholar.oxy.edu/sfs\\_student](http://scholar.oxy.edu/sfs_student)

---

## Recommended Citation

Jurasek, Richelle N., "El acercamiento a la escritura femenina de El beso de la mujer araña y El cuarto de atrás" (2015). *Spanish and French Studies Student Scholarship*.

[http://scholar.oxy.edu/sfs\\_student/1](http://scholar.oxy.edu/sfs_student/1)

This Article is brought to you by the Spanish and French Studies department at Occidental College via OxyScholar, an open access publishing platform and institutional repository. All student work published in OxyScholar has been approved by the student's faculty advisor. For more information, please contact [cdla@oxy.edu](mailto:cdla@oxy.edu).

El acercamiento a la escritura  
femenina de *El beso de la mujer  
araña* y *El cuarto de atrás*

Richelle Jurasek

español 499  
la primavera del año 2015

El acercamiento a la escritura femenina de *El beso de la mujer araña* y *El cuarto de atrás*

## **Introducción**

Tanto es difícil imaginar una sociedad utópica sin roles fijos del género como es difícil imaginar una escritura completamente nueva que se escape de las construcciones, o sea, las limitaciones de la escritura tradicional. Con valentía, eso es lo que tratan de hacer las novelas *El beso de la mujer araña* del argentino Manuel Puig y *El cuarto de atrás* de la española Carmen Martín Gaité. Durante dos épocas dictatoriales en las cuales todo lo ajeno, lo no condicional, y lo progresivo fue prohibido en la sociedad argentina y la sociedad española, las artes, y especialmente la literatura, representaban una amenaza al control total del estado. Al mismo tiempo, los autores posmodernos aparecieron en el ámbito artístico, proponiendo nuevas teorías y conceptos literarios que intentaban reivindicar los derechos humanos que eran reprimidos por las dictaduras en Latinoamérica y en España (Jara 11). Según estos autores, la literatura podía iniciar grandes cambios en la sociedad por demostrar y criticar la opresión extendida y por presentar ideas progresivas de cómo alcanzar la igualdad social. Fundamentales en las nuevas líneas del pensamiento literario eran los derechos a la diferencia y a la propia identidad de los grupos minoritarios y aún más, la afirmación de estas identidades a través de la literatura. Aquí está donde encontramos las novelas de Puig y Martín Gaité.

Ambas obras se tratan de la construcción heteronormativa del género y sus efectos en la identidad individual en el contexto de las dictaduras. En *El beso de la mujer araña*, Puig presenta una nueva concepción de la homosexualidad y del género mediante sus personajes principales, Luis Molina y Valentín Arregui, los cuales están encarcelados por violar las normas sociales de la época. Molina siendo un homosexual y Valentín siendo un revolucionario que trabaja en contra de la opresión dictatorial, los dos personajes fueron silenciados en la sociedad porque sus

pensamientos progresivos amenazaban el orden social establecido. Si bien al principio, ellos, juntados en una celda, se parecen ser opuestos completos tanto en la ideología como en el comportamiento, a través del desarrollo de la novela, van enseñándose el uno al otro a rechazar los estereotipos del género que han internalizado. Irónicamente, luego, en la celda “se ha roto el silencio y, por consiguiente, se ha abierto la posibilidad de un discurso que va construyendo una sexualidad fuera de los márgenes de[1] sistema” (Jara 12). Se olvidan los binarios entre los hombres y las mujeres, y la jerarquía del poder sexual que caracteriza la sociedad afuera es destruida mediante el respeto y el cariño que expresan los personajes. Además, en la celda, ellos no se enfrentan con ningún castigo por romper con las expectativas de sus géneros respectivos. Entonces, la relación íntima que comparten Molina y Valentín en la novela se acerca a una idea utópica del amor que huya de las convenciones del género impuestas por la sociedad dictatorial.

También en *El cuarto de atrás*, vemos una ruptura con los estereotipos del género, en este caso con los estereotipos de la mujer ideal durante los años de la dictadura de Franco y los años inmediatamente después cuando España estaba transformándose en una sociedad democrática. La novela empieza *en medias res* cuando la narradora-protagonista, C., está reflejando en su vida y en su crecimiento, los cuales fueron modelados alrededor de las expectativas sociales propuestas por la propaganda sexista franquista conocida como la Sección Femenina. Según Julie Mann, “El intento de la Sección Femenina fue perpetuar una ideología masculina que encerrara a la mujer en el hogar,” instaurando unos deberes domésticos que hubieran construido una casa bien patriarcal y patriótica (5). Ese conservadurismo estricto limitó los alcances del feminismo y el progresismo y mantuvo una ideología falócentrica, así regalando a las mujeres a “un papel secundario” debido a su forzada dependencia en sus esposos (Prieto 684). Sin embargo, a través de sus reflexiones y sus recuperaciones del pasado y con el ánimo de

un hombre misterioso, el hombre de negro, C. reescribe esta historia de opresión por afirmar su agencia en promover su propia identidad fuera de las restricciones impuestas en las mujeres por el régimen franquista.

La afirmación de la agencia y el retomar de la identidad por parte de los personajes principales en estas novelas reflejan lo que busca *la escritura femenina* conceptualizada por la francesa Hélène Cixous. En su obra feminista, “The Laugh of the Medusa,” Cixous critica el dominio literario masculino porque mantiene la opresión de las voces y los cuerpos de las mujeres y les prescribe una identidad fija y reprimida en la literatura, la cual entonces se traslada a la sociedad. Ella argumenta que, incluso en las obras escritas por las mujeres, hay una dominación del hombre porque la palabra y la estructura textual tienen historias marcadas por el patriarcado y la diferencia sexual biológica: “[S]exual opposition... has always worked for man’s profit to the point of reducing writing, too, to his laws” (883). Sin embargo, para Cixous, este dominio sólo es “a historico-cultural limit” (883), y una nueva concepción de la literatura puede enfrentarse con “la lógica machista dominante” (Gómez Redondo 415). La escritura femenina cambia la estructura tradicional del texto, usando los sentidos corporales como una base para construir las palabras en vez de usar el lenguaje patriarcal ya construido. Eso significa que la escritura femenina se caracteriza por “exageración, excesiva fluidez, lenguaje sin forma, irracionalidad, intuición, [y] sentimentalismo,” todas cualidades estereotipadas del carácter mujeril que son desvaluadas por la sociedad patriarcal (Vera 62). Emplear estos estereotipos en la literatura representa para la mujer el “tomar [de] la palabra,” o la reafirmación de su agencia y de su identidad que tradicionalmente han sido silenciadas (Richard 739). Entonces, la escritura femenina tiene un objetivo final de crear una nueva concepción de la literatura que sea más libre y fluida y que libere a los personajes y a los lectores de las convenciones del género

generalizadas por la sociedad patriarcal para que todos puedan construir sus propias identidades sexuales sin las imposiciones opresivas de los binarios del género.

El concepto de la escritura femenina ha servido como una base teórica para analizar muchas obras literarias feministas, pero nunca las obras susodichas de Puig y Martín Gaité. Por eso, voy a insertarme en las discusiones de estas obras por medio de analizar cómo se acercan a la escritura femenina y por explorar cuáles son unas de sus aplicaciones e implicaciones en la sociedad en general. Suplementario a este análisis, voy a emplear la teoría del logocentrismo y la oposición binaria de Jacques Derrida y la teoría psicoanalítica de los tres órdenes de Jacques Lacan porque explican los roles que toman el patriarcado y la sociedad controladora en exigir la escritura femenina. A base de todo eso, yo argumento que, a través de la estructura literaria y el contenido de las novelas *El beso de la mujer araña* y *El cuarto de atrás*, Puig y Martín Gaité ejemplifican la fluidez y la libertad del género que la escritura femenina quiere captar, y al mismo tiempo demuestran la dificultad de trascender las expectativas sociales del género de sus épocas históricas respectivas.

### **Teoría**

Para aplicar la teoría de Cixous, es importante reconocer los vínculos que la escritura femenina tiene con las teorías del logocentrismo y la oposición binaria de Jacques Derrida. Derrida argumenta que la sociedad es arreglada de logos, o centros, que representan conceptos supuestamente universales, los cuales les dan orden a las personas y a las instituciones sociales (Gómez Redondo 391). Este sistema de centros crea una estructura social que viene a dominar toda la sociedad. Derrida escribe:

[L]a estructura, o más bien la estructuralidad de la estructura, aunque siempre haya estado funcionando, se ha encontrado siempre neutralizada, reducida: mediante un gesto consistente en darle un centro, en referirla a un punto de presencia, a un origen fijo. Este centro tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura.... Sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el juego de la estructura. (383)

Como explica Derrida, aunque conceptualizados para privilegiar la hegemonía, los centros han sido neutralizados por la sociedad hasta tal punto que se parecen ser naturales. Entonces, cualquier desviación de ellos se considera antinatural, mereciendo de castigo por romper con el orden social y crear un cierto caos en la sociedad. Derrida también destaca que los centros se manifiestan en el lenguaje, y, por consecuencia, en la literatura porque las palabras son construidas dentro de las constricciones de los centros (385). Entonces, utilizar este lenguaje logocéntrico que es tan arraigado en la sociedad limite los alcances del texto y la expresión libre de los personajes y del autor (Richard 734). Fernando Gómez Redondo añade que “el lenguaje.... es el principal obstáculo para la exposición del pensamiento directo y puro” (391-392), y Nelly Richard llama este fenómeno “la dictadura del significante lingüístico,” una comparación interesantemente relevante al contexto histórico de las novelas a mano (736). Entonces, la escritura femenina intenta romper la estructura logocéntrica y dictatorial de la literatura para abrir un espacio en el cual los sujetos literarios puedan expresarse libremente.

Al explicar la escritura femenina, también es importante hablar de la conceptualización derridiana de la oposición binaria. El paso siguiente desde el logocentrismo, esta teoría propone que los centros forman binarios de opuestos en los cuales se agrupan todos los elementos sociales en uno u otro concepto fijo, por ejemplo, el hombre o la mujer, lo masculino o lo

femenino. Para asegurar la organización de la sociedad, los binarios eliminan la posibilidad de ser dos conceptos al mismo tiempo o de moverse fluidamente de uno a otro. Además, “la permutación o la transformación de los elementos.... está prohibida” (Derrida 384). Como consecuencia, las identidades de las personas sociales tienen que caber perfectamente dentro de un solo concepto para ser reconocidas y aceptadas por la sociedad. Sin embargo, los conceptos del género que informan las identidades son construcciones sociales que proyectan ideas falsas de la naturalidad biológica del género: “El signo ‘hombre’ y el signo ‘mujer’ también son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en la superficie anatómica de los cuerpos disfrazando su condición de signos articulados y contruidos tras una falsa apariencia de verdades naturales, ahistóricas” (Richard 734). A pesar de su falsedad, la sociedad todavía insiste en emplear el binario hombre/mujer para definir a las personas sociales y eliminar la posibilidad de tener identidades sexuales atípicas. Es más, Derrida explica que el primer concepto en cada pareja oposicionaria define y domina al otro, y si bien el primero es lo universal, lo natural, el segundo inherentemente se hace lo malo y lo transgresor. En cuanto al entendimiento del género, eso implica el fortalecimiento del poder del hombre, el primer concepto, sobre la mujer, el segundo, creando el sistema patriarcal que oprime a las mujeres.

Otro problema que proviene de este sistema es que la identidad se define estrictamente en términos heterosexuales. Explica Sandra Jara, “La identidad de género, cuyo soporte se encuentra en la identidad de sexo biológico, permaneciendo intacta.... [forma] una topología sexual que mantiene la polaridad femenino/masculino dentro del sistema sexo/género entendido” (11). Entonces, el homosexual no quepa dentro del sistema de los binarios porque su comportamiento sexual viole las reglas heterosexuales, y, por esta razón, tiene que reprimir sus deseos sexuales para evitar el castigo social. Como resultado, “se puede dominar la angustia que



surge siempre de una determinada manera de estar implicado en el juego [de la estructura], de estar cogido en el juego, de existir como estando desde el principio dentro del juego” (Derrida 384). Luego, los binarios reducen a las relaciones sexuales a una conceptualización generalizada y heterosexual que causa el sufrimiento por parte de las personas minoritarias. Si la literatura es construida alrededor de estos binarios, los personajes y los lectores son reprimidos y atrapados en este sistema opresivo también. Así, Cixous implora que haya una ruptura literaria con los binarios que perpetúan estas estructuras desiguales del poder porque prohíben la expresión libre de la identidad. De hecho, ella propone una nueva concepción de la identidad sexual que rechaza la idea que su base esté en la biología y en los órganos reproductivos respectivos. En vez, ella argumenta que cada persona es bisexual en que tiene un lado femenino y un lado masculino dentro de sí misma que trabajan juntos para construir una identidad única que no es definitivamente heterosexual ni homosexual, sino es heterogénea (883-884) Richard describe esta bisexualidad como un nuevo feminismo “no de *la* diferencia sino de las diferencias: un feminismo que postula múltiples combinaciones de signos y ‘transiciones contingentes’ entre registros heterogéneos y plurales de identificación sexual, de participación social y de lucha cultural contra el menú conformista (744). Debido a la necesidad asumida de ordenar la sociedad y de definir las identidades por emplear los binarios, es difícil comprender la bisexualidad que Cixous propone. Entonces, necesitamos un espacio totalmente diferente para explorar las múltiples facetas de la identidad – la escritura femenina.

La identidad libre y fluida conceptualizada por Cixous puede manifestarse en el orden imaginario, un concepto de la teoría psicoanalítica del otro francés, Jacques Lacan. Según la teoría lacaniana, hay tres órdenes fundamentales por los cuales pasa cada persona en su camino

hacia su descubrimiento de su identidad: el orden imaginario, el orden simbólico, y el orden real<sup>1</sup> (*Speech and Language* xii-xiii). Importantes en cada mundo son las relaciones interpersonales y cómo el contexto social formula las conceptualizaciones de la identidad. Más específicamente, las posibilidades para la expresión de la identidad en cada mundo dependen de la presencia o la ausencia del lenguaje patriarcal. En su obra *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge*, Lacan describe cómo el lenguaje es un factor limitador en el desarrollo de la identidad porque “in everything that approaches it, language merely manifests its inadequacy” (45). Por lo tanto, en el orden simbólico, se hace difícil construir una identidad única porque está en este orden que la palabra se presenta en la vida del ser humano joven y empieza a dictar su comportamiento. Entonces, el entendimiento de la identidad está a la merced de la insuficiencia del lenguaje masculino. Lo que es más, es casi imposible escapar de este entrampamiento porque los estereotipos del género contruidos por el lenguaje “envelop the life of man in a network so total that they join together, before he comes into the world, those who are going to engender him” (*Language*, 42). En otras palabras, los estereotipos de la identidad heteronormativa respectiva a cada género son internalizados como universales y naturales inmediatamente después de la aparición del lenguaje hasta tal punto que la identidad se encuentra restringida a estos estereotipos.

Sin embargo, existe otro orden, el orden imaginario, en el cual el ser humano puede venir a entender su propia identidad fuera de los límites del lenguaje masculino. Lacan lo describe como la primera experiencia de la vida en el cual el bebé y la madre están juntos en una unión completa y armónica antes de que el lenguaje masculino se tome el control de la relación (*Speech and Language* xiii, 160-161, 174-175). Clave en el orden imaginario es que las personas

---

<sup>1</sup> En este trabajo, sólo voy a enfocarme en el mundo imaginario y el mundo simbólico porque son los más pertinentes a mi argumento.

tengan la habilidad de expresar sus sentimientos y sus emociones libremente, no importa si o no siguen las pautas de su género respectivo. Aunque Lacan reconoce que “the body is of course sexed,” él también argumenta que “the body’s jouissance... does not depend on those traces [de sexo biológico]” (Feminine Sexuality, 5). Así, en el orden imaginario, las identidades humanas pueden tomar cualquier forma en cualquier momento porque no dependen del lenguaje ni de los binarios del género, sino en las percepciones y los sentidos internos. En cuánto la escritura se relaciona con este orden, Richard escribe:

“La ‘experiencia del cuerpo’ femenino-materno como modelo natural de una feminidad originaria que la escritura debería rememorar y transmitir la reivindicación de una presimbolicidad del cuerpo como zona anterior al corte lingüístico y a la legislación paterna del signo... [y] re-esencializar el yo de la mujer bajo el sello mítico de una fusión originaria con la madre.” (740)

Entonces, es esta fusión de personas en el orden imaginario que la escritura femenina quiere captar porque hace que todos puedan entender su propia identidad y las identidades de los otros a un nivel más íntimo y profundo que en el orden simbólico. Está dentro de estas teorías que voy a ubicar *El beso de la mujer araña* y *El cuarto de atrás*.

### **Análisis**

Las estructuras literarias de *El beso* y *El cuarto* contribuyen en varias maneras al acercamiento de las novelas a la escritura femenina. Primero y evidente en ambas obras es la ausencia de un narrador omnisciente que guíe los pensamientos de los lectores hacia los personajes y hacia el propósito general de la historia. En vez de un narrador, los diálogos y los monólogos interiores de los personajes dirigen la trama con el propósito de permitir que los lectores conozcan a los personajes mediante sus propias palabras y pensamientos (Coddou 16).

Marcelo Coddou habla de la función que esta estructura tiene en proponer un tono neutro y verosímil:

La impasibilidad y la objetividad son, únicamente, maneras astutas y subrepticias de volcar la subjetividad en el relato, una estrategia en la que conclusiones, demostraciones y reacciones sentimentales ante lo que ocurre en la realidad ficticia parecen transpirar naturalmente de lo contado hacia el lector y no serle impuestas por el narrador dictatorial.

(17)

Aunque el narrador en la literatura tradicional es supuestamente neutro en sus narraciones, su lenguaje todavía tiene que pasar por el discurso construido por los hombres, eliminando toda posibilidad de ser verdaderamente neutro (Richard 739). Por eso, según Cixous, el lenguaje inherentemente es falocéntrico “because it’s the language of men and their grammar” (887). De acuerdo, Richard escribe que “la lengua no es el soporte neutral que dice el idealismo metafísico sino un material enteramente traspasado por el proceso de hegemonización cultural de la masculinidad dominante” (739). Por lo tanto, las perspectivas y las experiencias verdaderas de los personajes se disminuyen debajo de las proyecciones masculinas del narrador que impone su lenguaje sobre el texto. Al contrario, la objetividad que resulta de no tener un narrador omnisciente abre un espacio “para la controversia, para interpretaciones diferentes, y para formas de identificación igualmente diversas” en el cual las identidades contra-hegemónicas del género puedan manifestarse (Bielsa 41). Efectivamente, en el proceso de la narración interpersonal, los personajes marginalizados en *El beso* y en *El cuarto* se afirman por tomar el control del texto, y nos ruegan como lectores que cuestionemos las convenciones sociales dominantes del género.

Un gran ejemplo de este fenómeno se presenta en la discusión entre Molina y Valentín sobre el rol de la mujer en una relación matrimonial. Molina describe la esposa ideal de acuerdo

con las expectativas hegemónicas del tiempo: “Una mujer muy buena. Un encanto de persona, que ha hecho muy feliz a su marido y a sus hijos...” (Puig 14). En respuesta, Valentín critica esta idea tradicional de la mujer perfecta, llamando a la mujer ideal de Molina “una esclava” y luego asociando el sistema patriarcal con “basura” (15). Vemos en esta conversación una yuxtaposición de unas pautas sociales esperadas y una posición que las critica, todo mediante las palabras de los personajes. Entonces, los personajes tienen el poder de expresar libremente sus pensamientos sobre la identidad y el género, y Puig les deja a los lectores la responsabilidad de interpretar el debate en cuanto a la sociedad general y sus propias experiencias. Ana Teresa Toro Ortiz escribe que la yuxtaposición de experiencias y opiniones diversas como la cual vemos en esta escena de *El beso* “ofrece una posibilidad al lector para acabarlo... desde un punto de vista más inclusivo en el que esas divisiones [las oposiciones binarias] no demarquen sino que más bien integren la totalidad de la experiencia ‘creativa’ de escritura y la experiencia de los lectores” (2). En este sentido, *El beso* logra el propósito de la escritura femenina por crear una obra libre de las presuposiciones de un narrador y por permitir que los lectores piensen críticamente en la opresión social.

En *El cuarto*, la ausencia de un narrador omnisciente es clave también porque la protagonista, C., se hace la narradora, haciendo que la historia de su crecimiento debajo de la dictadura franquista venga de su perspectiva femenina. Ella va reescribiendo la historia “oficial” por contarla desde la voz de una mujer que previamente había sido silenciada, y mediante sus muchos monólogos interiores, aprendemos de la opresión con la cual se enfrentaban las mujeres que vivían según las reglas de la Sección Femenina. C. refleja que “una chica no podía salir al extranjero sin tener cumplido el Servicio Social o, por lo menos, haber dejado suponer, a lo largo de los cursillos iniciados, que tenía madera de futura madre y esposa, digna descendiente de

Isabel la Católica” (Martín Gaité, *El cuarto* 40). La memoria de este encarcelamiento en la esfera doméstica es lo que engendra el deseo de C. de un escape completo de su sociedad católica y conservadora y que la anima a escribir su propia novela que rechaza las expectativas desiguales del género de la sociedad dictatorial. Ella cuenta de otra falsedad de la historia de la dictadura en sus monólogos - la supuesta felicidad general de la población, especialmente la felicidad de las mujeres. Aunque la historia construida por los partidarios de Franco diría que la sociedad durante aquellos años florecía, C. nos dice que, mucho al contrario, “la felicidad de los años de guerra y posguerra era inconcebible” y que todos “vivían rodeados de ignorancia y represión” (63). Ella describe que la cara de Isabel la Católica, la mujer pictórica de la época, no mostraba ningún rastro de alegría, sino ella siempre miraba con ojos fríos (84). Entonces, Patrick Paul Garlinger escribe que “[m]emory functions in the novel as a strategy not merely for recovering the past-both national and personal-but also for overturning and rewriting it from the point of view of a woman writer” (37). Debido a la ausencia de un narrador masculino, *El cuarto* construye una nueva identidad mujeril que es más verdadera no solamente para C., sino para todas las mujeres que vivían debajo de la dictadura y eran definidas por los estereotipos de la mujer doméstica y feliz.

Los monólogos interiores de Molina y Valentín sirven una función igualmente importante en contarnos de sus identidades verdaderas. Por ejemplo, mediante los monólogos, los lectores aprenden de los sentimientos inconscientes de los personajes que usualmente son superados por las proyecciones del narrador. Coddou los describe como producir “una cercanía tal a los personajes que se llega a la sustitución del registro de sus voces por la presentación más íntima del libre fluir de sus conciencias” (19). Este fenómeno refleja la fluidez de la palabra y el pensamiento, la intuición, y el lenguaje sin forma que caracterizan la escritura femenina – todo lo

que crea un espacio textual en el cual los personajes pueden expresar sus deseos y sentimientos internos libremente (Vera 61). Vemos esta liberación en el primer monólogo de Molina en el cual narra la trama de la película “The Enchanted Cottage,” una historia del amor entre una mujer sirvienta y un hombre que se ha hecho feo por causa de una herida de guerra. Sus emociones íntimas hacia la mujer y sus descripciones de la trama señalan que Molina se relaciona con la mujer sirvienta, especialmente porque frecuentemente él cuenta la película en la primera persona. “Pobrecito el ciego,” él piensa, “no sabe que soy una pobre sirvienta y se quita el sombrero, el único ser que no disimula su asombro al verme tan fea...” (Puig 71). La historia insinúa que esta mujer solamente desea encontrar a un hombre que la ame y de quien pueda cuidar, pero ella está aislada de la sociedad por causa de su pobreza, una situación parecida a la de Molina en la celda. Además, todo este monólogo se cuenta en frases incompletas sin puntuación correcta ni divisiones de los párrafos, creando una cercanía del lector a la mente de Molina. Entonces, el monólogo se hace un “producto de una inmersión en la intimidad de la conciencia, realizado sin intención de ordenamiento racional... [que] [i]ntroduce un discurso que rompe con la casualidad, simplicidad y claridad del soliloquio tradicional” (Coddou 19). Efectivamente, aprendemos de los sentimientos auténticos de Molina y su identidad como mujer marginalizada sin la imposición de un narrador ni una estructura literaria fija.

Sin embargo, la libertad de identidad que experimentan los personajes dentro de la celda va interrumpida por las conversaciones exteriores entre Molina y el director de la prisión. Si la celda representa un lugar fuera de la imposición de las convenciones sociales, las interacciones entre Molina y el Director nos recuerdan de las jerarquías del poder social que todavía impregnan la sociedad. Francine R. Masiello argumenta que “[t]he deliberately theatrical quality of the dialogue [entre Molina y el Director] creates barriers between speakers and emphasizes the

alienating nature of bureaucratic discourse, in contrast with the free flow of conversation between inmates” (22). En cuanto a la teoría lacaniana, se puede argumentar que la diferenciación entre el mundo dentro de la celda y el de las afueras refleja la diferenciación entre el orden simbólico y el orden imaginario. Nos acordamos que el orden imaginario existe antes de la palabra, y, por consecuencia, antes de la internalización de los estereotipos del poder masculino (Lacan, *Speech and Language* 160-161). Gómez Redondo añade que “el lenguaje difiere el encuentro - tanto especial como temporal - del individuo con su ser, acotado por los actos lingüísticos de que se rodea” (393). En sus conversaciones con Molina, el Director usa el poder del lenguaje y el binario entre lo dominante y lo sumiso como un método de destruir la relación íntima que Molina ha establecido con Valentín. Por ejemplo, él ruega que Molina engañe a su amigo con el fin de lograr su liberación de la celda: “Mire, Molina, yo tenía todo listo para dejarlo en libertad si usted nos traía algún dato [sobre las acciones revolucionarios de Valentín]” (Puig 171). Aquí, el Director pone en cuestión la autenticidad de la relación entre Molina y Valentín, y empezamos a preguntarnos si la identidad que Molina construye a lo largo de la novela es fiel a su identidad actual. Él mantiene la idea derridiana que la sociedad es estructurada por “la explotación del hombre por el hombre,” y, por eso, no puede conceptualizar cómo dos hombres puedan establecer una relación basada en la mutualidad y el respeto (Derrida 96-97). En este sentido, el Director funciona como un narrador en esta novela porque él trata de imponerse en las vidas de los personajes e cambiar la manera en la cual los entendemos. Además, el Director se burla de la relación que Molina comparte con su compañero cuando Molina expresa su deseo de quedarse en la misma celda con Valentín. El Director le pregunta, “¿No prefiere estar con gente... más comunicativa que Arregui? Debe ser bastante triste estar con alguien que no habla” (Puig 172). Evidentemente, el Director no entiende la profundidad de



la relación entre los compañeros porque ellos gozan de una comunicación que va más allá de la palabra hablada. Entonces, el Director nos recuerda del sistema del poder masculino que se manifiesta en la sociedad a través del lenguaje y el cual también puede ser entendido por medio de un narrador literario.

El rol que toma el Director en *El beso* es similar al que toma Franco en *El cuarto* en que Franco también representa el control social y el mantenimiento de los binarios sociales. Cibreiro escribe que en *El cuarto*, “se le describe como una figura omnipotente y omnipresente cuya existencia no sólo enmarcó la vida entera de la protagonista, sino que abarcó y controló de forma implacable todas las facetas de las vidas de los españoles” (34). Es verdad que muchas veces a lo largo del texto, C. se refiere a la época franquista y cómo las reglas de la Sección Feminista influyeron y todavía afectan su entendimiento de la identidad mujeril. Franco había establecido una sociedad antifeminista en la cual las mujeres fueron regaladas a la esfera doméstica, y sus ideologías rodearon a C. durante su crecimiento. Por ejemplo, C. describe lo que hubiera significado una mujer que no siguiera las pautas femeninas:

Por aquel tiempo, ya tenía yo el criterio suficiente para entender que el <<mal fin>>... aludía a la negra amenaza de quedarse soltera, implícita en todos los quehaceres, enseñanzas y prédicas de la Sección Femenina. La retórica de la posguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la República y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano.” (Martín Gaité, *El cuarto* 82)

Así, las políticas dominantes durante el régimen de Franco intentaron reforzar la posición secundaria de las mujeres y silenciar sus voces con la esperanza de que no fueran a cuestionar el

orden social. Debido a eso, C. se identifica con la hija de Franco a quien veía sufriendo debajo del control de su padre como si fuera una prisionera de él (justo como Molina y Valentín fueron prisioneros debajo de la dictadura argentina). C. aún declara, “[H]emos sido víctimas de las mismas modas y costumbres, hemos leído las mismas revistas y visto el mismo cine, nuestros hijos puede que sean distintos, pero nuestros sueños seguro que han sido semejantes” (119). Al hablar de sus sueños, C. está señalando la expectativa que todas las mujeres soñaran de casarse y quedarse en casa como buenas mujeres domésticas de la Sección Femenina. Fue casi imposible escapar de esta expectativa porque ella nos dice que “desde el principio se notó que [Franco] era unigénito, indiscutible y omnipresente, que había conseguido infiltrarse en todas las casas, escuelas, cines y cafés, allanar la sorpresa y la variedad, despertar un temor religioso y uniforme, amortiguar las conversaciones y las risas...” (115). Por eso, Franco personifica lo que es el gran obstáculo en la búsqueda de una identidad mujeril que acabe con las expectativas del género - la sociedad patriarcal.

Entonces, vemos que la obra de Martín Gaité también se trata de la construcción de la identidad del personaje principal en el contexto de una sociedad patriarcal y opresiva. Sin embargo, C. vence el poder de la sociedad sobre su vida por tomar la posición de la narradora en la novela y por poner en cuestión las pautas sociales de los géneros sexuales a través de su recuperación de sus memorias de la época dictatorial. Por esta razón, algunos críticos caracterizan la novela como una autobiografía que propone una narradora-protagonista (Chittenden, Prieto). Jean S. Chittenden da una buena explicación de la importancia de emplear a C. como la protagonista y la narradora en cuanto permite que ella literariamente establezca su propia identidad dentro de una sociedad opresiva:

The narrator is at the center of the novel as she describes her life and quest for freedom and liberation in her interaction with the social and psychological environment in which she lives. She takes a critical and nonconformist attitude toward her society, just as she uses a nontraditional structure in the novel, blending reality and fantasy, in the treatment of time, and in the format made up of a dialogue which evokes recollections of the past in random chronological order. (82)

A lo largo de la novela, la trama se desarrolla a través de las saltas entre el pasado y el presente y las memorias y los pensamientos de C. sobre su vida y su crecimiento. No hay un orden lógico ni cronológico, lo que a veces causa una confusión de tiempo, pero, para C. y para la escritura femenina, el orden no importa porque se origina de la necesidad de controlar y organizar los elementos sociales. En otra obra de Martín Gaité, *La búsqueda de un interlocutor y otras búsquedas*, ella considera que el orden es un mito, y critica la tendencia de la sociedad de obsesionarse por él porque “solamente se concibe un orden objetivo [y] las cosas sólo pueden estar o hacerse o guardarse de una manera, siempre la misma” (149). En la literatura, el orden inhibe la libertad tanto del escritor como de sus personajes en construir sus propias historias según la subjetividad de sus experiencias. Por esta razón, C. cree que puede entender su vida más claramente mediante los sueños porque mientras sueña, las convenciones literarias y sociales no están presentes. Dice ella, “Nadie podría convencerme.... de que existe una clave más importante para entender el mundo de la que el sueño” (Martín Gaité, *El cuarto* 106). De hecho, ya que al principio de la novela encontramos a C. en su cama, se puede considerar que toda la trama de la novela es un sueño de ella, especialmente debido a la estructura fluida y libre que caracteriza al texto. Cuando C. se hace la narradora de su propio texto, ella toma el control de

promover la novela a su discreción, y simultáneamente se hace la autora de su identidad y de su liberación.

Dentro de los diálogos y los monólogos interiores de los personajes en las novelas, los autores intertextualizan otras obras de la cultura popular del tiempo para demostrar las desigualdades del género y de la sexualidad que caracterizan la sociedad. Según Martín Gaité, la cultura popular tiene un efecto tan atosigador que desde ella, aprendemos “cómo debe[mos] lavarse, vestirse, fumar, beber y sonreír” para caber dentro de las normas sociales (Martín Gaité, *La búsqueda* 113). Vemos este fenómeno en *El beso* cuando Molina y Valentín recuentan las historias de unas películas de cine Hollywood. Por ejemplo, el primer cuento se basa en una película estadounidense llamada “Cat People,” la cual narra la trama de una mujer pantera en su búsqueda de su identidad sexual. Ella se enfrenta con el problema de que tener relaciones sexuales con los hombres la transformará en una pantera bestia, y, aunque sea su verdadera identidad, ella entiende que tiene que reprimirla para vivir una vida supuestamente normativa (Bost 96-97). Al fin, la protagonista se hace una víctima del sistema de control social, y muere porque no puede forzarse amar a un hombre cuando su identidad sexual no conforma a la norma heterosexual. “She is a social outcast who appears unable to function adequately in a heterosexual relationship,” escribe David Bost, una situación parecida a la de Molina considerando su deseo de amar a un hombre aunque él es un hombre él mismo (96). Entonces, por contar esta película, Molina está describiendo su propia marginalización que viene como una consecuencia de su identidad sexual transgresora, y, al mismo tiempo, está demostrando la presión social de ajustarse a las normas heterosexuales que experimenta (Bost 96-97). Bost añade que Molina y la mujer pantera “are at the fringes of society’s conventions of sexual conduct,” y por consecuencia, sienten una angustia interna por no cumplir con las pautas sociales de sus

géneros (96). Por esta razón, las películas reflejan la opresión social que está omnipresente fuera de la celda, y demuestran cómo las expectativas sociales del género inhiben la verdadera expresión de la identidad sexual (Muñoz 368).

Ahora bien, Puig no incorpora las películas en la novela para reforzar los binarios del género que perpetúan, sino para construir un espacio en el cual los personajes pueden ponerlos en juego. Debido a la ausencia de un narrador externo, “los personajes de Puig construyen activamente, a través de la cultura de masas, un mundo a su medida” que es parejo a sus propias experiencias (Bielsa 41). Entonces, los personajes recuentan y discuten las películas en una nueva manera que trasciende las pautas sociales que los oprimen. Eso sirve muchas funciones para ellos, primero que les presta un escape temporario de sus condiciones deprimidas en la celda (Bost 95). Cuando los personajes construyen las películas a su medida, pueden manejar las condiciones del amor en sus propios términos, creando una nueva realidad utópica, como hace Molina mediante su recuento de la película “The Enchanted Cottage.” A Molina le encanta esta película porque la sirvienta marginalizada encuentra un amor hermoso a pesar de que ella y su amante lastimado no son merecedores de amor según los estándares sociales. Sin embargo, en su casa escondida en el bosque, los dos pueden amarse sin la intervención o el castigo de la sociedad. Molina narra, “Sí, sin el menor miedo.... ha hecho un milagro más: el de permitir que, como si fueran ciegos, no se vieran el cuerpo sino sólo el alma” (Puig 78). A Molina la física y la biología no le importan porque no reflejan el carácter personal y no definen la identidad como hace el alma. Esta interpretación ideal del amor se trasluce en el amor que él comparte con Valentín más tarde en la novela, un amor sexualmente transgresivo que no puede existir en la sociedad fuera de la celda. Como en el bosque, las condiciones aisladas en la celda se transforman en una utopía libre de las constricciones hegemónicas de la identidad sexual.

Las películas también ayudan a los personajes en el proceso de autodescubrimiento, especialmente con respeto a sus sexualidades (Coddou 21). Después de observar los binarios del género mostrados en las películas e interpretarlos alternativamente, Molina y Valentín descubren sus identidades sexuales verdaderas y su deseo de un amor que huya de lo hegemónico. Este proceso es fundamental en el logro del objetivo de la escritura femenina. Cixous escribe que los autores de la escritura femenina se afirman “by taking up the challenge of speech which has been governed by the phallus.... in a place other than that which was reserved in and by the symbolic, that is, in a place other than silence” (881). En una manera similar, los personajes encuentran sus voces marginalizadas por recontar las películas como si fueran sus propios textos y por utilizarlas para iniciar cambios sociales dentro de la celda. Hacer eso cumple la función de escribir según Martín Gaité también. Ella escribe que “[c]uando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar” (*La búsqueda* 22). Entonces, cuando Molina y Valentín van contando las películas, no están reforzando los binarios del género, sino están reinterpretándolos. En su análisis del cine en *El beso*, Stephanie Merrim capta bien el objetivo final de las películas:

[L]a opresión o represión de la sociedad argentina bajo el gobierno militar que puso en prisión al homosexual Molina y al revolucionario Valentín permea cada esquina de la celda.... [así] Molina y Valentín desarrollan un contra-sistema, o sociedad aparte, de la celda... en el que las películas juegan un papel determinante... (como citado en Bielsa 32)

En otras palabras, la intertextualidad de las películas en *El beso* permite que los personajes construyan una nueva realidad, un contra-sistema, que acaba con los binarios del género.

En una manera similar, Martín Gaité utiliza la intertextualidad de las novelas rosa en *El cuarto* para demostrar los efectos que la cultura popular puede tener en las expectativas sociales

del género. Muchas veces, C. se refiere a las novelas rosa que leyó cuando era niña. Estrella Cibreiro escribe que “[l]as novelas rosa constituían una de las formas de literatura popular más divulgada en la postguerra y eran por ello un medio sumamente eficaz de propagación de normas de comportamiento deseables para la sociedad española” (39). Los temas de las novelas se centran en el amor heterosexual, y mantienen los roles del género esperados por el patriarcado como aquellos que atraparon a la mujer pantera. Por ejemplo, cuando una tormenta fuera de la casa le da miedo, C. recuerda una escena de una novela rosa que se trata de la relación entre una pareja heterosexual, Raimundo y Esperanza, en la cual “se ilustra el comportamiento modelo de la mujer como ser débil, necesitada de la protección del hombre” (Cibreiro 40). La debilidad inherente de Esperanza en la novela llena la mente de C. y la influye tanto que apoya su cabeza en el hombro del hombre de negro que está a su lado, pensando que este hombre le daría la protección que supuestamente necesita (Martín Gaité, *El cuarto* 171). Sin embargo, C. también critica las novelas rosa por sus proyecciones falsas del amor y de la identidad femenina. Específicamente, C. las critica por enfatizar la importancia del matrimonio en encontrar la felicidad y por hacerlo el propósito de la vida mujeril: “¿[P]or qué tenían que acabar todas las novelas cuando se casa la gente? A mí me gustaba todo el proceso del enamoramiento, los obstáculos, las lágrimas y los malentendidos... Pero a partir de la boda, parecía que ya no había nada más que contar, como si la vida se hubiera terminado” (81). Para C. el énfasis en el matrimonio hace que la identidad de las mujeres dependa de los hombres y que sus características personales se pierdan importancia. Además, si ellas no se casan, tienen que enfrentarse con el castigo social, otra vez haciéndose víctimas del sistema del control masculino.

A pesar de la influencia fuerte que las novelas rosa tienen en C., ella desafía las convenciones tradicionales de la vida femenina mediante su construcción de una isla imaginaria

que se llama Bergai. Para C. y su amiga de juventud, esta isla funcionaba como una narrativa alternativa a lo convencional de las novelas rosa porque allí no había ni hombres ni la influencia de la sociedad en su entendimiento de sí mismas. Garlinger destaca que, a causa de eso, C. no siente la presión de casarse allí, abriendo un espacio en el cual ella puede definirse fuera de las normas heterosexuales y sexistas que tradicionalmente habían definido a las mujeres: “In a departure from the ideal outcome of the marriage ceremony, C. and her friend created a feminine homosocial refuge to escape the pressures of social norms. This metaphoric and literary place rewrites the traditional romantic plot in that there is no husband to be found” (40). Así, por la creación de Bergai, C. y su amiga afirman su agencia e ilustran una alternativa a las novelas rosa que no termina con el casamiento ni con la opresión mujeril.

La propia novela de Martín Gaité nos presenta con otro gran ejemplo de una novela que huye del dominio masculino porque la protagonista femenina no se sucumbe a los estereotipos mujeriles apoyados por las novelas rosas. Aunque hay un hombre presente en *El cuarto*, el hombre de negro, C. no siente ninguna atracción por él que la distraiga de su propósito de entender su propia identidad. Además, si entendemos a C. como una reflexión de la propia Martín Gaité como hacen muchos críticos (Chittenden, Doyle, García, Garlinger, Mann), la falta de una mención de su hija o de su marido cuestiona la importancia de estas figuras supuestamente definitorias en la vida de una mujer doméstica (Chittenden 82). C. y Martín Gaité niegan la tradición de definirse mediante sus relaciones con los hombres y su rol como madres. Por eso, la contraposición de las novelas rosa dentro de la narración de *El cuarto* “marca, una vez más, su oposición ideológica e intelectual por medio de la subversión discursiva de su obra” (Cibreiro 40). La intertextualidad de las novelas rosa nos demuestra la opresión social de las



mujeres y cómo la cultura popular refuerza los binarios del género que limiten la expresión libre de la identidad mujeril.

Más que cómo la estructura de *El beso* y *El cuarto* refleja la escritura femenina, sus contenidos temáticos también ponen en juego las ideas convencionales del género y de la identidad. Los personajes, a través de sus acciones y pensamientos, tienen una gran importancia en demostrar la necesidad de eliminar los binarios restrictivos para que todos puedan definirse libremente. En la celda, Molina y Valentín presentan nuevas ideas del género y del amor que trascienden de los binarios fijos entre los sexos, y C. continúa desafiando a la identidad mujeril convencional mientras ella se encuentra.

Para empezar, es crítico dismantelar algunas acusaciones sobre los roles que toman los personajes. Por ejemplo, se puede considerar que, en vez de dismantelar los binarios del género, *El beso* los refuerza mediante el personaje de Molina. Es verdad que frecuentemente, Molina se comporta en maneras hiperfemeninas y piensa solamente en términos de los binarios establecidos. Por esta razón, algunos críticos argumentan que su personaje no sirve la función de cuestionar los conceptos convencionales del género. Lelia M. Madrid escribe: “Molina, el homosexual y por tanto el diferente, el anormal de la sociedad argentina, es el que, sin embargo, ha aceptado incondicionalmente el esquema de la sumisión de la mujer” (568). Elías M. Muñoz añade que su personaje es formado por el estereotipo femenino familiar porque al principio de la novela, Molina se identifica no como un hombre homosexual, sino como una mujer tradicional burguesa (363). Vemos su internalización de los modales y las actitudes de esta identidad mediante sus pensamientos y en sus interacciones con Valentín. En una escena particular, ellos discuten el rol social de cada género, y Molina describe su deseo de cuidar a su novio pasado. Él imagina:

De que viniera a vivir conmigo, con mi mamá y yo. Y ayudarlo, y hacerlo estudiar. Y no ocuparme más que de él, todo el santo día nada más que pendiente de que tenga todo listo, su ropa, comprarle los libros, inscribirlo en los cursos, y poco a poco convencerlo de que lo que tiene que hacer es una cosa: no trabajar más. Y que yo le paso la plata mínima que le tiene que dar a la mujer para el mantenimiento del hijo, y que no piense más que en una cosa: en él mismo. Hasta que se reciba de lo que quiere y la termine con su tristeza, ¿no te parecía lindo? (Puig 51)

En este pasaje, se hace evidente que Molina ha internalizado la idea que las mujeres tienen que someterse a los hombres. Incluso en la celda, Molina se toma la responsabilidad de cuidar a Valentín cuando está enfermo y de asegurar que tiene comida suficiente (Puig 80-93). Entonces, en cierta medida, Molina refuerza las desigualdades del género a las cuales se refiere Cixous cuando ella ruega por la ruptura con la sumisión de las mujeres a los hombres (879).

No obstante, el abrazamiento de las ideas estereotipadamente femeninas por parte de Molina sirve una función más compleja que simplemente reforzar los binarios opresivos. Por demostrar los estereotipos tan claramente a través de Molina, Puig está creando un espacio en el cual Valentín, y más los lectores, tengan la oportunidad de criticar directamente los binarios convencionales del género. En su análisis de la novela, Muñoz explica cómo los personajes literarios tienen que comportarse en maneras verosímiles a las experiencias reales de las personas sociales (362-363). Por consiguiente, los lectores pueden relacionarse con los personajes, y la trama se hace más creíble. Entonces, Molina se presenta en acuerdo con las expectativas sociales de las mujeres, pero en una manera que crea una apertura para que los lectores se den cuenta de la opresión que proviene de estas expectativas. Jara explica esta idea: “Al asumir la representación de la posición atribuida por el pensamiento patriarcal a la categoría de mujer, este

personaje marca un movimiento de reterritorialización de esta misma categoría” (14). Entonces, mientras desarrolla la relación entre Molina y Valentín en la celda, la identidad de Molina como una mujer tradicional va transformándose en una identidad que refleja mejor la bisexualidad que propone Cixous.

Valentín ayuda bastante a Molina en su proceso de transformación porque él mismo se separa de los estereotipos de la identidad de un hombre tradicional y le demuestra a Molina el sistema de opresión que está apoyando. Por ejemplo, en respuesta a un comentario que hace Molina sobre su identificación con las mujeres, Valentín le declara, “Molina, hay una cosa que me gustaría preguntarte... Todos los homosexuales no son así... Quiero decir que si te gusta ser mujer... no te sientas que por eso sos menos... No, el hombre de la casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par. Si no, eso es una explotación (Puig 168). Aquí, Valentín causa que Molina cuestione sus pensamientos convencionales sobre los roles diferentes de los sexos mientras él también presenta otra realidad utópica que rechace la jerarquía establecida del poder entre los hombres y las mujeres. Además, Verena Andermatt argumenta que el cariño que Molina proyecta hacia Valentín es una manifestación de su lado femenino, el cual sería un componente de su bisexualidad reprimida según Cixous (44). Cixous escribe que “[la mujer] gives. She doesn’t know what she’s giving, she doesn’t measure it... she gives more, with no assurance that she’ll get back even some unexpected profit from what she puts out. She gives that there may be life, thought, transformation” (893). Andermatt describe el cariño de Molina en una manera similar, sugiriendo que Molina está dándole a Valentín su “terrestrial life” (44). Entonces, Molina trasciende los límites de su sexo biológico, y por hacerlo, empieza el proceso de restaurar la humanización que se ha tomado de él y de su compañero por ser personas marginalizadas. Por lo tanto, la femineidad de Molina extiende más allá que simplemente reforzar

los binarios del género; abre un espacio para que los lectores y Valentín cuestionen los estereotipos sexuales y para que entiendan lo que es la identidad bisexual sin límites y sin binarios.

Valentín también experimenta unos cambios dentro de sí mismo que lo llevan a un entendimiento de su identidad bisexual. Al principio de la novela, a Valentín le molesta Molina por su sentimentalismo abierto y su feminidad. Por ejemplo, después de recontar una película que se trata de propaganda nazi durante la época del Holocausto, Molina la celebra por la creatividad estética y la belleza de la relación entre los protagonistas. En respuesta, Valentín reprocha a Molina por enfocarse tanto en lo estético que no reconoce las repercusiones racistas que perpetúa la película, preguntándole, “¿A vos por qué te gusta tanto?... Es una inmundicia nazi, ¿o no te das cuenta?” (Puig 42). Más tarde en la novela, Valentín empieza a valorar más a Molina por sus cualidades femeninas, y, por consiguiente, los aspectos femeninos de sí mismo. Bost propone que Valentín está enfrentándose a una lucha con su propia identidad como un hombre bisexual que vive en una sociedad que oprime a las personas que violan las expectativas del género. Él escribe: “His movement from hostility and rejection to acceptance of Molina is a dramatic change of attitude, a sacrifice of what may be thought of as a traditional male identity” (102). Es verdad que, cada vez más, Valentín se vuelve menos tradicional en cuanto a las convenciones masculinas. Vemos la transformación cuando Valentín empieza a comprender y luego acabar con la marginalización que se enfrenta Molina por ser homosexual. Para su compañero, Valentín trata de convertir la celda en un espacio seguro para la libre expresión sexual:

En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro.... Es como si estuviéramos en una isla desierta.... Porque, si, fuera de la celda están

nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mi mente.... Es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio. (Puig 141)

Esta reflexión es una de las primeras vistas en las cuales Valentín se siente unido con Molina como un marginalizado. Bost escribe que es su descubrimiento del “[c]ommon strain of humanity that unites them – one that is neither male nor female” (102). Este sentimiento por parte de Valentín va creciendo en la novela hasta que las identidades de él y de Molina demuestran la fluidez del género que no es totalmente femenino ni masculino.

Valentín continúa transformándose de un hombre tradicional en una persona que ejemplifica la bisexualidad. La última escena de la novela sirve como ejemplo perfecto del logro de esta fluidez de su identidad sexual. Mientras sueña Valentín, el lector sigue su monólogo interior, el cual sirve para revelar sus deseos íntimos tanto por Molina como por su amante previa, Marta, y por una india que viva en una isla ficticia. Como en los diálogos entre Molina y Valentín, no hay paradas distintas entre los sueños, y Valentín fácilmente se mueve de un deseo a otro: “Pero a vos Marta yo te cuento todo, que siento lo mismo que sentía con vos, porque estás conmigo... qué felicidad.... la nativa me toma la mano y me lleva hasta la superficie....” (Puig 194). Un poco después, sus sentimientos hacia Molina se exteriorizan cuando describe su atrapamiento por parte de él y la seducción inescapable de “la mujer araña” (195). No es que Valentín se sienta en conflicto por causa de sus deseos diferentes, sino que se siente completamente liberado de las restricciones de su género; tiene la habilidad de ser y de desear cualquier cosa, cualquier persona, en cada momento. Este estilo fluido de expresión es más natural que lo que domina la literatura convencional en la cual los hombres y las mujeres tienen que seguir ciertas pautas de expresión de acuerdo con su género. Muñoz entiende:

Valentín es el nuevo hombre que puede habitar un mundo sin barreras sexuales. Con Valentín la novela subvierte el discurso patriarcal judeocristiano y las categorías de lo verosímil en la creación de un personaje, dándole al <<macho revolucionario>> una toma de conciencia que termina siendo una toma de la homosexualidad. (373)

Entonces, Valentín demuestra al lector la posibilidad de otra realidad en la cual los binarios del género sean destruidos y las personas puedan seguir todos sus deseos sexuales, no importa si son masculinos ni femeninos.

En *El cuarto*, C. y el hombre de negro también son personajes controversiales en cuanto a la manera en que se presentan y piensan en sus identidades. En particular, algunos críticos proponen que el hombre de negro cumple el rol de un hombre típico masculino y dominador que se impone en la vida de C. (Doyle 180-184; García 63; Toro-Ortiz 11). Kathleen Doyle se refiere al hecho de que el hombre de negro aparece durante una noche de tormenta cuando C. está sola en su casa, una escena que refleja el contexto tradicional de las novelas rosa (180). Además, cuando la tormenta causa que la puerta de la terraza abra de repente y asuste a C., ella inmediatamente se arroja al hombre de negro para su protección, pensando que un intruso ha entrado en su casa. Ella escribe: “Ahoga un grito y de un salto salvo la distancia que nos separa y me abrazo a su cuello” (Puig 171). Por unos momentos, C. se queda con su cabeza descansando en el hombro de él y le pregunta, “¿No hay nadie fuera? Dígame lo seguro. No me atrevo a mirar” (171). Entonces, ella está cumpliendo el rol esperado de la mujer débil, temerosa, y dependiente de un hombre. Esta escena también refuerza una frase que C. dice al principio de la novela - “la compañía de un hombre siempre protege” - y confirma la influencia que las novelas rosa tienen en sus pensamientos y en su propia identidad como una mujer (29).

Al continuar, Doyle enfatiza que la apariencia del hombre de negro lo proyecta como una figura misteriosa con un cierto poder sobre C. debido a su llegada inesperable y su entrada poco deseada en el espacio privado de la protagonista. Doyle argumenta que “[h]is appearance and attitudes fit both the standard of masculine authority and dominance supported by socioeconomic norms of the Franco era” (184). Efectivamente, las descripciones de C. sobre el hombre confirman los argumentos de los críticos. C. nos dice:

“Espero con ansiedad mezclada de susto como antes de ver aparecer a la cucaracha; la flecha no se apaga, [él] sigue subiendo, viene, ya debe haber pasado del quinto... y del sexto... se oye el ruido cerca, ya está aquí. Se para y un hombre vestido de negro sale y se queda mirándome de frente. Es alto y trae la cabeza cubierta con un sombrero de grandes alas, negro también.” (Martín Gaité, *El cuarto* 29)

Su ansiedad al esperar al hombre cuando está subiendo a su apartamento le da a él una cierta presencia de maldad predeterminada y sugiere que algo oculto va a pasar cuando está en la casa de C. Además, ella lo asocia con la cucaracha que había encontrado en la cocina un poco antes de su llegada que la había asustado mucho. Eso es importante porque ella cuenta de la cucaracha como si fuera una persona mirando dentro de su mente, paralizándola de moverse (28). Así, la cucaracha y el hombre de negro sirven la misma función para C. – toman de ella el control del ambiente con su presencia dominadora y espantosa. C. incluso dice que el hombre se comporta “como si fuera él dueño de la casa,” causando que ella se sienta incómoda en su propio espacio (32). C. continúa comparando al hombre de negro con la cucaracha, un poco más tarde escribiendo que “sus ojos también [son] muy negros y brillan como dos cucarachas,” y por hacerlo, nos recuerda continuamente de que la presencia del hombre representa la intrusión del patriarcado en su vida (30). Como afirma García, “She consciously or unconsciously associates

[el hombre] with patriarchy and does not feel comfortable sharing with him some of her most intimate experiences as a woman” (62). Entonces, los críticos susodichamente referenciados argumentarían que el hombre de negro inhibe a C. en su búsqueda de su identidad porque él refuerce el rol sumiso y débil de las mujeres.

García también critica el rol del hombre de negro porque lo entiende como el editor de la novela de C. (la cual es la propia novela *El cuarto* que C. va escribiendo tras sus memorias). Como menciona C. en su descripción del hombre, él lleva un sombrero grande y negro que pone en la mesa a su entrada en el living de la casa de C. (Martín Gaité 29). A lo largo de la novela, este sombrero cobra unos folios misteriosos que nunca nombra C., pero cuando los folios van creciendo bajo el sombrero, se puede asumir que está ocurriendo simultáneamente con la progresión de la trama de la novela. García enfatiza que, debido al hecho de que el sombrero es del hombre, eso representa su control sobre las memorias y los pensamientos de C., y por consiguiente, sobre la construcción de su identidad. Según él, “The man in black’s role as the (male) literary critic and possible editor may belie C.’s need for patriarchal validation of herself as a writer. The man’s involvement in creating C.’s manuscript dramatizes patriarchy’s often subtle and silent influence over women and their writing” (80). Vemos el control que el hombre de negro tiene sobre la escritura de C. en la escena susodicha en la cual la puerta abre por causa de la tormenta. No sólo le asusta a C., sino también el viento dispersa los folios alrededor del cuarto, desordenándolos. Aunque representan las memorias de C., es el hombre que se levanta para recogerlos: “[Se] arrodilla en el suelo, aparta su sombrero y se pone a recoger, con toda parsimonia, los folios esparcidos, copiando mis gestos armoniosos del principio de la escena. Han vuelto a pasar a sus manos las riendas del argumento principal, ahora yo actúo como un mero comparsa, atento a controlar sus escalofríos” (Martín Gaité, *El cuarto* 172). C. misma



reconoce que el hombre ha tomado el control de ordenar su novela, pero ella parece estar contenta con esta inversión de roles. Entonces, si el hombre de negro está editando su manuscrito, ¿todavía podemos leerlo como una verdadera construcción de la identidad de C. aparte de la influencia de la sociedad o de los binarios del género? García argumentaría que no, la presencia del hombre de negro inherentemente proyecta el patriarcado en este proceso.

A pesar de estas críticas, el hombre de negro sirve un propósito clave y beneficioso para nuestra protagonista en que él anima que ella piense en la literatura y en su novela más progresivamente. C. construye su novela mientras conversa con el hombre de negro, y a lo largo del proceso de escribir, él insta a ella a que cuestione las convenciones de la literatura dominante, especialmente de las novelas rosa que la habían influido tanto. Por ejemplo, C. le explica al hombre que tiene ganas de escribir un libro sobre sus memorias de su crecimiento debajo de la censura de la dictadura militar, pero cuestiona su propia manera de escribir porque no sigue las pautas literarias tradicionales. En respuesta, el hombre de negro declara, “La literatura es un desafío a la lógica,” y que ella no necesita seguir lo tradicional para que sus novelas sean exitosas (Martín Gaité, *El Cuarto* 51). Para el hombre de negro, uno tiene que enfrentarse con las normas y no tomar refugio en lo convencional. Por esta razón, él anima que C. aproveche de la incertidumbre de su identidad y de su historia porque “[l]a ambigüedad es la clave de la literatura” (49). Luego, C. empieza a abrazar la idea de escribir sin orden y sin racionalidad porque ella reconoce que su identidad no cabe dentro de las normas establecidas. Le dice al hombre, “Es que, hablando con usted, me salen a relucir tantas cosas... y todas revueltas” (102). Por esta razón, Cibriero escribe que las palabras del hombre de negro “instan a la narradora a enfrentarse a las convenciones sociales y literarias y, a través del desafío a la razón y a la tradición, potencian una visión antitética a la norma cultural preestablecida” (38). Vemos esta

antítesis a lo largo de la novela mediante la fluidez de los pensamientos de C. y las saltas entre el tiempo y el espacio, las cuales son características de la escritura femenina.

Además, el hombre de negro ayuda a C. a conectar la literatura con su propia vida. Según Cixous y Derrida, escribir y vivir son procesos íntimamente entrelazados, y por eso, la experiencia vivida no puede ser separada de la experiencia literaria (Armel, Derrida, Cixous, y Thompson 6-8). Por esta razón, C. tiene dificultad en distinguir si lo que está contando fuera una experiencia real o una experiencia ficticia. El hombre de negro le dice que aproveche de esta confusión: “[A]trévase a contarla, partiendo justamente de esa sensación. Que no sepa si lo que cuenta lo ha vivido o no, que no lo sepa usted misma. Resultaría una gran novela,” (Martín Gaité, *El cuarto* 169). Entonces, la diferencia entre lo real y lo inventado se confunde en la novela porque C. yuxtapone sus invenciones literarias con sus experiencias vividas. Podemos decir, luego, que la novela de C. es “un enfrentamiento entre conceptos antitéticos: orden social, inmovilismo político y mito infranqueable, por una parte; desorden artístico, dinamismo narrativo y potenciación de lo enigmático, por otra” (Cibriero 38). Finalmente, por instar a C. a romper con los estereotipos femeninos, el hombre de negro también está rompiendo con los estereotipos masculinos. Si los hombres convencionalmente valoran y se asocian con la racionalidad y la lógica, el hombre de negro desafía a este estereotipo. De hecho, él incluso rechaza seguir la lógica en favor de seguir los sueños inconscientes, los cuales son vistos por la sociedad como deseos irracionales y asociados con el género femenino. Para él hombre, la razón “[e]s fruto del miedo,” y él declara que C. es “demasiado razonable” y que ella “perdió... el camino de los sueños” (Martín Gaité, *El cuarto* 51). En vez, él quiere que ella construya su novela de acuerdo con sus propios gustos para que verdaderamente refleje su identidad como una mujer no tradicional. Por lo tanto, al contrario de los argumentos de los críticos, se puede leer el

hombre de negro como la antítesis de los hombres tradicionales de las novelas rosa que apoyan el patriarcado y el dominio masculino.

Otra función importante del hombre de negro es su rol como el interlocutor para C. en su búsqueda de su identidad. Según Martín Gaité, “El daño más notable que hace la publicidad a la mujer es el de colmar fraudulentamente su deseo de ser tenida en cuenta y escuchada, alejándola cada vez más de esa independencia liberadora de que tanto le habla” (*La búsqueda* 120). En otras palabras, lo que la mujer desea es tener alguien que la escuche y que valide sus ideas y su identidad. El hombre de negro cumple este rol para C. porque se queda en silencio por períodos largos del tiempo, y permite que ella hable libremente, aunque sus palabras son confundidas y desordenadas. García escribe que “[h]e promotes C.’s voice and her intellectual and creative impulses; he validates her identity. His silences indicate respect, admiration, and concern for C., and a sensitivity to her needs as woman and a writer” (48). Por hacerlo, está dándole a C. la autoridad de dirigir la trama de la novela, y ella se hace un sujeto en vez de un objeto que es usado simplemente para el beneficio de los hombres. De hecho, el hombre de negro no beneficia en absoluto; su presencia en la novela sólo sirve para apoyar a C. en construir su propia identidad a través de escuchar sus memorias. En las palabras de Chittenden, “The actual existence of the man in black is unimportant insofar as he only serves as the means for Martín Gaité to make her journey back into her youth and trace the development of her creative process and literary production” (84). La comunicación respetosa entre C. y el hombre de negro demuestra la posibilidad de romper con la jerarquía del poder caracterizada por el dominio de los hombres y la sumisión de las mujeres, y más del silenciamiento de las voces femeninas. Por estas razones, el hombre de negro representa el “oyente utópico” no sólo para C., sino para todas las mujeres no escuchadas en la sociedad (García 48; Martín Gaité, *El cuarto* 28).

Finalmente, algunos críticos argumentan que el hombre de negro no es otro personaje, sino es el lado masculino de la propia C., así representando la bisexualidad cixousiana de la protagonista (Doyle; Oechler; Toroz Ortiz). Cixous cree que cada persona tiene un lado masculino y un lado femenino, y, por eso, las clasificaciones hombre y mujer son construcciones limitadoras que fuerzan a las personas sociales a caber dentro de identidades falsas (884). En esta línea de pensamiento, Toro Ortiz y Christopher Oechler consideran al hombre de negro un desdoblamiento de C., su alter-ego, y creen que C. está liberando su lado masculino a través de su construcción de este personaje (9; 14). Por ejemplo, Toro Ortiz escribe que el hombre de negro y C. son “dos personajes que en realidad son una sola entidad en la que las oposiciones habitan como un todo indistinto” (7). Aquí, Toro Ortiz recuerda los binarios del género que describe Derrida, los cuales supuestamente eliminan el caos social que provendría de una pluralidad de identidades. Debido a eso, la identidad de C. –su parte masculina y su parte femenina- surge en un modo “indistinto” que es difícil definir porque ella es al mismo tiempo razonable e irrazonable, lógica e ilógica, y masculina y femenina.

Doyle también está de acuerdo que el hombre de negro funciona como el lado masculino de C., pero ella propone que el hombre de negro representa su conciencia (184). Si lo entendemos así, el hombre de negro demuestra el deseo interno de C. de romper con las convenciones femeninas que exigen que una mujer sea inocente, pasiva, y, en general, de buen comportamiento. En la novela, ella asocia al hombre de negro con el Diablo, con la maldad, y por hacerlo, ella también acepta el lado transgresor de sí misma. Por ejemplo, arriba de su cama en su cuarto, C. tiene un retrato que se llama “Conferencia de Lutero con el diablo” que presenta al diablo vestido en todo negro como el hombre de negro: “La segunda figura [s]e trata de un personaje desnudo y, a excepción de la córnea del ojo, totalmente negro: negra la piel del cuerpo,

negro el pelo rizado, negras las orejas puntiagudas, negros los cuernos, negras las dos grandes alas que le respaldan... sostiene con insolencia la mirada sombría y penetrante de su interlocutor” (Martín Gaité, *El cuarto* 18). No sólo el hombre de negro parece el diablo, sino también actúa como el diablo en que él incita a C. a cuestionar las creencias religiosas de la época, las cuales incluyen la sumisión de las mujeres a los hombres y la idea de la inocencia y la pureza de las “buenas” mujeres franquistas (Brown, 91; Prieto 684; Vilaseca 184). C. incluso describe su deseo de darse al diablo para finalmente entender su propia identidad fuera de las expectativas sociales: “Daría lo que fuera por revivir aquella sensación, mi alma al diablo... podría entender las diferencias con esta desazón desde la que ahora intento convocarla” (Martín Gaité, *El cuarto* 12). Si el hombre de negro es la conciencia de C., demuestra que las expectativas sociales femeninas no son alcanzables para las mujeres si no reprimen unos aspectos de sí mismas – sus gustos masculinos, sus deseos sexuales, etc. La simple presencia del hombre de negro refleja esta represión porque C. no puede expresar su lado masculino sin la construcción de este otro personaje. Ella necesita a él para captar en una manera socialmente aceptable los aspectos de sí misma que no son característicos de las buenas mujeres.

La pluralidad de la identidad de C. se refleja en las identidades de los personajes en *El beso* en que la identidad de Molina, el personaje más femenino, y la de Valentín, el personaje más masculino frecuentemente se mezclan para transformarlos en una sola persona bisexual. El ejemplo más ilustrativo de eso viene de la escena del sexo entre los dos personajes. Lo clave de esta escena es la eliminación de la jerarquía del poder entre la persona masculina y la persona femenina hasta tal punto que el lector tenga dificultad en distinguir a quien habla. La escena empieza con la voz de Molina cuando dice, “Estoy cansado de sufrir. Vos no sabés, me duele

todo por dentro” (Puig 149). Continúa el diálogo sin paradas y sin indicios de quién está hablando:

-Sí.

-...

-...

-¿Es acá que te duele?

-Sí...

-¿No te puedo acariciar?

-Sí...

-¿Acá?

-Sí...

-¿Te hace bien?

-Sí... me hace bien. A mí también me hace bien. (150)

Es sólo cuando uno menciona el nombre del otro que el lector puede distinguir entre los hablantes. Ni Valentín habla con la fuerza de un hombre poderoso ni Molina con la timidez de una mujer. En vez, los personajes alcanzan “la superación de los modelos sociales de carácter bisexual” (Gómez Redondo 415). Eso significa que los personajes han acabado con la necesidad de asimilar a sus géneros respetivos con el final de crear una identidad unificada y bisexual, la cual recuerda el “solo ente unificado” que se hacen C. y el hombre de negro (Toro Ortiz 7). Entonces, esta escena demuestra la fluidez del género que “se enfrenta... a la lógica machista dominante,” la cual dicta que el hombre ejerza el control sobre la mujer, especialmente en contextos sexuales (415). Aunque Valentín inicia los toques en el encuentro sexual, no hay control de una persona sobre la otra, y ambos participantes se sienten el placer mutuamente (Puig

150). Es la razón que Molina declara, “No me querría despertar nunca más,” porque él siente como si estuviera viviendo en un sueño utópico (163). Sin la imposición del binario entre lo dominante y lo sumiso, los personajes pueden expresar ambos lados de su identidad como hace C. mediante el hombre de negro.

La escena de sexo entre Molina y Valentín también señala los límites de la palabra a los cuales se refieren las teorías de Cixous y Derrida. Después del sexo, Molina trata de expresar cómo se siente en unión perfecta con Valentín como si fueran la misma persona, pero experimenta bastante dificultad al formular las palabras que puedan captar verdaderamente sus sentimientos internos. Le dice a Valentín, “Es que cuando estás acá, ya te dije, ya no soy yo, y ése es un alivio... soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero que se siente...” (Puig 163). Molina está intentando expresar su bisexualidad - que se siente no como una mujer ni como un hombre en el sentido tradicional, pero como un ser humano sin límites del género, pero la palabra hablada no tiene el poder de expresarlo porque proviene del sistema patriarcal. En su análisis de la teoría derridiana, Gómez Redondo explica que el lenguaje puede entorpecer el pensamiento puro por forzarlo a caber dentro de los binarios limitadores (393). Por consecuencia, el lenguaje esconde un “invincible adversary, because it’s the language of men and their grammar” (Cixous 887). En otras palabras, el lenguaje funciona para mantener el poder masculino y para imposibilitar la expresión de cualquier sentimiento que trascienda lo hegemónico. Por lo tanto, Molina pide, “Que no hablemos... de nada, que no discutamos nada, hoy. Es por hoy sólo que te lo pido... Porque me siento... que estoy... bien, estoy... muy... bien, y no quiero que nada me quite esa sensación” (Puig 154). Aquí, es obvio que Molina teme que el lenguaje destruirá su logro de su bisexualidad y la fluidez de identidad que él está experimentando porque cada vez más, el lenguaje inhibe la libertad de expresión.

La palabra también toma un rol importante en la conceptualización de la identidad de la protagonista en *El cuarto*. Se puede inferir que Martín Gaité no le da a C. un nombre completo o femenino porque no quiere forzar a ella en una identidad fija que no pueda captar las múltiples facetas de su identidad. En vez de tener un nombre fijo que proyecte una sola identidad sobre sí misma, C. explica que su nombre tiene varios significados, todos que empiezan con la letra ‘c’. Según ella, “No somos un solo ser, sino muchos... cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero. Mi imagen se desmenuza y se refracta en infinitos reflejos...” (Martín Gaité, *El cuarto* 145). Esta fragmentación de su identidad puede ser considerada una ruptura con los binarios del género en que crea un desorden, una confusión, pero al mismo tiempo una apertura para explorar otras identidades aparte del binario hombre/mujer.

Como C. es la autora y la protagonista de su propia novela, tiene el poder de presentarse como “un sujeto fragmentado, indeterminado y múltiple” (Ballesteros 32). Ella nos dice que son tres las cosas con las cuales ella se asocia - “primero una casa, luego un cuarto y luego una cama...” - todas cosas domésticas que tradicionalmente se han asociado con la identidad femenina, pero cosas que C. se toma para darles nuevos significados para las mujeres feministas e independientes (Martín Gaité, *El cuarto* 13). En este respeto, Josefina González añade a la lista las palabras “cuerpo,” “corazón” y “caracol” porque contribuyen también al proceso de reclamar la identidad femenina (83). Empezamos con la importancia de la palabra “cama” para C. Desde el principio de la novela, ella transforma su cama mediante sus sueños en una evasión de las realidades opresivas de la sociedad patriarcal. C. dice, “Es precisamente lo que me pasa cuando me despierto de un sueño: lo que acabo de ver lo abarco como un mensaje fundamental, nadie podría convencerme, en esos instantes, de que existe una clave más importante para entender el



mundo de la que el sueño...” (Martín Gaité, *El cuarto* 106). Con este pensamiento, C. expresa que el mejor entendimiento que tiene de su identidad viene de sus sueños, no de la realidad, porque en los sueños, ella, o sea, su consciencia, es la autora. De hecho, la novela empieza cuando C. se despierta de un sueño, así podemos interpretar toda la novela como una extensión de este sueño en el cual ella continúa descubriendo su propia identidad aparte de las proyecciones del otro (11). La idea de la cama como un espacio doméstico que sólo es para concebir y para empezar el proceso de ser madre desaparece en la cama de C.

Las palabras caracol y cuerpo también son claves en la construcción alternativa de la identidad de C. Aparecen en las muchas referencias al mar que hace C. a lo largo de la novela, por ejemplo, en el primer capítulo justo en el momento en que C. se despierta de sus sueños. Ella imagina, “Me voy a figurar que estoy trazando rayas con un palito sobre la arena de la playa, da mucho gusto porque la arena es dura y el palito afilado, o tal vez sea un caracol puntiagudo, no importa.... es por la tarde y no hay nadie, el sol descende rojo y achatado, entre bruma, a bañarse en el mar...” (Martín Gaité, *El cuarto* 13). Es inmediatamente después que ella empieza a describir el significado de su nombre como si estuviera construyéndolo mientras escribiéndolo en la arena con el caracol. Así, el caracol sirve como la herramienta para entender su identidad, una elección interesante al considerar que el caracol es tradicionalmente “un símbolo de la fertilidad de las aguas y de la mujer” (como citado en Gonzales 89). Sin embargo, C. describe su identidad sin hacer referencias a su rol como una madre, reclamando la identidad femenina como una identidad independiente de la biología.

La isla de Bergai inventada por C. y su amiga cuando eran jóvenes también presenta la imagen del mar en una manera alternativa a las construcciones sociales que son impuestas en las mujeres. C. nos confiesa que había trozos de una novela rosa mezclados en la historia de Bergai,

pero las chicas nunca terminaron escribirla, sugiriendo que seguir las tradiciones de las novelas rosa no era lo importante; lo importante era crear un espacio de libertad en el cual ellas no tuvieran que ser madres ni esposas (Martín Gaité, *El cuarto* 52). Para ellas, Bergai representaba “la liberación de la mujer a través de la creación de un espacio de comunicación femenino regido por sus propias normas distintas a las del mundo patriarcal” (Ferriol-Montano 97). Cuando estaban imaginando Bergai, las chicas se sentían completamente libres de la influencia de la sociedad, de los padres, y de la política sobre su crecimiento porque la isla existía en sus propias imaginaciones, en sus sueños. C. escribe, “Si te riñen [los adultos], te vas a Bergai.... ya existe. Es para eso, para refugiarse” (Martín Gaité, *El cuarto* 167). En estos casos, las imágenes que provienen de las palabras que son tradicionalmente asociadas con el mar y con la feminidad se transforman en nuevas realidades para C. y su amiga y las ayudan en escapar de las restricciones de su género. Como reconoce Vilaseca, si dejamos los significados fijos de las palabras, “language permits us to reconstruct a reality for ourselves,” (186). En vez de sucumbir debajo de las expectativas proyectadas en ella como una mujer, C. construye su identidad en su propia manera, retomando el lenguaje patriarcal para su propio beneficio y para el beneficio de todas las mujeres.

Sin embargo, hay una palabra clave -lesbiana- que ella no puede retomar por sí misma porque la sociedad española durante la dictadura no reconoció la existencia de esta palabra ni de esta identidad no heteronormativa. La novela sugiere que C. es una lesbiana unas veces a lo largo de sus conversaciones con el hombre de negro y con otra mujer, Carola. Por ejemplo, cuando C. está contando de la relación que tenía con su amiga de juventud, la chica con quien construyó Bergia, sus descripciones incita al hombre de negro a preguntarle, “¿Era usted lesbiana?... Es que la admiraba sin límites” (Martín Gaité, *El cuarto* 165). Esta pregunta sorprende a C. porque ella

piensa (a sí misma), “Nunca me habían hecho esa pregunta,” y ella va reflexionando en el significado de la palabra para su propia vida (165). Ella nos cuenta que “era una palabra que no circulaba nada más... expresiones como fornicar y desear la mujer de tu prójimo venían explicadas por medio de eufemismos” (165). En cuanto a este tipo de control sexual por parte de la sociedad Cixous escribe, “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 of the old fool’s game: each one will love the other sex” (885). Por esta razón, C. explica que no tiene una idea fija de lo que sería una lesbiana porque la sociedad en la cual creció consideró la homosexualidad como una amenaza a la estabilidad y el control total del estado dictatorial. Venegas escribe que debajo de la dictadura, el concepto del lesbianismo no fue “sensible” ni siquiera “sayable” (340). Sin embargo, lo importante en la respuesta de C. a la pregunta del hombre de negro es que ella no declare que no, no era lesbiana, pero deja la pregunta abierta, causando que tengamos que interpretar si sus acciones y sus pensamientos sugieren deseos lesbianos o no. Garlinger explica que “C.’s rejection of the category ‘lesbian’ is not necessarily a rejection of the desire that persisted between her and her childhood friend. Rather, she opposes conceptualizing this desire as ‘lesbianism’” (50). Por ejemplo, la construcción de la isla de Bergai puede representar el deseo de C. y su amiga de tener un espacio fuera de la opresión sexual en el cual ellas pudieran explorar y experimentar con sus identidades sexuales. En esto respecto, Garlinger describe Bergai como un “feminine homosocial refuge [used to] escape the pressures of social norms,” y él enfatiza la importancia que no hay ningún hombre allí (40). C. misma aun declara, “Bergai fue mi primer refugio” (Martín Gaité, *El cuarto* 158). Entonces, C. reconocía, quizás subconscientemente, que la sociedad franquista imponía límites en su habilidad de expresarse libremente y quería un escape para explorar su identidad sexual.

Además, podemos interpretar las cartas de amor que C. escribió y recibió en el pasado mediante una vista homosexual. C. sugiere que las cartas no fueron dirigidas a unos hombres misteriosos, sino, de hecho, fueron escritas para ser recibidas por otras mujeres o, todavía más, C. misma. Garlinger explica que, tradicionalmente, el acto epistolar era un acto heterosexual usado por las mujeres para buscar y atraer a un hombre con el intento de casarse con él: “[T]he link between letter writing and femininity remains fundamentally dependent upon men. The erotic activity of writing letters is construed as inherently heterosexual, where men must be the addressees of women’s love letters” (33). En *El cuarto*, C. reconfigura la función epistolar tradicional por provocar un cuestionamiento del propósito heteronormativo de las cartas. Por ejemplo, ella no identifica al autor de la carta azul que recibió y guardó desde años anteriores y que reencuentra al principio de la novela, y de hecho, sugiere que fue ella misma que escribió esta carta probablemente para compensar por las insuficiencias de las cartas que recibió de amantes masculinos anteriores (Garlinger 42-43). C. dice que la única manera de identificar al autor es por la inicial borrada que está escrita en la firma de la carta, la cual recuerda la única letra del nombre de ella misma, una ‘c’ (Martín Gaité, *El cuarto* 21). C. también cuenta de cómo quemó todas las otras cartas que recibió porque perdieron su significado tras el tiempo, y a través de este acto, ella estaba liberándose de las tradiciones del acto epistolar tradicional que le trajo un sentido de ahogar. Entonces, Garlinger concluye que C. le escribió sus propias cartas a sí misma para cumplir el rol del amante e el interlocutor femenino ideal que deseaba.

El concepto del lesbianismo también aparece en una de las últimas escenas en la cual C. está hablando por teléfono con Carola, una mujer anteriormente no conocida por la protagonista. Una llamada inesperada de esta Carola interrumpe la conversación entre C. y el hombre de negro con el propósito de advertir a C. de su invitado, sugiriendo que el hombre de negro es un

abusador y un engañador (Martín Gaité, *El cuarto* 137). Entonces, C. empieza a cuestionar la identidad y las motivaciones de su compañero. Más importante es que Carola le declare a C., “He leído las cartas,” y cuando C. piensa que Carola tiene que estar equivocada, Carola le pregunta, “¿Su nombre no empezará, por casualidad, con la letra C.?” (130-131). Esta coincidencia inmediatamente sugiere que Carola es la verdadera recipiente de las cartas de C. y que ella es quizás la amante femenina de nuestra protagonista. Sin embargo, Carola explica cómo un hombre, quien asumimos es el hombre de negro, tomó las cartas y las escondió de ella para que ella no pudiera continuar leyéndolas. Ella describe el temor que sentía como una consecuencia de su dominación, causando que ella le pida a C. que no le diga al hombre de negro que ha leído las cartas. “No me lo perdonaría,” ella dice, “las tenía escondidas como un tesoro (136). Parece entonces que el hombre de negro está tratando de inhibir la relación entre Carola y C., la que sea de amistad o de amor, porque él quiere mantener su control sobre las vidas de las mujeres.

Por el teléfono, las mujeres van criticando los roles asignados a las mujeres en la sociedad, y, Carola incita que C. cuestione las expectativas de su género y su propia identidad como una mujer. Por ejemplo, Carola dice, “Es horrible enamorarse así... vivir pensando sólo en hacer las cosas para interesar a un hombre y que no te deje de querer, no sirve de nada, ellos lo notan y te desprecian, es fatal. ¿A usted no le ha pasado alguna vez?” (132). A partir de eso, C. refleja otra vez en lo que sería un amor apasionado y verdadero en el cual no haya una persona dominante ni una persona sumisa. Entonces, parece ahora que Carola ha sustituido al hombre de negro como la interlocutora ideal para C porque es ella que ayuda a C. en entender su identidad como una mujer no tradicional. Ellas gozan tanto de su conversación que no quieren colgar el teléfono, pero, son paradas de repente por la interrupción de un hombre en el lado de Carola que

la obliga a colgar (150). Por esta razón, Louise Bernikow advierte de “la interferencia de la relación heterosexual en la amistad femenina” que vemos aquí y que también vimos por parte del hombre de negro cuando inhibió que ellas compartan las cartas (como citado en Ferriol-Montano 103). Si recordamos *El beso*, el Director de la celda semejantemente interrumpe a Molina y a Valentín por intentar inhibir la continuación de su relación no heterosexual. Las sociedades patriarcales en que viven los personajes no les dan la posibilidad de explorar sus identidades sexuales porque tiene que mantener el orden heteronormativo.

Debido a los límites impuestos por la sociedad sobre la identidad, los personajes de ambas novelas frecuentemente se refieren a sus deseos de volver al orden imaginario. Según la teoría lacaniana, el orden imaginario es el mundo primario de la vida en el cual el bebé y la madre comparten una relación tan íntima que es casi imposible distinguir entre las dos personas. Esta relación perfecta es posible solamente porque existe antes de la aparición del lenguaje del mundo simbólico, el cual construye y refuerza los binarios oposicionarios (Lacan, *On Feminine Sexuality*). En *El beso*, cuando Valentín se refiere al agua en su sueño al fin de la novela, está señalando su vuelta al orden imaginario en el cual puede expresar su identidad sexual fluida. Él compara la libertad y la fluidez que experimenta en la celda con el agua del mar cuando dice, “Sí, es mar, y hay un trecho de playa muy caliente.... no se oyen maracas, el ruido de las olas y nada más....” (Puig 193). La imagen que él pinta de la paz del agua recuerda el agua embrionario maternal en el cual vive el bebé antes de entrar en el mundo simbólico. Justo como Cixous “always projects her text to the sea,” Puig también termina su novela por referirse a la libertad del agua y del orden imaginario mediante su personaje Valentín (Andermatt 43). En su sueño, Valentín también menciona su descubrimiento de una isla desierta dentro del mar, la cual, como la isla de Bergai, representa un escape del sistema patriarcal. En cuanto a eso, Muñoz escribe que

“[l]a imagen de la isla evoca casi siempre la del paraíso.... Permite imaginar.... lo que puede ser ‘otro mundo’ donde la felicidad sea posible” (361). Entonces, podemos entender que para Valentín y Molina, la celda representa su propia isla utópica que está aislada de la opresión del mundo simbólico dónde pueden expresar sus identidades bisexuales.

Molina y Valentín también señalan el orden imaginario cuando describen sus sentidos de ser una sola persona unificada. En hablar de sus sentimientos por Valentín Molina expresa, “Es que cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero que se siente....” y Valentín completa su oración con “fuera de peligro” (Puig 163). Después, cuando Molina le pregunta a Valentín cómo pudo completar correctamente su pensamiento, Valentín declara, “Porque es lo que siento yo,” otra vez enfatizando la conexión no hablada que comparte la pareja (Puig 163). Según Lacan, el orden imaginario conduce al “making one” de dos personas para que ellas experimenten un amor perfecto y mutuo que igualmente valora los deseos y las necesidades de las dos (*On Feminine Sexuality*, 5). Si aplicamos esta teoría a la novela, es evidente que los personajes han transformado la celda en el orden imaginario y han encontrado este tipo de amor perfecto. Además, si la escritura femenina representa “la idea de una posible perfecta comunicación entre el hombre y la mujer a través del desarrollo de la bisexualidad,” Molina y Valentín la logran aquí porque su habilidad de comunicar sin palabras significa un entendimiento completo y respetuoso de uno al otro (Vera 65). Ya no necesitan el lenguaje para comunicarse y entenderse. Finalmente, Cixous escribe que el amor es “[a] process of different subjects knowing one another and beginning one another anew only from the living boundaries of the other: a multiple and inexhaustible course with millions of encounters and transformations of the same into the other and into the in-between”

(883). Es porque están libres de las restricciones impuestas por el orden simbólico que Molina y Valentín pueden sentirse tan unidos y experimentar el amor que describen Lacan y Cixous.

Sin embargo, puesto que la unión entre los dos personajes se desvía de las convenciones heteronormativas del género, la sociedad fuera de la celda tiene que luchar para desmantelarla. De nuevo, vemos la interrupción por parte de la sociedad mediante el Director, esta vez con las noticias de que él está liberando a Molina de la celda. En este momento, somos presentados con la cuestión del significado de la libertad verdadera. Al encontrar finalmente una relación amorosa liberada de toda la opresión, Molina y Valentín se preguntan si la liberación de la celda verdaderamente es su último deseo porque entienden que, fuera de la celda, tienen que volver al mundo simbólico. Es la razón que Molina no se pone emocionado cuando aprende de su liberación. En vez, le grita a Valentín, “Yo quiero quedarme con vos. Ahora lo único que quiero es quedarme con vos” (Puig 177). Valentín sufre internamente porque se enfrenta con el conflicto de querer la liberación para su compañero, pero al mismo tiempo, preocuparse de lo que le pasaría fuera de la seguridad de la celda. Entonces, Valentín le ruega, “Prometeme otra cosa... que vas a hacer que te respeten, que no vas a permitir que nadie te trate mal, ni te explote. Porque nadie tiene derecho a explotar a nadie” (Puig 181). Sus preocupaciones son justificadas porque, al entrar de nuevo en el mundo simbólico, Molina se muere por tratar de mantener su amor con Valentín. Masiello explica cómo la muerte de Molina paralela la muerte de la mujer pantera en la primera película que él cuenta, y funciona como una prefiguración de lo que va a pasarle más tarde en la novela (18). Molina y la mujer pantera siguen sus deseos sexuales atópicos, los dos “trespassing an ethical or moral interdiction which ultimately causes their demise” (Masiello 18). Por lo tanto, Molina nos muestra la dificultad de mantener el logro de la



bisexualidad fuera del orden imaginario porque la sociedad no permite ninguna ruptura con lo hegemónico.

También en su análisis de la muerte de Molina, Masiello reconoce la corrupción por parte de la sociedad, o el mundo simbólico. Debido al hecho que la identidad de Molina no cabe dentro de las identidades aceptadas y valuadas por la sociedad, su muerte se hace trivial. Masiello escribe: “His dramatic death, the only action that deviates from an otherwise subdued novel of prison confinement and fantasy, is recorded ironically by a dispassionate, anonymous penal document which, because of its external focus, naturally ignores Molina’s significant courage” (16). La muerte de Molina viene como una consecuencia de su dedicación completa a su relación con su compañero, la cual Molina prueba por decidir ayudar a Valentín en sus operaciones revolucionarias fuera de la celda. Entonces, Molina vuelve a expresar su lado femenino mediante su cariño continuado hacia Valentín incluso si no van a estar juntos nunca más. Para la sociedad, esta expresión de amor incondicional hacia otra persona no tiene valor si significa una transgresión social. Por lo tanto, en términos lacanianos, la celda representa el mundo utópico de lo imaginario dónde la castigación, la marginalización, y la opresión no existen, dónde Molina y Valentín pueden expresar su bisexualidad, y dónde el amor triunfa sobre todo. Bost compara la celda con el mundo que Molina describe en la película “The Enchanted Cottage,” en el cual “[t]he lovers create and live in a world of their own, immune to the cruelties and offenses of the less sensitive” (100). Podemos decir, luego, que la celda se convierte en el mundo ideal de Cixous y su escritura femenina porque adentro, los binarios del género pierden su poder y los seres humanos están liberados de toda la opresión social.

En *El cuarto*, el orden imaginario también se manifiesta en unos espacios aislados de la sociedad, en este caso en la isla de Bergai ya mencionada y en el cuarto de atrás, el cual tomaba

un rol clave durante el crecimiento de C. A lo largo de la novela, C. se refiere a un cuarto especial de su niñez, el cuarto de atrás, y ella describe su función de ser un espacio para jugar, imaginar, y estar fuera del control de los padres:

Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar en voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. Hasta la guerra....” (Martín Gaité, *El cuarto* 161)

Mediante esta descripción, imaginamos a C. en su cuarto como una niña que todavía no se haya enfrentado con las expectativas sociales, las cuales valoran el orden sobre el desorden y que inhiben la expresión libre de los pensamientos y de los sentimientos. Por eso, García escribe que el cuarto de atrás es “Martín Gaité’s version of a ‘room of one’s own,’” y es “a metaphor for freedom, imagination and memory, not restricted by the confines of order or logic” (60-61). El cuarto de atrás sirve como el espacio ideal para C. en su descubrimiento de su identidad. Lo que es más, muchos críticos argumentan que el cuarto de atrás no sólo era un escape físico para C. cuando era una niña, sino ahora representa un escape subconsciente para C. como una adulta (Chittenden 81; Cibreiro, 30; Toro Ortiz 12; Venegas 340). C. incluso dice,

[M]e lo imagino también [el cuarto de atrás] como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos.” (Martín Gaité, *El cuarto* 81)

Por lo tanto, el cuarto sirve una doble función para C.: es un escape del sistema del orden patriarcal y es un espacio en el cual ella puede reflexionar y pensar sin la imposición de la voz masculina en cómo sus experiencias y sus memorias han construido su identidad. Además, C. describe cómo, en una manera similar a Bergai, el cuarto de atrás era su propio refugio, su vuelta al orden imaginario: “El cuarto era sólo mío, y, si encendía la luz, no molestaba a nadie, una habitación en el piso alto de un rascacielos, podía encender la luz, levantarme, darme un baño a medianoche, frotarme el cuerpo con productos de la casa Gal, leer una carta que había recibido aquella tarde...” (Martín Gaité, *El cuarto* 15-16). Entonces, en el cuarto de atrás, tanto el físico como el subconsciente, C. tiene toda la autoridad sobre sí misma, permitiendo que ella pueda explorar su identidad en sus propios términos.

Sin embargo, tanto como los personajes en *El beso* son forzados a volver al orden simbólico, C. también tiene que enfrentarse con este destino cuando su cuarto de atrás es destruido por la imposición de la sociedad. Después de contar de la felicidad que experimentaba en el cuarto de atrás como una niña, C. explica con tristeza que el cuarto fue reapropiado por sus padres para servir como un almacenamiento al principio de la guerra civil en España: “Estábamos recortando mariquitas en el cuarto de atrás, uno que tenía un sofá verde desfondado y un aparador de madera de castaño que ahora está en la cocina de aquí, era el cuarto de jugar de dar clase, pero poco después, en los tiempos de escasez, se convirtió en despensa” (Martín Gaité, *El cuarto* 56). Por consiguiente, C. sintió que había perdido su identidad y su libertad porque el cuarto era su propio espacio en cual no necesitaba preocuparse con los acontecimientos de la sociedad ni seguir ninguna expectativa social. Vilaseca escribe que el cuarto de atrás se transformó de “[a] place of complete safety” a “a very vulnerable space,” y que “C.’s spontaneity and disorder are reverted to certitude and order” en la reapropiación (188). C. compara este

retomar del cuarto con el crecimiento de la infancia a la adultez, lo que refleja el movimiento del orden imaginario, donde reinan la fluidez y la libertad, al orden simbólico, donde los binarios y las expectativas sociales toman el control (Martín Gaité, *El cuarto* 162).

Con este pensamiento, es importante destacar que no sólo se le perdió a C. su espacio para jugar, sino se le perdió su espacio para aprender. C. nos dice que durante los años de la dictadura, las mujeres fueron disuadas de aprender porque su papel social era ser madres y esposas y su espacio apropiado era la casa y no el aula. Esta idea era tan fortalecida en la sociedad que, cuando C. y sus amigas de la juventud estaban estudiando, una mujer las reprochó diciendo, “<<Mujer que sabe latín no puede tener buen fin>>” (82). Por esta razón, conocer y aprender se hicieron la manera que C. usaba para rechazar y liberarse de las expectativas de su género. Ella describe cómo el desorden del cuarto contribuía a su sentimiento de libertad: “[M]e amparaba el desorden de los lápices, sacapuntas y tijeras diseminados por la felpa, objetos que se convertían en amigos a través del uso y de la libertad” (69). La pérdida de este espacio volvió a significar la pérdida de su libertad de estudiar y aprender. Ella continúa por decir, “Hasta la guerra, habíamos estudiado y jugado allí totalmente a nuestras anchas, había holgura de sobra. Pero aquella holgura no nos la había discutido nadie, ni estaba sometida a unas leyes determinadas de aprovechamiento: el cuarto era nuestro y se acabó” (Martín Gaité, *El cuarto* 161-162). Tanto como en Bergai, C. podía refugiarse en el cuarto de atrás para escapar los binarios opresivos de la sociedad. Entonces, se leemos el cuarto como el mundo del orden imaginario para C., su desaparición significó que desde aquel momento, C. estaría siempre en el orden simbólico y a la merced de las expectativas de la sociedad.

A pesar de todo eso, al fin de *El cuarto*, C. vence la imposición de los binarios en su vida y acepta su identidad como una mujer no convencional. Vemos este logro en varias maneras,

primero en que ella finalmente se da cuenta de que no necesita a ningún hombre para vivir felizmente ni para entender su identidad mujeril. El hombre de negro explica que ella tenía el poder de echarlo de la casa durante toda la novela, diciendo, “Usted no necesita que [yo] exista, usted si no existe, lo inventa, y si existe, lo transforma” (Martín Gaité, *El cuarto* 169). Eso es exactamente lo que hace C.; por ser la autora y la inventora, ella construye al hombre de negro, quien funciona como su lado masculino, para ayudarla en su búsqueda de su identidad y para cumplir el papel de su interlocutor ideal. Después de su última conversación con él, ella cae en un sueño, despertándose para encontrar que el hombre no más está, pero los folios todavía están en la mesa (177-178). Cuando C. vuelve a la cama de nuevo, un libro está posicionado en su almohadón, un libro de ciento ochenta y dos páginas (que es el mismo número de páginas de *El cuarto* mismo) (182). Entonces, el libro de sus memorias que ella tenía bastante dificultad para escribir ya está completo, y en el proceso de escribirlo, C. descubre su identidad como una mujer y como una escritora no convencional. En las palabras de Gonzáles, “Martin Gaité ha afirmado su identidad como escritora a pesar de carecer de una tradición que le haya proporcionado una precursora femenina como modelo” (87).

Lo que es más, C. parece haber superado las expectativas de su género y aceptado su bisexualidad. Por ejemplo, cuando su hija (que sólo aparece en la última escena) descubre una cucaracha en la cocina y tiene miedo, C. responde con “las cucarachas son inofensivas, mujer,” y ella ya no quiere matarla (180). Si la cucaracha representa al hombre de negro, y por consiguiente el lado masculino de C., ella demuestra que ahora no tiene miedo de liberarlo. Es evidente que C. tiene “a new understanding of herself, the past, and her art,” el cual ella expresa mediante la construcción de su novela no convencional (Doyle 187). Por esta razón, yo argumento que, al analizar las conclusiones de ambas novelas, *El cuarto de atrás* captura con

más eficaz el propósito de la escritura femenina porque la protagonista triunfa sobre el sistema de los binarios y sobre el orden simbólico. Como dice el hombre de negro, “Lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido, de Bergai, de las cartas..., así vuelven a vivir,” (Martín Gaité, *El cuarto* 168). Eso justo es el propósito de la escritura femenina, la razón que Cixous ruega que las mujeres escriban de sus experiencias – para criticar las historias oficiales y proponer una nueva visión de lo que sea la identidad mujeril.

### **Conclusión**

Sobre todo, *El beso de la mujer araña* y *El cuarto de atrás* se hacen evidente la necesidad de crear una ruptura con los binarios del género que dominan la sociedad. Según Cixous, “Writing is precisely the very possibility of change, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures” (879). Entonces, lo importante de la estructura y el contenido de las dos novelas es que demuestren la posibilidad de una liberación completa de la opresión sexual para todos los seres humanos. A través del personaje Valentín, vemos “un hombre que ha asumido su bisexualidad y que ha <<liberado>> a la mujer que lleva dentro,” y mediante Molina, entendemos lo que sería el amor utópico libre de las jerarquías del poder y el binario masculino/femenino (Muñoz 364). La protagonista C. nos presenta con un buen ejemplo de cómo romper con las expectativas del género sexual y de cómo entender la bisexualidad que existe en cada persona. Además, en cuanto la escritura femenina “is out to make love better,” los personajes ejemplifican cómo lograrlo a través de trascender los binarios y el lenguaje masculino para entender a sus compañeros en un nivel más profundo (Cixous 893). Sin embargo, con la muerte de Molina y el retomar del cuarto de atrás por la sociedad, Puig y Martín Gaité demuestran la transigencia desafortunada del orden imaginario como si fuera un sueño

placentero sino corto. De acuerdo con la teoría del logocentrismo de Derrida, el caos y el desorden representados por la relación entre Molina y Valentín en la celda y la identidad de C. en el cuarto de atrás tienen que ser regulados por la sociedad para mantener el poder de lo hegemónico. Entonces, estos espacios contra hegemónicos sólo duran por un tiempo breve, lo cual pone de relieve la necesidad de romper con los binarios sociales que restringen la libertad. Por esta razón, lo que se entiende de *El cuarto de atrás* debe trasladarse a la sociedad fuera del texto para que los lectores se sientan la libertad de expresarse y de explorar sus identidades en sus propios términos como hace C. En una manera similar, lo que presenta *El beso de la mujer araña* “queda potenciado por la eventual participación de un lector que cuestione, analice, rechace, acepte, recree, piense, y se descubra a sí mismo” (Muñoz 371). Últimamente, estas novelas demuestran lo que sería el primer paso en provocar una liberación sexual, y los autores les dejan a los lectores la responsabilidad de recrear la idea de la libertad total.

## Obras citadas

- Andermatt, Verena. "Helene Cixous and the Uncovery of a Feminine Language." *Women & Literature* 7.1 (1979): 38-48.
- Armel, Aliette, Jacques Derrida, Hélène Cixous, and Ashley Thompson. "From the Word to Life: A Dialogue between Jacques Derrida and Hélène Cixous." *New Literary History* 37.1 (2008): 1-13.
- Ballesteros, Isolina. *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. New York: Peter Lang, 1994. Impreso.
- Bielsa, Esperanca. "Manuel Puig y la cultura de masas: Promesa y utopía." *Guaragua* 1.1 (1996): 22-44.
- Bost, David H. "Telling Tales in Manuel Puig's 'El Beso de la Mujer Araña.'" *South Atlantic Review* 54.2 (1989): 93-106.
- Brown, Joan Lipman. "The Back Room: Teaching Translation, History, Literature, and Culture." *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*. Ed. Joan Lipman Brown. New York: Modern Language Association of America, 2013. 89-100.
- Chittenden, Jean S. "'El cuarto de atrás' as Autobiography." *Letras Femeninas* 12.1/2 (1986): 78-84.
- Cibreiro, Estrella. "Transgrediendo la realidad histórica y literaria: el discurso fantástico en 'El cuarto de atrás'" *Anales De La Literatura Española Contemporánea* 20.1/2 (1995): 29-46.
- Cixous, Hélène, Kieth Cohen, and Paula Cohen. "The Laugh of the Medusa." *Signs* 1.4 (1976): 875-93.
- Coddou, Marcelo. "Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig."



*INTI* (1978): 15-27.

Derrida, Jacques. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas." *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. 304-401.

Doyle, Kathleen. "The Gothic in Martín Gaité's *El Cuarto De Atrás*: Destabilizing the Sección Femenina's Myth of *la mujer muy mujer*." *Hispanic Studies: Cultures and Ideas: Beyond the Back Room: New Perspectives on Carmen Martín Gaité*. Ed. Marian Womack y Jennifer Wood. Vol. 25. Bruxelles: Peter Lang AG, 2010. 173-188. Impreso.

García, Adrián M. *Silence in the Novels of Carmen Martín Gaité*. Peter Lang, 2000.

Garlinger, Patrick Paul. "Spectators of Lesbian Desire: Love Letters and Queer Readers in Carmen Martín Gaité." *Confessions of the Letter Closet: Epistolary Fiction and Queer Desire in Modern Spain*. Minneapolis: University of Minnesota, 2005. 31-55. Impreso.

Gómez Redondo, Fernando. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia, 2008.

González, Josefina. "Dibujo, espacio, y ecofeminismo en la C. en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.1 (1994): 83-95.

Hartson, Mary T. "The False-Bottomed Suitcase: Historical Memory and Textual Masochism in Carmen Martín Gaité's *El Cuarto De Atrás*." *Romance Notes* 48.1 (2007): 35-47.

Jara, Sandra. "Sexualidad atópica en la narrativa argentina contemporánea." *Confluencia* 16.1 (2000): 11-19.

Lacan, Jacques. "Symbol and Language." *The Language of the Self*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1956.

Lacan, Jacques, y Bruce Fink. *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge; Encore 1972-1973*. New York, NY: Norton, 1999.

Lacan, Jacques y Anthony Wilden (Ed.). *Speech and Language in Psychoanalysis*. 1968.

Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Madrid, Lelia M. "La diferencia, la semejanza: La visión de lo femenino en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.3 (1990): 567-72.

Mann, Julie. "Encontrándose elsewhere: la redefinición del espacio mujeril en *El cuarto de atrás*." *Gaceta Hispánica De Madrid* 2 (2004): 1-8.

Martín Gaité, Carmen. *La búsqueda de un interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destinolibro, 1982.

Martin Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Decimoséptima ed. Destinolibro, 2000.

Masiello, Francine R. "Jail House Flicks: Projections by Manuel Puig." *Symposium* 32.1 (1978): 15-24.

Muñoz, Elías M. "El discurso utópico de la sexualidad en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig." *Revista Iboamericana* 52 (1986): 361-78.

Oechler, Christopher. "El poder del intertexto y la construcción de *El cuarto de atrás*." *Gaceta Hispánica De Madrid* 4 (2006): 1-18.

Prieto, Char. "El rechazo y distanciamiento de las estéticas del canon franquista y una perspectiva bajtiniana." *Hispania* 87.4 (2004): 682-91.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. 1979. Recuperado de [http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/c2a3eace4\\_besomujer.pdf](http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/c2a3eace4_besomujer.pdf).

Reati, Fernando. "Los alcances y limitaciones de un discurso feminista masculino: 'Con el trapo en la boca' de Enrique Medina." *INTI* 31 (1990): 35-49.

Richard, Nelly. "Feminismo, experiencia y representación." *Revista Iboamericana* 63.176-177 (1996): 733-44.

Santí, Enrico M. "El sexo de la escritura." *Debate Feminista* 9 (1994): 193-98.

Toro Ortiz, Ana Teresa. "Un lector hermafrodita: comentario sobre las oposiciones binarias centrales en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité." *Gaceta Hispánica De Madrid* 7 (2008): 1-14.

Venegas, José Luis. "Uncommon Sense: Dictatorship, Transition, and Dissensus in Carmen Martín Gaité's *El Cuarto De Atrás*." *Discourse* 35.3 (2013): 337-61.

Vera, Elena G. "Rosa Montero ante la escritura femenina." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12.1/2 (1987): 59-77.

Vilaseca, Stephen Luis. "From Spaces of Intimacy to Transferential Space: The Structure of Memory and the Reconciliation with Strangeness in *El cuarto de atrás*." *Bulletin of Hispanic Studies* 83.3 (2006): 181-92.