



Buscándose a sí mismas: cuatro personajes femeninos ante el espejo

Elena González-Muntaner

University of Wisconsin, Oshkosh
gonzalee@uwosh.edu

Resumen: El espejo ha sido utilizado con frecuencia en la literatura como símbolo de la búsqueda de la identidad femenina. Este estudio analiza el papel que el espejo ha jugado en cuatro novelas hispanoamericanas escritas por mujeres: *Blanca Sol* (1889), *Ifigenia* (1923), *La última niebla* (1934) y *No es tiempo para rosas rojas* (1974).

Aun perteneciendo a países y épocas distintas, las cuatro novelas tienen muchos elementos en común. En este trabajo se analizarán la imagen doble cada vez que una mujer se mira al espejo, imagen que en la mayoría de los casos corresponde a un hombre, así como la imagen fragmentada, el reflejo en el agua y la mirada en un espejo aún más amplio: la ventana. Las diferencias entre ellas son casi inexistentes, pues tanto en el siglo XIX como a finales del XX, la mujer sigue luchando por encontrar su propia identidad.

En 1972, Rosario Castellanos escribía en su poema "Entrevista de prensa" lo siguiente: "Escribo porque yo, un día, adolescente, me incliné ante un espejo y no había nadie. ¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los otros chorreaban importancia" (303). Sin duda, desde finales del siglo XIX y principalmente en el siglo XX, la mujer escritora ha emprendido una búsqueda incansable de su propia identidad como mujer y como escritora y uno de los recursos más utilizados en este empeño ha sido el uso del espejo como instrumento en el que poder buscarse y, sólo en ocasiones, encontrarse a sí misma [1].

El espejo y su relación con la toma de autoconciencia en las etapas más tempranas de la vida ha sido analizado por Jacques Lacan quien relaciona el proceso de autoidentificación del niño con lo que él llama el "Estadio del espejo." Según Lacan, el niño atraviesa una primera etapa en la que percibe la imagen de su cuerpo como si fuera un ser real al que quiere acercarse. En una segunda etapa, el niño descubre que el otro del espejo no es un ser real sino una imagen. Por último, en una tercera etapa el niño se da cuenta de que, en realidad, en el espejo está viéndose a sí mismo. Todo ello ocurre incluso antes de que el niño aprenda a andar o a hablar y lo interesante para Lacan es que la autoidentificación se base en elementos externos y simétricamente inversos, lo que condena al individuo a su propio desconocimiento (11). En este trabajo pretendo relacionar el estadio de formación y de adquisición de la identidad del niño según Lacan, con el estadio de formación de la identidad femenina, tanto de la mujer escritora, que en sus comienzos no tiene modelos femeninos en los que buscar su propia identidad, como de la mujer personaje. Así, es frecuente que en obras escritas por mujeres aparezcan protagonistas femeninas que se miran con frecuencia al espejo, no como un simple gesto de coquetería sino en un acto cargado de simbolismo que, en realidad, encierra una búsqueda de identidad [2]. Centraré este estudio en sólo cuatro escritoras de las muchas que han incorporado el espejo a sus obras, y concretamente en cuatro novelas: *Blanca Sol* (1889), de Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), *Ifigenia* (1923), de Teresa de la Parra (1889-1936), *La última niebla* (1934), de María Luisa Bombal (1910-1980), y *No es tiempo para rosas rojas* (1974) de Antonieta Madrid (1946), pertenecientes a países y épocas distintas.

En *Blanca Sol*, se narra la caída de una mujer obsesionada por el lujo y la riqueza y representante, por tanto, del materialismo de una clase social, la burguesía peruana, a la que Cabello de Carbonera dirige sus críticas. La protagonista, Blanca Sol, es coqueta, vanidosa, altiva y orgullosa. Su preocupación por la belleza y el aspecto físico hacen que se mire con frecuencia al espejo. Hay dos escenas que me interesan especialmente para analizar qué ve Blanca en ese espejo. En la primera se lee:

Blanca se dirigió directamente a su espejo. Quería mirarse para cerciorarse una vez más de que estaba hermosa. Alcides había fijado muchas veces en ella su mirada. ¡Ah! Él volvería a caer pronto a sus pies! Sentíase rejuvenecida, hermoseedada. ¡Treinta años! No, ella no tenía treinta años. Sólo a los quince se ama así con tanto ardor. No quiso llamar a Faustina; ella sola pensaba desvestirse. Principió a desatarse el peinado y sin dejar de mirarse al espejo hablaba con D. Serafín; éste, desde el sitio en que estaba, veía la imagen de su esposa reproducida en el espejo. (116)

En una segunda ocasión, mucho más avanzada la novela, se lee:

La noche del baile de la señora M., Blanca estaba verdaderamente hermosísima. En el momento que ella, de pie, delante de un gran espejo de vestirse, daba la última mirada a su elegante y lujoso tocado, don Serafín quedóse contemplándola un momento, y acercándose a ella, imprimió apasionadamente sus labios, en la mórbida, descubierta espalda de su esposa. (152)

Estos fragmentos tienen dos elementos en común. En primer lugar, Blanca se mira para comprobar que sigue siendo bella. Como señala JeniJoy La Belle: "For many women, how they look is who they are...They are aware that they exist *as* shining creatures, that they have no being other than their beauty" (31). La belleza es todo para Blanca y su pérdida indicaría, por un lado, pérdida de la juventud y, por otro, de la riqueza. Por eso, una vez cumplidos los treinta, ella sigue viéndose como si tuviera quince. En segundo lugar, ambos fragmentos tienen en común la presencia de Serafín detrás de Blanca, de forma que en el espejo no se la ve a ella sola sino acompañada de su marido. Las miradas al espejo no constituyen momentos de reflexión de la protagonista sobre sí misma o su identidad sino que se centran en la figura masculina que aparece tras ella o, lo que es lo mismo, parece que la autora quiere darnos a entender que, cuando la mujer busca su propia identidad, no puede encontrarse a sí misma sin desprenderse de la figura del hombre, es decir, de la tradición patriarcal. Cabello parece querer denunciar el papel que la mujer juega en una sociedad en la que no tiene ningún valor, si no aparece junto a un hombre que la legitime [3].

Pero de la misma manera que Blanca habla con su marido a través de la imagen de éste en el espejo, lo único que don Serafín ve reflejado en el espejo es la imagen de Blanca. Aunque la protagonista no deja de hablar con su marido, en realidad está concentrada en su propia imagen reflejada en el espejo y en el efecto que esa imagen va a causar en otro hombre. Se funden por tanto en el espejo el narcisismo de ella con el voyeurismo de él. Este detalle tiene especial importancia si se tiene en cuenta que en el matrimonio formado por Blanca y don Serafín, es ella la que adopta en la pareja la función atribuida con frecuencia al hombre, dando lugar a una inversión de los papeles tradicionales. Aunque Blanca no trabaja debido a su posición social, es ella la que consigue el puesto de ministro de su marido, quien se limita a obedecer las órdenes de su esposa. Por otra parte, los rasgos con que se describe a Blanca Sol son firmes, precisos y llenos de color, mientras que don Serafín es un personaje impreciso, del que sólo se destacan su insignificancia, vulgaridad y afeminamiento, con lo que la autora consigue resaltar aún más la figura de Blanca Sol, cuyo "resplandor" logra transmitir al lector incluso con el nombre y apellidos elegidos para la protagonista. Ni siquiera es Blanca la que adopta el nombre del marido, sino Serafín el que adopta el de Blanca y así, con relativa frecuencia, se alude a D. Serafín como "el marido de Blanca Sol" (24).

En un tercer caso es utilizado el espejo en la novela y es para referirse al parecido existente entre Blanca y Josefina, una humilde costurera que trabaja para Blanca y que representa en la novela la antítesis de la protagonista. Varios personajes aluden a este parecido a lo largo de la obra, lo que puede explicarse porque, en realidad,

Blanca y Josefina constituyen las dos caras de una misma moneda, es decir, forman una sola mujer, equivalente a la imagen que ha desdoblado tradicionalmente a la mujer en dos estereotipos: ángel y diablo. Esto es exactamente lo que representan Blanca y Josefina para Alcides, uno de los muchos admiradores de Blanca al principio de la novela, quien incluso llega a apostar con los amigos que conseguirá conquistarla. Se dice de Alcides cuando recoge a Josefina desmayada en la calle: "Contemplóla un momento. El parecido del rostro de Josefina con el de Blanca, avivó el recuerdo de ella. Pero ¡ah! ¡Cuánta distancia entre la una y la otra! La misma que entre Luzbel y el ángel que huella su cuerpo!" (140).

Christine Hunefeldt recuerda cuáles eran los rasgos femeninos más apreciados durante el siglo XIX: "Physical beauty and moral virtue were, in fact, the ascribed qualities of womanhood throughout the nineteenth century" (62) y esos son los dos aspectos que se reúnen en Blanca y Josefina. La primera es admirada por su belleza y la segunda, por su virtud. Hay que recordar que cuando Alcides comienza a interesarse por Josefina, es precisamente por su parecido con la protagonista, y es también muy significativo que, al final de la novela, decida casarse con Josefina y se olvide de Blanca. De esta forma muestra la mentalidad del sistema patriarcal: el hombre premia a la mujer virtuosa, aunque él mismo no se caracterice por su comportamiento ejemplar, como es el caso de Alcides en diversas ocasiones durante la obra [4].

La segunda novela elegida para este trabajo, *Ifigenia* de Teresa de la Parra, también nos ofrece un gran número de ejemplos en los que el espejo juega un papel fundamental. La protagonista, María Eugenia, también está muy preocupada por su aspecto físico y recurre al espejo con frecuencia. Pero incluso el espejo más pequeño de María Eugenia esconde mucho más que simple vanidad. Al quedar huérfana, su vida da un cambio radical pues es despojada de la herencia que le pertenecía, y viaja a Venezuela para vivir con sus tíos y abuela en cuya casa se siente encarcelada. Sus ansias de libertad se ven refrenadas constantemente y las perspectivas de futuro se limitan a encontrar un buen marido. A María Eugenia sólo le queda encerrarse en su cuarto a leer y escribir, y mirarse en espejos de todos los tamaños, a la búsqueda de su propia identidad. El hecho de llegar a una ciudad nueva para ella y enfrentarse a un mundo tan distinto al que conocía, convierten la mirada en el espejo en un acto necesario de reafirmación de la personalidad de la protagonista. Jenijoy La Belle ha señalado cómo "when women sense an alteration of any sort in their lives, frequently they look into the glass" (34). El espejo se convierte en el único instrumento que proporciona a la mujer seguridad en sí misma en momentos de inestabilidad, lo que aumenta la frecuencia de su uso. María Eugenia debe aprender a desenvolverse en un mundo ajeno en el que además faltan sus padres quienes, de estar vivos, hubieran desempeñado ellos mismos el papel de espejo. El uso frecuente del espejo se explica así por el continuo cuestionamiento de la protagonista que necesita verse reflejada debido a la rapidez con que ha sido "traspasada" a una nueva familia, sociedad y cultura de las que no se siente parte.

La falta de superación del estadio del espejo de Lacan se refleja en muchas obras a través de la imagen en ocasiones distorsionada y en otros casos fragmentada de la propia mujer. En esta novela, el descalabro que ha sufrido la vida de María Eugenia al quedar huérfana queda reflejado en la imagen fragmentada que le muestra su pequeño espejo de bolsillo: "Pero yo hube de cerrar al fin mi bolsa de mano; en ella se ocultó el espejo, y por lo tanto, tras el espejo se ocultó también mi propia imagen que aún así, trunca y a pedazos, es la única que sabe darme suavísimos consejos" (67). Esta imagen fragmentada refleja la identidad, también fragmentada, de la protagonista, que pretende construir una propia subjetividad completa basándose en esos "pedazos". María Eugenia se resiste a aceptar la imagen modélica impuesta por los demás. Su rechazo a adaptarse a los códigos de femineidad que su nueva familia le impone y que representan las normas a las que toda mujer debía adaptarse en la

época, provocan la lucha interna de la protagonista que se debate en su búsqueda de identidad entre la imagen que ella tiene de sí misma y la que los demás quieren imponerle.

Es interesante observar que, así como ocurría en la novela de Cabello de Carbonera, en *Ifigenia* también aparece una imagen doble en el espejo. En este caso es la de su amiga Mercedes, de ideas más liberales que las de su familia y con quien ensaya nuevos maquillajes y peinados: "y mientras llegaba el té, ágil y rapidísima, Mercedes, de pie tras de mí, que había vuelto a instalarme frente al espejo, me hizo en un minuto el peinado de *Vogue*, me pintó las mejillas, me pintó la boca, me puso unas tenues ojeras, se alejó caminando hacia atrás para verme a distancia dentro del espejo" (117). Mercedes representa todo para María Eugenia: la madre que no tiene y una verdadera amiga a la que confiar sus secretos. El hecho de que también aparezca en el espejo, dando su visto bueno al modelo y al peinado, resalta el poder que Mercedes ejerce sobre la protagonista. Asimismo, la protagonista desea tanto parecerse a su amiga, que eso es precisamente lo que ve cuando se mira al espejo: a Mercedes, de la que intenta ser fiel reflejo. Esto demuestra que la mujer no llega a superar el estadio del espejo de Lacan, pues no consigue verse a sí misma sino a través de la imagen que los demás tienen de ella.

Otro uso interesante del espejo en *Ifigenia*, que demuestra que María Eugenia aún no ha llegado a la etapa de reconocimiento de la imagen del espejo como la suya propia, siguiendo las ideas de Lacan, tiene lugar cuando la protagonista se arrepiente de algunos de sus actos. En esos momentos, María Eugenia se mira al espejo y se insulta como si se tratara de otra persona: "pero luego, como mis ojos viniesen a caer sobre mi propia imagen, que sentada en su silla aparecía a distancia en uno de los espejos del salón, la contemplé un instante, y contemplándola muy fija, resumí todas las perplejidades en esta sola palabra: -¡¡Necia!!" (134). El hecho de que estas palabras no constituyan una reflexión interna de la protagonista sino un insulto a su imagen externa en el espejo no hace sino demostrar la concepción externa que tiene la mujer de sí misma: todo gira en torno a lo que se ve de ella misma, no a lo que siente [5].

Además de mirarse en el espejo, María Eugenia escribe. La escritura es para ella un complemento a esas miradas, pues también le sirven para reflexionar sobre sí misma y construir una identidad propia. María Eugenia escribe una larga carta de la que ella termina siendo única destinataria pues Cristina, la amiga a la que la carta iba dirigida no muestra mucho interés por su contenido. María Eugenia escribe también un diario en el que refleja con asombro sus impresiones de la tradicional vida caraqueña, diario que deja reposar durante años en el fondo de un armario (también de espejo) para releerlo tiempo después, buscándose en él como si de un espejo se tratara. El lápiz que utiliza para escribir carta y diario no es el único utilizado por la protagonista. El lápiz de labios, al que es tan aficionada, muestra asimismo la voluntad de escribirse o definirse a sí misma. Retomando la cita inicial de Rosario Castellanos, la escritura surge, por tanto, como necesidad de llenar un vacío y sirve de complemento a la mirada en el espejo pues la finalidad de ambas es la búsqueda de identidad.

En la tercera novela que nos ocupa, *La última niebla* de María Luisa Bombal, es en la que de forma más clara la protagonista se mira al espejo en una búsqueda desesperada de sí misma. Recién casada con Daniel (hay que observar que a él se le designa por su nombre propio pero desconocemos el de ella), se ve obligada a parecerse a otra persona que en realidad no es: "Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta" (13). La frustración amorosa lleva a la protagonista a compensar la ausencia del amado con la mirada en el espejo porque ésta contribuye a perpetuar su sentido del ser. El espejo la

rejuvenece y se convierte en la presencia del hombre ausente. La protagonista se mira al espejo al tiempo que suelta sus cabellos, buscando a la que realmente es o, mejor dicho, era y no a aquella en la que la ha convertido su marido. Lo único que le revela el espejo es que sus cabellos, que originalmente tenían un tono rojizo, se están volviendo oscuros, es decir el espejo refleja el paso del tiempo y el cambio que se ha efectuado en su vida, pero no refleja realmente cómo se siente la protagonista sino los cambios producidos a los ojos de los demás. De nuevo, se trata de un personaje femenino que no se ve a sí mismo, sino su proyección exterior. No es ella, por tanto, sino su imagen en el espejo la que cambiará el concepto que tiene de sí misma. Los cabellos se han oscurecido y van a oscurecerse cada día más. El silencio y la soledad rodean a la protagonista que se lamenta mirando su cabello en el espejo de que "antes que pierdan su brillo y su violencia, no habrá nadie que diga que tengo lindo pelo" (13). Rehúye de esta forma su propio envejecimiento y se niega a aceptar la nueva imagen que el paso del tiempo ha ido modelando pues, como ocurría en Blanca Sol, el fin de la juventud equivalía al fin de las posibilidades en el caso de la mujer y era prácticamente sinónimo de la muerte.

La identificación de la ausencia del hombre con la mirada en el espejo queda más clara a partir de su encuentro con el amante: "no podía mirarme al espejo, porque mi cuerpo me recordaba sus caricias" (35). Es decir, no se ve a sí misma, sino al hombre en su ausencia. Hay un momento en la novela en que la protagonista se acerca a ver a una muchacha muerta. Como no nos encontramos ante una narración lineal, podría tratarse de la primera esposa de Daniel, a la que la protagonista se ve forzada a parecerse en todo momento. Sobre el ataúd han colocado un cristal y lo que la protagonista ve al asomarse es un rostro descolorido y vacío de sentimiento que le produce espanto, pues el reflejo en el cristal funde la imagen del cadáver con la suya haciéndole dudar de si lo que ve es en realidad a ella misma. Sale corriendo despavorida y grita: "¡Yo existo, yo existo... y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!, la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil" (12), cita en la que de nuevo se comprueba la identificación entre mujer y juventud, pues para la protagonista belleza y juventud son sinónimos de vida y cuando ambas se acaban, la mujer se convierte en el cadáver que tiene ante sus ojos.

Un uso nuevo del espejo en esta novela que es importante destacar es el agua, elemento a menudo identificado por el discurso patriarcal como naturaleza femenina. En *La última niebla* se trata del agua del estanque, que también ejerce el papel de espejo en el que la protagonista se sumerge, no sólo para mirarse sino para fundirse con él. El agua del estanque, que sí la refleja a ella misma tal como es y no como su marido quiere que sea, la envuelve produciéndose una comunión de cuerpo y agua que da verdadero sentido a la vida de la protagonista. El reflejo en el estanque le permite además obtener una imagen completa de sí misma, de todo su cuerpo y no limitada a la cara: "no me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro" (14). El mirarse en el agua del estanque y ver su propia imagen reflejada la llevan a alcanzar un grado de intimidad con dicha imagen que nunca alcanzará junto a un hombre. El ver su imagen completa contribuye a que la protagonista incorpore la sexualidad en su concepto de sí misma. El espejo se convierte así en sustituto del hombre y al introducirse en el estanque la protagonista se funde con su propia imagen como si de un encuentro sexual se tratara [6].

En el caso de Antonieta Madrid, su obra *No es tiempo para rosas rojas* gira en torno a la guerrilla venezolana de los años 60 y las contradicciones a las que se enfrenta el personaje femenino quien, por un lado, simpatiza con el carácter idealista de la guerrilla pero, por otro, acaba constatando la permanencia del carácter patriarcal de sus seguidores que relegan a la mujer a un papel pasivo [7]. Erna Pfeiffer ha señalado el desencanto de la protagonista de la novela que naufraga entre dos mundos: el burgués-conservador de su familia y el hippie-guerrillero de su amante

que acaba decepcionándola también pues, en el fondo, es tan conservador con las mujeres como cualquier burgués capitalista (111). Una vez más, se trata de una novela en la que no aparece el nombre de la narradora-protagonista, relegada como mujer a un segundo plano. Sí conocemos, sin embargo, el de su amante, el líder revolucionario Daniel, quien adopta una actitud bastante machista tanto en su papel de guerrillero como con su propia pareja.

Curiosamente, y tal como ocurría en *Blanca Sol e Ifigenia*, la protagonista de esta novela también ve una imagen doble en el espejo:

Te dije que sí, que me quedaba y entramos al cuarto y me preguntaste si quería alguna ropa para dormir y te dije que bueno y sacaste de la cómoda unos monos de franela grises, fresquitos que eran tuyos y entré al baño y me los puse, me quedaban grandes y largos y cuando salí del baño con los monos puestos tú te morías de la risa y me tomaste por los hombros como si fuera un mecano y me diste la vuelta para que me mirara en el espejo

yo frente al espejo y tú detrás riéndote y yo también riéndome y seguíamos riéndonos cuando me senté en la cama y tú te arrodillaste a los pies de la cama como un caballero de la época romántica...(47)

La escena, aunque trasladada a las últimas décadas del siglo XX tiene mucho en común con la escena de *Blanca Sol* en la que la protagonista veía a su marido en el espejo. En el caso de la novela de Madrid, es él quien la maneja como un mecano y la hace girar obligándola a mirarse al espejo, donde curiosamente ella le ve a él riéndose. Es decir, de las cuatro novelas estudiadas, la de Madrid, que es la más moderna, es precisamente la que presenta un punto de vista más conservador: la mujer no sólo no se encuentra a sí misma al mirarse al espejo sino que además es manejada como un objeto por el hombre o dicho con otras palabras: la mujer sigue sin encontrar su propia identidad y continúa siendo objeto en vez de sujeto. Su dependencia del hombre es incluso mayor que en cualquiera de las novelas anteriores. Es muy significativo que la protagonista se mire pocas veces al espejo cuando está sola. Es más frecuente que lo haga junto a un hombre, a diferencia de las tres protagonistas analizadas anteriormente que se miran constantemente, en cualquier tipo de situaciones. De esta forma, la protagonista acepta la autoridad incuestionable de aquello que ve en el espejo, y lo que ve refleja a la perfección la relación de subordinación que mantiene con el hombre.

La protagonista, sin embargo, busca en su relación con otro personaje, Armando, encontrarse a sí misma como igual:

como ahora en aquel instante tus ojos me miraban tus ojos que eran tus ojos y ninguna otra cosa que tus ojos en mis ojos tus ojos mirándome como espejos donde me miraba y podía verme yo y otra que también era yo y otra que también podría ser yo y era

yo misma mirándome en un espejo que contenía a otro espejo que contenía a otro espejo y a otro y a otro (166).

Por medio de la *mise en abyme*, al mirarse en los ojos de Armando lo que ve son sus propios ojos. La multiplicidad de imágenes, basada en una estructura de cajas chinas, da cabida al mismo tiempo a una multiplicidad de identidades de las que la protagonista parece ser consciente, pero cada vez su propio reflejo se hace más pequeño hasta que desaparece la imagen de sí misma. A través de esta multiplicación, tanto de la imagen en el espejo de los ojos como de la propia identidad, la mujer se

hunde en su propia búsqueda en un pozo sin fondo en el que no acaba de distinguir entre lo que en realidad es y lo que podría ser. Precisamente por utilizar al hombre de espejo, ella misma acaba desapareciendo.

La única ocasión en que la protagonista se mira al espejo estando sola tiene lugar cuando se prueba unos vestidos que le ha regalado su madre:

Me miré de nuevo en el espejo. El camisero no acababa de gustarme, aunque no me quedaba mal, era como muy convencional, muy vestido-americano, o era tal vez porque me había deprimido ver a tía Consuelo, o simplemente porque no era eso lo que yo quería llevar puesto ese día, pero si me lo quitaba ya mami empezaría otra vez con que no me habían gustado. Al fin me lo quité y me puse un conjunto de tela de bluyín rosado fuerte con chaqueta estilo safari, las costuras en hilo del mismo color y unos botones plateados con el sellito de American Army en frente de la chaqueta y en las tapas de los bolsillos y en los puños. Este me quedaba mejor y decidí dejármelo. (90)

La indecisión entre el estilo que representan los vestidos de su madre y el que finalmente elige no hace sino reflejar las dudas a las que se enfrenta entre la ideología de su familia y la de su amante. La protagonista se mira al espejo debatiéndose entre cuál de los dos estilos/ideologías es el suyo.

El espejo no es el único elemento utilizado para contemplarse a sí misma y contemplar el mundo. La ventana se convierte también en un espejo más grande que le permite ver e imaginar a su amado. En este sentido, Carmen Martín Gaité ha analizado el significado de la ventana en relación a la mujer como "punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con estos" (51). Para Martín Gaité, el enjaulamiento al que se ha visto sometida la mujer no ha hecho sino reducir su terreno al espacio interior y su punto de enfoque a verlo todo desde dentro hacia fuera (133). En la novela de Madrid, la protagonista se queda ensimismada mirando a través de la ventana y recordando momentos vividos con su amante cuando su madre la observa por detrás y parece ver también en la ventana, reflejados como en un espejo, los sueños de su hija: "y no me di cuenta de que mamá me observaba, te observaba por detrás, a mí, toda lela, mirando sin saber adonde" (91). No sólo es capaz de ver a su amante en la ventana sino que la madre parece observarlo a él también a través de su hija. Cuando su madre se va, la protagonista intenta ver reflejadas las mismas imágenes pero ya no puede ver lo mismo: "seguí allí en la ventana pensando, allí en la ventana clavada pensando, tratando de reconstruir las imágenes que mamá había roto con su presencia, tratando de reconstruir tu imagen, tratando de volver a verte a través de todo el paisaje enfrente de mis ojos, pero no volviste, no volviste y una angustia me fue invadiendo y me envolvió toda" (91).

Como conclusión quiero subrayar el hecho de que escritoras tan diferentes entre sí, se sirvieran de un elemento común, el espejo, para analizar el problema de la búsqueda de identidad femenina. Llama la atención que dos escritoras tan distantes una de otra como Cabello de Carbonera y Antonieta Madrid incorporen el espejo a sus novelas de una forma tan parecida, con la figura del hombre al fondo centrando toda la atención del personaje femenino. No hay que olvidar que estas dos novelas distan ochenta y cinco años una de otra y aparentemente la preocupación de la dominación masculina sigue siendo motivo de reflexión incluso para las escritoras de finales del siglo XX.

Volviendo a las ideas de Lacan expuestas al principio, comprobamos que la escritora hispanoamericana de distintas épocas insiste en reflejar la dificultad de la mujer para llegar a la tercera etapa en que pueda encontrarse a sí misma en el espejo. La mujer, como hemos visto, permanece o bien en la primera etapa, en la que ve a un ser al que quiere acercarse o parecerse, o bien en la segunda, viendo en sí misma el reflejo de otra imagen, en la mayoría de los casos, la de un hombre, imagen que simboliza la mentalidad patriarcal y que refleja la falta de autoridad de la mujer sobre sí misma. Por tanto, la teoría de Lacan, aplicable en el caso masculino, no tiene la misma validez al tratarse de la mujer, pues tanto el hecho de mirarse como el de ser mirada conllevan socialmente una infinidad de significados que no hacen sino acrecentar las diferencias entre lo que la mujer ve en el espejo y lo que realmente es. El espejo, como hemos visto, guarda una relación estrecha con cuestiones de identidad, poder, sexualidad y género, y es sin duda un elemento imprescindible en la formación de la identidad femenina, tema presente en la obra de un gran número de escritoras hispanoamericanas.

Notas:

- [1] Este hecho no se limita a Hispanoamérica. Un análisis detallado del papel que el espejo juega en la literatura norteamericana y europea puede encontrarse en *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass* (1988), de Jenijoy La Belle. Para las novelas inglesas del siglo XIX escritas por mujeres, ver *The Mad Woman in the Attic* (2000), de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar y para las españolas del siglo XX ver *Reflection in Sequence* (1999), de Sandra J. Schumm.
- [2] Ver artículo de Lucía Guerra sobre el problema de la representación de la mujer. Guerra comenta cómo la perspectiva masculina patriarcal ha manejado un espectro de imágenes de representación de la mujer que abarca desde la Virgen, modelo de la Madre patriarcal, hasta la amazona, Sujeto autónomo que constituye la imagen opuesta a la Virgen. Guerra destaca cómo en cualquiera de esas imágenes "priman los elementos que la convierten en un espectáculo, en objeto creado para 'la mirada privilegiada' del Sujeto masculino" (185), mientras que lo que define al hombre es su representación como Sujeto, tanto en el Bien como en el Mal. La hegemonía de imágenes creadas por los hombres ha llevado a las mujeres a observar diversos centros de su propio Yo que no corresponden con su propia experiencia (188). La mirada en el espejo de personajes femeninos plantea la búsqueda de un Yo que sí coincida con la experiencia femenina y no con la establecida por el sistema patriarcal.
- [3] En el mismo sentido puede entenderse el hecho de presentar el matrimonio como el mejor premio que puede recibir una protagonista femenina. María A. Salgado ha analizado este aspecto y comprueba que lo que define y da significación a la mujer en el sistema patriarcal, es estar casada, pues su valor reside en su cuerpo (95). No es de extrañar, por tanto, la importancia concedida a la moda, como medio de adornar a esa mujer-objeto, en novelas, por ejemplo, como *Blanca Sol*.
- [4] En un primer momento, Alcides se presenta a Josefina con intenciones deshonestas y es bastante después, al comprobar su comportamiento "virtuoso", cuando decide casarse con ella. Si Josefina hubiera cedido en un primer momento, el desenlace hubiera sido muy distinto, pues a la mujer no

se le perdona una falta que, en el caso de ser un hombre el que la cometa, como sucede con Alcides, no afecta al desarrollo de la acción.

- [5] En este sentido, Joan Torres-Pou ha comentado refiriéndose a Lucía, personaje de *Amistad funesta* (1885) de José Martí (1853-1895), que la protagonista se halla "atrapada en un espejo, totalmente inmersa en sí misma, obsesionada por encontrar en ella algo que no es, el ideal de mujer que le impone la sociedad patriarcal" (54), palabras que también podrían aplicarse a María Eugenia quien, como Lucía, se debate en encontrar en esa imagen a la que en realidad es y no a aquella que los demás esperan que sea.
- [6] En una escena que guarda una estrecha relación con el final de la novela *El despertar* (1899) de Kate Chopin (1850-1904).
- [7] Según Gloria da Cunha-Giabbai, esta novela plasma el conflicto social y político hispanoamericano por medio de los problemas de la mujer. Dice da Cunha: "su valor y novedad se hallan en la presentación de las causas del reiterado fracaso de la búsqueda de una solución para el conflicto femenino que refleja, por extensión el del social" (146).

Obras citadas:

Bombal, María Luisa. *La última niebla*. Barcelona: Seix Barral, 1998.

Cabello de Carbonera, Mercedes. *Blanca Sol*. 4ªed. Lima: Carlos Prince, 1894.

Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Cunha-Giabbai, Gloria da. "La problemática de la mujer hispanoamericana como reflejo del conflicto social: *No es tiempo para rosas rojas* de Antonieta Madrid". *INTI: revista de literatura hispánica* 37-38 (1993): 145-53.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Guerra, Lucía. "La problemática de la representación en la escritura de la mujer". *Debate feminista* 5, 9 (1994): 183-92.

Hunefeldt, Christine. *Liberalism in the Bedroom. Quarreling Spouses in Nineteenth-Century Lima*. University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press, 2000.

La Belle, Jenijoy. *Herself Beheld. The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

Lacan, Jacques. *Escritos I*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1978.

Madrid, Antonieta. *No es tiempo para rosas rojas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.

Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Parra, Teresa de la. *Obra (Narrativa-Ensayos-Cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, >1991.

Pfeiffer, Erna. "El desencantamiento de utopías patriarcales en la escritura histórica de autoras latinoamericanas: Carmen Boullosa, Antonieta Madrid, Alicia Kozameh". *La novela latinoamericana entre historia y utopía*. Ed. Sonja Steckbauer. Eichstätt, Germany: Katholische Universität Eichstätt, 1999. 106-121.

Salgado, María A. "Convergencias y divergencias de la autorrepresentación femenina en el contexto patriarcal." *Estudios en honor de Janet Pérez: el sujeto femenino en escritoras hispánicas*. Ed. Susana Cavallo, Luis Jiménez y Oralia Preble-Niemi. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1998.

Schumm, Sandra J. *Reflection in Sequence. Novels by Spanish Women, 1944-1988*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1999.

Torres-Pou, Joan. "Las amistades peligrosas de José Martí: aspectos de la representación de lo femenino en *Amistad funesta*" *Hispanófila* 108 (1993): 45-57.

© Elena González-Muntaner 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

