

La sexualidad femenina liberada de la *mirada masculina* y el falocentrismo en *La mujer desnuda* de Armonía Somers y *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela

Ariadna Marcucci*

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 08-03-2024 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 27-05-2024

RESUMEN

En contraposición con la “*Male Gaze*” o “*mirada masculina*” (Mulvey 1975) que ha dominado los relatos y las representaciones de la sexualidad y el erotismo de la mujer, las novelas *La mujer desnuda* de Armonía Somers (1950) y *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela (1966) construyen protagonistas femeninas que buscan reapropiarse de su cuerpo y explorar el goce independientemente de la perspectiva falocéntrica y heteronormada dominante. Mediante la interpretación y la gestión que se hace de la desnudez de la mujer, así como de su goce, las protagonistas irán renegociando su rol como sujetos de deseo más que como objetos fragmentados y contruidos en pos de la fantasía masculina, a la vez que exploran una sexualidad liberada del falocentrismo.

PALABRAS CLAVE

Armonía Somers; Luisa Valenzuela; sexualidad femenina; desnudez de la mujer; goce femenino

Female sexuality liberated from the *male gaze* and phallocentrism in *La mujer desnuda* by Armonía Somers and *Hay que sonreír* by Luisa Valenzuela

ABSTRACT

In contrast to the “*Male Gaze*” (Mulvey, 1975) that has dominated the stories and representations of women's sexuality and eroticism, the novels *La mujer desnuda* by Armonía Somers (1950) and *Hay que sonreír* by Luisa Valenzuela (1966) construct female protagonists who seek to appropriate their body and explore pleasure independently of the dominant phallocentric and heteronormative perspective. Through the interpretation and reception of women's nudity, as well as their pleasure, the protagonists renegotiate their role as subjects of desire rather than as fragmented objects constructed in pursuit of male fantasy, while at the same time they explore a sexuality liberated from phallocentrism.

KEYWORDS

Armonía Somers; Luisa Valenzuela; female sexuality; female nudity; sexual pleasure

Por mucho tiempo, la reflexión, el relato y la representación de la sexualidad femenina han sido llevadas a cabo por voces de hombres, lo que devino en que primara una mirada masculina, heteronormada y falocéntrica del erotismo y el goce de la mujer. Un ejemplo de esto se hace patente en los inicios del discurso psicoanalítico. En el famoso “Seminario 20” de Jacques Lacan (1972) la sexualidad es entendida en tanto centrada exclusivamente en el falo como núcleo del goce. En este sentido, Lacan afirma que “nada distingue como ser sexuado a la mujer sino justamente el sexo. Que *todo* gira alrededor del goce fálico” (16). A lo largo de este seminario, Lacan conceptualiza a la mujer como un “Otro” que resulta solo un objeto circunstancial para el goce, diciendo: “el goce en tanto que sexual es fálico, es decir que no se relaciona con el Otro como tal” (20). Es evidente que la sexualidad solo era conceptualizada desde una perspectiva masculina y heteronormada.

Esta óptica no solo se reflejó en las propuestas teóricas del psicoanálisis, sino que también influyó en los modos en que se construyó una narrativa de la sexualidad en los relatos tanto literarios como cinematográficos. La teórica de cine Laura Mulvey, en su ensayo “Placer visual y cine narrativo” (1975), introduce el concepto de “*Male Gaze*” o “mirada masculina” para explicar cómo la perspectiva del varón heterosexual ha dominado los modos de narrar y representar el erotismo. Mulvey afirma que, en el cine, “la mirada dominante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia” (370), construyendo a la mujer como imagen, generalmente en una posición pasiva y en el lugar de objeto, que es observada por el hombre, caracterizado como sujeto activo. Un claro ejemplo de esta “*Male Gaze*” sería el *striptease*, que se convirtió en un clásico de la pantalla grande como espectáculo erótico en el que la mujer se desnuda sensualmente para el o los hombres que la observan. Las tomas que realiza la cámara muchas veces se centran en alguna parte del cuerpo femenino, fragmentando a la mujer, la cual es exhibida como objeto erótico tanto para los personajes de la escena como para los espectadores de la película.

En contraste con esta representación de la desnudez de la mujer, sexualizada en pos de una mirada masculina del erotismo y el deseo, las novelas *La mujer desnuda* de Armonía Somers (2009 [1950]) y *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela (1966), construyen la sexualidad femenina en contraposición con esta “*Male Gaze*”, al presentar protagonistas que buscan reapropiarse de su cuerpo y explorar el goce independientemente del falocentrismo. Estas novelas, publicadas en 1950 y 1966 respectivamente, coinciden con el contexto del llamado “Boom latinoamericano”, el cual estuvo también dominado por voces masculinas. A pesar de que muchas

autoras latinoamericanas, tal como analiza María Teresa Medeiros-Lichem en su trabajo crítico *La voz femenina en la narrativa latinoamericana* (2005), evidenciaron claramente un aporte a la construcción de una ficción con especificidad latinoamericana, la escena literaria etiquetada como “Boom latinoamericano” fue encabezada por autores varones. Por lo tanto, resulta interesante detenernos a analizar temáticas y abordajes que han construido, durante este período, las voces femeninas que, según Medeiros-Lichem, siempre hablan desde los márgenes. Y este hablar desde los márgenes les permite construir una mirada disidente, que no se adecúa a la “*Male Gaze*” dominante en el paradigma patriarcal.

Analizaremos, entonces, de qué manera se construye la desnudez del cuerpo de la mujer, así como la sexualidad femenina en contraposición a la “*Male Gaze*” o “mirada masculina” en las novelas *La mujer desnuda* de Armonía Somers y *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela. Veremos cómo mediante la interpretación y la gestión que se hace de la desnudez de la mujer, así como de su goce, las protagonistas irán renegociando su rol como sujetos de deseo más que como objetos de deseo fragmentados y contruidos en pos de la fantasía masculina, a la vez que exploran una sexualidad independiente del falocentrismo.

La desnudez femenina como liberación en *La mujer desnuda* de Armonía Somers

En *La mujer desnuda* de Armonía Somers, Rebeca Linke, la protagonista, es agente de su propia desnudez, pero lejos del estereotipo del *striptease* cinematográfico, en el que la mujer se desnuda para un otro, acá el despojarse de la ropa es un acto de rebeldía, mediante el cual la protagonista se libera también de los códigos y mandatos que someten a la mujer a un lugar pasivo. Como analizaremos a continuación, a lo largo de la novela, la desnudez es conceptualizada en términos de liberación y reapropiación del propio cuerpo por parte de la mujer.

El momento en el que Rebeca Linke se despoja de su última prenda se describe como un momento de liberación de ciertos mandatos culturales. Esto lo podemos observar en la siguiente escena que precede a la desnudez total del personaje: “Y así fue como entró en la casa aquella noche, completamente despojada de todo vínculo anterior, y casi con la sensación de un regreso a la matriz primitiva” (17). Acto seguido se quita el abrigo “con que cubriera la desnudez en que había salido” (17). El momento en que se desnuda completamente se encuentra en relación con un retorno a lo que se denomina “matriz primitiva”, es decir, previa a la cultura que se ha entendido como “civilizada” (Gatti 2018), y que conlleva una serie de mandatos socioculturales, como lo es el cubrir la desnudez. Vemos un paralelismo en el modo en que, al igual que se despoja de “todo vínculo anterior”, se despoja también de ese abrigo. Esto que se identifica como “anterior”, más adelante es asociado con la falta de autonomía, cuando Rebeca Linke, ya convertida en la mujer desnuda, dice “Las mismas cosas de

*antes*¹, de cuando yo les pertenecía” (27). Al quitarse la ropa Rebeca Linke deja “las cosas de antes”, es decir, deja de pertenecer a alguien más y pasa a ser libre.

Cuando ella decide salir completamente desnuda, se da inicio a lo que se denomina “la noche de la mujer, su primera noche poseída” (22), es decir, que su desnudez le permite apropiarse de su propio tiempo, *poseer* esa noche por primera vez. En este sentido, se describe ese momento como “aquello ilimitado, lleno de posibilidades para el albedrío, mucho más libre” (22). El salir desnuda se asocia con un momento de liberación. Esto se retoma más adelante, cuando la mujer desnuda se recuesta al lado de un hombre llamado Nataniel, y cuando este despierta ella le dice: “Ven, toca, estoy desnuda. Tomé mi libertad y salí. He dejado los códigos atrás” (27). En estas palabras la mujer desnuda vincula explícitamente su desnudez con su libertad. Se puede ver también cómo esta libertad parece referir a ciertos “códigos” que ha soltado, códigos culturales – alejados de lo primitivo – que la sometían, y que ahora ha dejado atrás en “un desacatamiento absoluto” (23), un acto de rebeldía del que ella es sujeto agente, como podemos ver en la frase “Tomé mi libertad y salí”.

La relación de la desnudez con la libertad también es interpretada en estos términos por el cura del pueblo, quien en varias ocasiones toma el foco de la narración y expresa lo siguiente: “Por culpa de la mujer se había descubierto cada uno a sí mismo (...) Ella era libre para su propio desnudo (...) Pero la libertad individual del acto en sí arrastraba a cada cual a pensar en la imposibilidad de la suya” (77). En su desnudez, la mujer desnuda no solo ejercía su albedrío, “tomaba su libertad”, sino que también exponía, por contraste, el sometimiento del resto a esos “códigos” hacia los que Rebeca Linke se había rebelado. Se hace evidente el modo en que la mirada masculina del cura interpreta como una amenaza a la mujer libre, y afirma: “Una sola libertad no podía subsistir sin guerra” (77).

De igual manera, en los distintos encuentros con hombres que tiene la mujer desnuda, ella siente temor por tener que volver a cubrir su cuerpo. Incluso en su encuentro con Juan hacia el final de la novela, el primer instinto de él es cubrirla. Tal como analiza la doctora en letras Agustina Ibáñez en su trabajo titulado *Cuerpo, desnudez y silencio en La mujer desnuda de Armonía Somers* (2021), los hombres de la novela quieren tomar a la mujer desnuda “para refundar su poderío y retornar al vestido y a los códigos sociales que regulan los cuerpos y garantizan su hegemonía” (5). Esto es temido por la mujer desnuda, quien cuando está recostada junto a Nataniel, éste despierta su deseo, sin embargo, ella decide huir sin concretar el encuentro sexual debido al temor de que eso la lleve a “lo de siempre (...) otra vez las inmundas ropas cubriéndola” (28). Podemos ver que la ropa es definida como “inmunda” y asociada a la pérdida de la libertad y al retorno a “lo de siempre” o, como ya analizamos, “lo de antes”.

¹ Las cursivas son mías.

Hacia el final de la novela, Juan, con quien la mujer desnuda tiene un encuentro amoroso que más adelante analizaremos, intenta protegerla de la multitud que viene por ella y su instinto es hacerlo mediante un capote amarillo que le echa encima, cubriendo su desnudez. En la novela se dice que realizó esta acción como si fuese “un autómeta” (104), como un acto reflejo que deja en evidencia que Juan no había logrado cuestionar esos códigos socioculturales de *antes*, de los cuales Rebeca Linke ya se había liberado mediante su desnudez. Juan volvió a tomar su rol de *antes*, su rol “masculino”, que debe proteger a esta mujer y lo hace marcando la propiedad sobre su cuerpo, al ponerle esta prenda para cubrir su desnudez, es decir, su libertad, mientras que la mujer desnuda siente que ese capote amarillo “Era igual que llevar encima la cáscara del mundo” (104).

La desnudez femenina como cosificación en *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela

En *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela, Clara, la protagonista, viene a la capital y, prácticamente sin darse cuenta, termina ejerciendo la prostitución. En esta novela veremos que, contrario a lo que ocurría en *La mujer desnuda*, la desnudez aparecerá asociada a la cosificación del cuerpo de Clara y es habitualmente gestionada por los hombres, quienes son los que la desvisten o le dicen cómo puede y cómo no puede vestirse. Por el contrario, la vestimenta es el modo en que Clara se apropia de su cuerpo y está relacionada con las ilusiones que alimentan las fantasías de la protagonista. Veremos, entonces, cómo hay prendas que resultan fundamentales para Clara, como el vestido lila y el vestido floreado.

En su primer encuentro sexual, ella accede a acompañar a un marino buen mozo a una de las piezas del hotel, y una vez allí “Clara ni se dio cuenta de que la desvestían” (8). No solo es el hombre el que ejerce la acción de desvestir a Clara, sino que ella no está en lo más mínimo involucrada con la acción, ya que ni siquiera se da cuenta. Esta primera experiencia sexual de Clara ya marca el modo en que su desnudez será gestionada por los hombres que la tratan como un objeto. Esto queda en evidencia cuando después del sexo, el marino “como había sido el gran desvirgador” (8) le dio plata y “salió corriendo escaleras abajo para contarle a los otros la pesca que había hecho en Plaza Italia y alrededores” (8). Este hombre, al darle dinero como un precio por su virginidad, mercantiliza la sexualidad de la mujer, y luego habla de su encuentro sexual en términos de “pesca”, cosificando a Clara al tratarla como una presa, sin ninguna voluntad ni agencia en la escena.

Otro de los hombres que tratarán a Clara en estos términos es Don Mario. Éste toma el rol de una especie de cafisho, y en un momento en el que Clara sufre por haber perdido a Carlos, el mozo de quien se había enamorado, vemos que Don Mario “La ayudó a desvestirse y la metió en la cama, después apagó la luz y se quedó sentado en la silla, a su lado” (23). Nuevamente la desnudez es asistida por un hombre que, a su vez, toma otras

acciones sobre su cuerpo, como que “la metió en la cama”, donde Clara aparece como objeto, mientras que quien ejerce la acción es Don Mario.

Más adelante se narra la siguiente escena con un cliente: “Cuando terminó de estudiarla de lejos se le acercó para tocarla y después le dijo, haciendo chasquear la lengua: —Está bien, desvestite. Ahora vamos a probarte. Clara se desvistió dócilmente” (25). Acá la desnudez aparece como una imposición, una orden por parte del hombre, quien es el que le indica en imperativo “desvestite”. Ella obedece y se desviste “dócilmente”, por lo que podemos ver que desnudarse parece más un acto de sometimiento a la voluntad masculina que un acto de rebeldía, como se observaba en *La mujer desnuda*.

En el caso de *Hay que sonreír*, la búsqueda de Clara de reapropiarse de su cuerpo y su sexualidad está más ligada a las prendas de vestir que a la desnudez. Es así como, por ejemplo, cuando fantasea con reencontrarse con Carlos, el único con el que pudo explorar su propio placer en la sexualidad, imagina: “Ella debía ponerse el vestido lila, el mismo que llevaba la noche del bosque” (43). Sin embargo, Víctor, su pareja, le tiene prohibido el uso de esta prenda:

Fue hasta el ropero y al abrir el cajón de la ropa vieja se encontró con su vestido lila, que Víctor le había prohibido usar porque tenía un escote demasiado pronunciado. Estuvo tentada de probárselo para ver si todavía le quedaba bien pero después se dijo que mejor haría en ocuparse de las cosas de la casa y dejarse de soñar. (43)

Observamos cómo Víctor ejerce su posesividad para con el cuerpo de Clara al prohibirle el uso de una prenda de vestir. Esta prohibición radica en que el vestido tiene “un escote demasiado pronunciado”, es decir, que en un punto está prohibiendo una cuota de desnudez, pero nuevamente es un hombre el que gestiona la desnudez y la vestimenta de Clara, estableciendo, de esta manera, su dominio sobre el cuerpo de ella. Este vestido lila representa para Clara la fantasía de volver a disfrutar de su cuerpo y su sexualidad para sí misma y no como objeto del placer de un hombre, ya que es el vestido usado durante el encuentro con Carlos que analizaremos más adelante. Por eso, al final de la cita, ella se contiene de probarse el vestido para obligarse a “dejar de soñar”, ya que el vestido se relaciona con esa ilusión.

Esta misma ilusión se proyecta en el vestido floreado que Clara se confecciona especialmente para su reencuentro con Carlos. Sin embargo, cuando ella asiste a la cita con su vestido nuevo, Carlos no solo no repara en él, sino que comienza a tratarla con violencia:

La tomó de un brazo y la arrastró hacia la esquina (...) Carlos no la escuchaba. Gritó Taxi y la empujó dentro del coche. Clara, desilusionada, se sentó sin preocuparse por arreglar la pollera que seguramente se iba a arrugar. (...) En la casa de citas se tuvo que sacar el vestido y en la desesperación Carlos le

deshizo una costura que no estaba bien rematada. Quedó olvidado en una silla, junto con el viejo entusiasmo de Clara por Carlos. (67)

Vemos cómo se establece un paralelismo entre el modo en que el vestido se arruga y se descose, y la ilusión de Clara que se marchita, como se ve claramente en la frase final de la cita. Carlos le había prometido ir a los juegos del parque de diversiones y, por el contrario, él termina llevándola a los empujones a la casa de citas. Una vez allí observamos que dice: “se tuvo que sacar el vestido”, lo que nuevamente muestra que la desnudez es impuesta y que representa un sometimiento de Clara a la voluntad masculina. Así como el vestido es maltratado, el cuerpo de Clara también lo es, ya que es tomada, arrastrada y empujada, y el “tener que” desnudarse es la culminación del modo en que Carlos la trata como objeto.

La sexualidad femenina descentrada del falo en *La mujer desnuda* de Armonía Somers

En la novela de Somers la liberación de la sexualidad femenina se encuentra representada en la figura de Rebeca Linke, quien desde el primer momento de su metamorfosis en la mujer desnuda comenzará a explorar su cuerpo y su erotismo, primero consigo misma y luego con un otro: Juan; aunque siempre desde una sexualidad que prescinde completamente del falo para el goce. Debido a esto, su figura genera dos reacciones en el pueblo: el despertar de fantasías lésbicas en una de las mujeres, así como una oleada de violaciones, hombres que buscan aferrarse al dominio del falo y reafirmar su poder sobre las mujeres mediante la penetración forzada.

Tal como analiza Ibáñez, una de las exploraciones del deseo sexual femenino en la novela radica en el autoerotismo (2021: 7). Esto lo podemos ver desde el primer momento de la metamorfosis de Rebeca Linke, cuando al cortar su cabeza queda frente a ella y siente que “Mirada desde los nuevos ángulos, quizás gustase más a la mujer su última versión” (20). Luego “Se arrodilló, quedó a la altura de la otra. «Amada, quiero besarte» logró decirle. Pero no pudo consumir el acto. Su boca irreal la invalidaba como en las pesadillas” (21). Su propia cabeza es ahora percibida como “la otra”, se redescubre desde otro “ángulo” y siente un deseo de besarse a sí misma. Más adelante, logrará redescubrir también su cuerpo y explorarlo mediante caricias: “se acarició a sí misma el flanco” (22), “Cuando la caricia le llegó hasta los pechos, tuvo la sensación de descubrirse después de una inmensidad de olvido” (23). Podemos observar cómo la protagonista cumple un rol agentivo en la acción a la vez que también es objeto de estas caricias y este descubrimiento. Rebeca Linke se toca las caderas y los pechos, zonas erógenas y tradicionalmente sexualizadas por los relatos elaborados desde la “*Male Gaze*”, sin embargo, en esta escena es la mujer la que se reapropia de su sexualidad, de su erotismo, y se acaricia a sí misma. De hecho, la descripción que hace de sus pechos da cuenta de que se aparta del modo en que suelen ser representados por la mirada masculina, al decir que “Pendían

ya sin la firmeza de la despuntadura. Pero mucho más dulces que los de antes, a causa de la pesadez insinuada” (23). No son pechos descriptos para el placer masculino, moldeados según el ideal de belleza y juventud que pesa sobre los cuerpos femeninos, sino el descubrimiento de la dulzura del propio cuerpo, abrazándolo tal cual es. Esta acción, junto con la desnudez que analizamos anteriormente, representa la rebeldía de la mujer desnuda, ya que, a continuación, afirma que, aunque parecían ser “experiencias de inventario minúsculo”, éstas eran acciones “capaces de sustituir el viejo miedo por un desacatamiento absoluto” (23).

Además de mediante el autoerotismo, la novela también explora el deseo sexual femenino en el encuentro de la mujer desnuda con Juan, con quien se construye una tensión erótica. El primer contacto físico se da cuando Juan besa la herida que ella tenía en un hombro:

cayó con sus labios sobre la zona magullada, en una especie violenta de ritual salvaje (...) Y, sin embargo, entre su boca posada en aquella herida, tan semejante a un sexo de mujer, y el deseo de entrar por sus verdaderos labios, qué sensación de mansedumbre, qué dulce y misericordioso acto. (97)

Se establece una semejanza entre la herida, de la cual previamente se dice que “la carne se hallaba abierta en dos labios” (96), con “un sexo de mujer”. Esto acrecienta la carga erótica de la escena, a la vez que, focalizando la narración en Juan, da cuenta del deseo que él tiene de “entrar por sus verdaderos labios”, lo que podríamos interpretar como el deseo de penetrarla, “entrar” en su vulva, sus “labios”, tal como se describe a su herida. Pero Juan no busca concretar ese deseo, sino que percibe el placer que le produce este acto “de mansedumbre” de besar la herida semejante a su sexo, remitiendo al sexo oral y entablando un contacto sexual y erótico que no involucra al falo.

Y este descentramiento de la sexualidad respecto del falo se acentúa aún más en el hecho de que Juan, el hombre con quien la mujer desnuda explora su deseo sexual, es descripto como afeminado en sus rasgos: “Qué femenino y suave le parecía él en aquel sitio, las caderas no tan viriles (...) emanando de allí su propia dulzura” (98). Que el hombre deseado por la protagonista sea descripto centrándose en su dulzura y suavidad es una clara muestra de “*Female Gaze*” o “mirada femenina”, ya que rompe completamente con el estereotipo de “galán” viril, musculoso, violento y protector que ha construido la “*Male Gaze*” (Barrantes, 2022). La contraposición de estas dos miradas se encuentra explicitada en la novela a continuación, cuando la mujer desnuda prefiere no señalar estos rasgos a Juan, aunque los admire y desee, ya que teme que a él le pueda resultar vergonzoso: “No quiso, sin embargo, comunicarle esto tan íntimo y quizás ofensivo para lo que el hombre cree que debería ser su verdadero atributo” (98). Vemos en esta frase la representación de la “*Male Gaze*” en aquello en que los hombres creen que debería radicar su atractivo sexual pero que, sin

embargo, resulta distinto a aquello en lo que repara la narración desde la perspectiva de la mujer desnuda.

Podemos observar, entonces, en esta novela, una exploración de la sexualidad femenina desde una perspectiva completamente independiente del falo, mediante la reapropiación del propio cuerpo y la búsqueda de placer en este reencuentro consigo misma que atraviesa Rebeca Linke en su transformación, así como mediante el encuentro sexual que tiene con Juan, a quien se describe principalmente por su dulzura y sus rasgos afeminados, y con el que se conectan sexualmente sin coito ni penetración.

Esto, al igual que la desnudez de la protagonista, impacta en los habitantes del pueblo, quienes ven reflejada en esta liberación, sus propias esclavitudes. De esta manera, podemos ver que una mujer acude al cura a confesar su fantasía sexual basada en un encuentro lésbico que había tenido en su juventud con su compañera Claudina, con quien se besaban a escondidas (62). Esta fantasía es, en un primer momento, exigida por Nataniel, el marido de la mujer, que mientras le pide que repita el nombre de su amiga, la somete violentamente. Pero luego, esta mujer comienza a discurrir por esa fantasía, abstrayéndose de la violación de su marido. Si bien lo que está ocurriendo, es decir, la violación, sí gira en torno al falo y la penetración, el refugio en el que esta mujer logra encontrar su placer sexual es en este encuentro erótico que imagina con otra mujer. Si bien la fantasía comienza con el recuerdo de Claudina, luego se personifica también en la figura de la mujer desnuda, como podemos ver a continuación:

yo [empecé] a perderme, a dejar que la vagabunda desnuda, que en ese momento tenía una cara definida, entrase como un fantasma por la ventana a repartir lo nuestro, en las formas que nunca había conocido (...) Y yo moriré queriéndolo de nuevo. (62, 63)

Es a partir de la aparición de esta mujer desnuda y libre, que la esposa de Nataniel logra encontrar su placer sexual a pesar del sometimiento del cual es víctima su cuerpo, pero, mediante las fantasías, se refugia en un erotismo sin presencia del falo y explora su sexualidad desde una perspectiva que le era completamente desconocida.

La búsqueda del goce en la sexualidad femenina en *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela

En *Hay que sonreír* la “*Female Gaze*” en la representación de la sexualidad se construye mediante la focalización en Clara, la protagonista, a través de los ojos de quien serán relatados numerosos encuentros sexuales en los que ella es tratada como un objeto y en los que queda en una posición de pasividad frente a la acción del hombre. Mientras que la “*Male Gaze*” se ha encargado de representar a mujeres que gozan al ser anuladas como sujetos, Luisa Valenzuela elabora un relato en el que la protagonista narra su frustración y hasta incomodidad en estos encuentros sexuales. Vemos, por

ejemplo, los siguientes pensamientos de Clara mediante un estilo indirecto libre, cuando uno de sus clientes no quiere invitarle un trago antes de subir a la habitación: “Iría lúcida al sacrificio, como esas vacas que había visto llevar al matadero y que sin lugar a duda sabían que iban a morir” (9). Acá se establece una comparación entre subir a tener sexo con este hombre y una vaca que es conducida al matadero, poniendo a Clara en términos de “ganado”, borrando su condición de persona y evidenciando que la experiencia le resulta un “sacrificio”. Una vez en la habitación, la escena se describe de la siguiente manera: “El tipo no gastó, como es de imaginar, una sola gota de preocupación en ella. Se despachó, se levantó de un salto, se abotonó el pantalón y se volvió a encasquetar el sombrero que se le había caído en un gesto involuntario de cortesía” (10). La escena se centra en la enumeración de verbos reflexivos, es decir, acciones que son ejercidas por el hombre y que también recaen sobre él mismo: se despacha, se levanta, se viste. Clara está ausente, ella solo es la excusa para que el hombre haga lo suyo, “se despache”.

Sin embargo, Clara desea encontrar placer en el sexo y fantasea con poder “descubrir si después de todo, ese asunto de la cama no era tan desagradable como parecía” (14). En esta cita vemos que el “asunto de la cama” le resulta desagradable, pero no quiere conformarse con eso, desea descubrir algo más. Esto es lo que busca en Carlos, el primero con el que tiene un encuentro sexual que no es laboral, y con quien logra explorar el goce en su sexualidad:

Clara tuvo miedo, por lo que era ella, tan desarmada frente a la pasión, y por lo que ya no era, lo que había dejado sin remordimientos al llegar a la ciudad. Sólo un segundo de miedo, justo el tiempo que él se separó de ella; y después ese largo vacío tan lleno de hombre y de tierra, un paso más hacia el dios y, por fin, después de tantos ensayos, la felicidad. (22)

Vemos que Clara sigue pensando en los constructos sociales que pesan sobre la mujer, al aludir a “lo que ya no era”, “lo que había dejado”, refiriéndose a su virginidad. Sin embargo, observamos que, por un lado, habla de que “había dejado” esta virginidad, y no que la pierde o se la quitan, sino que es ella quien la deja, voluntariamente y, como dice a continuación, “sin remordimientos”. Esto nos muestra que ella busca un rol agente de su sexualidad, a pesar de que luego en los encuentros sea tratada como objeto. Por otro lado, observamos también que ella no se paraliza frente a este miedo, sino que se detiene en él “solo un segundo” y luego avanza “un paso más” en la búsqueda de ese placer que no había podido explorar hasta este momento. Esta descripción del encuentro con Carlos refleja toda la incertidumbre y el miedo de una primera vez porque, en parte, lo es, ya que es la primera vez que ella desea activamente el encuentro sexual. Previamente, ella es conducida casi sin darse cuenta, tal como analizamos en relación con la desnudez. Sin embargo, en este caso: “Clara le dejó a Carlos la preocupación de elegir el momento oportuno para cruzar y se hizo

llevar, con los ojos cerrados, gozando la sensación de sentirse protegida” (21). Ella “se hizo llevar”, es decir que, si bien hay cierta entrega a la voluntad de Carlos y cierta maleabilidad en su actitud, no es que se “deja” llevar, sino que se “hace” llevar, mostrando su agencia y su rol activo en la escena. Asimismo, ella está “gozando” de esta situación, no solo poniendo en escena por primera vez el goce en relación con el sexo dentro de la novela, sino que utiliza un verboide, que la coloca a la mujer en ese estado de experimentar ese goce. En conclusión, es mediante la búsqueda del placer que Clara opone resistencia a una dinámica sexual en la que se la trata como objeto.

Conclusiones

A lo largo de este análisis, hemos podido observar cómo estas dos novelas de autoras latinoamericanas construyen una representación del erotismo y la sexualidad femenina desde una perspectiva que se rebela contra la “*Male Gaze*” o “mirada masculina” preponderante en las reflexiones y los relatos del paradigma patriarcal y heteronormativo. Para esto, nos hemos centrado en dos aspectos: la desnudez de la mujer, por un lado, y la búsqueda del goce más allá del falo, por otro.

La desnudez de la mujer ha sido muchas veces narrada, en los relatos cinematográficos, por ejemplo, como una provocación hacia el deseo sexual del hombre. En muchos *films*, la mujer se desnuda para erotizar al hombre, tal como analizaba Mulvey en las escenas de *striptease*. Sin embargo, pudimos detallar cómo Somers y Valenzuela proponen un abordaje de la desnudez de la mujer desde una mirada femenina. En *La mujer desnuda*, la desnudez es elegida y ejercida por la protagonista, representando su liberación de los mandatos que la sometían. En contraste, en *Hay que sonreír*, la desnudez representa el sometimiento de la protagonista a la voluntad de los hombres, ya que la desnudez se escenifica como forzada y gestionada por los hombres que la rodean.

Respecto a la búsqueda del goce, analizamos cómo en *La mujer desnuda*, Somers construye el erotismo y la sexualidad de la mujer como independiente del hombre, confrontando el paradigma psicoanalítico del falocentrismo, así como de la heteronorma imperante en la “*Male Gaze*”. Se presenta a una protagonista que explora su propio cuerpo y se desea, y que luego mantiene un encuentro sexual sin intervención fálica con un hombre que es caracterizado y deseado por sus rasgos “femeninos”. A su vez, se narra la fantasía lésbica de otra de las mujeres del pueblo, consolidando la construcción del goce femenino como independiente del hombre, lo cual desencadena una reacción violenta por parte de los hombres del pueblo, quienes violan a sus esposas, aferrándose a su posición “anterior”, como se nombra en la novela a estos códigos patriarcales contra los que Rebeca Linke se rebela, es decir, su posición como poseedores del cuerpo de la mujer y su sexualidad. Sin embargo, lo que no poseen ni logran poseer en esta dinámica es el goce de la mujer. Es justamente por eso que en ese goce se encuentra la rebeldía tanto la de Rebeca Linke al gozar de su cuerpo y de su encuentro

con Juan, como la de la esposa de Nataniel que goza en sus fantasías con su excompañera Claudina.

De igual manera, en *Hay que sonreír* los hombres constantemente cosifican el cuerpo de Clara y lo utilizan sexualmente, sin embargo, es mediante la búsqueda de su goce que ella explora su autonomía y su sexualidad. A través de su encuentro con Carlos, logra descubrir su placer y se convierte en sujeto de deseo, ya no en objeto de deseo como es tratada a lo largo de la novela. Esta búsqueda queda, a su vez, plasmada en el vestido lila que usó en ese encuentro con Carlos y que, aunque Víctor le prohíbe que lo use, ella vuelve a ponerse para buscar nuevamente ese deseo. Es por eso que este vestido, así como el vestido floreado, representan la búsqueda de Clara por volver a reapropiarse de su cuerpo, liberándose de la desnudez que la somete a la voluntad masculina, así como la exploración de su sexualidad mediante el goce.

En conclusión, podemos afirmar que, en estos abordajes, aunque diferentes entre sí, se observa una búsqueda por representar la sexualidad de la mujer, a partir de dotar a los personajes femeninos de la capacidad de gozar y erotizarse de forma independiente a la mirada masculina y construyendo a la mujer como sujeto de deseo más que como objeto deseado por la “*Male Gaze*”.

* **Ariadna Marcucci** es Profesora de enseñanza media y superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires y alumna de la Maestría en Literaturas Latinoamericana y Española en la misma institución. Actualmente integra el proyecto UBACyT titulado “La genealogía como política de imaginación: linajes, desvíos y discontinuidades en la cultura brasileña” y trabaja en un proyecto de tesis bajo la dirección de la Doctora en Letras Laura Cabezas, vinculado a la construcción de la religiosidad popular en la narrativa argentina contemporánea.

Bibliografía

- Barrantes, Jimena (2022) “Female Gaze vs. Male Gaze” en *Dispersa Revista Audiovisual*. Recuperado de <https://www.dispersarevista.com/audiovisual/female-gaze-vs-male-gaze> [19/12/2022]
- Gatti, Pablo (2018) La antropología como ciencia. En P. Gatti (Comp.) *Antropología cultural 2018*. Montevideo: Instituto de Formación en Educación Social.
- Gambetta Chuck, Aida Nadi (2007) Cuerpo y novela en *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela. *Graffylia*, n° 8, 9 – 15.
- Ibáñez, Agustina (2021) Cuerpo, desnudez y silencio en *La mujer desnuda* de Armonía Somers. *Lit. lingüíst.* [online] n.43, 15 – 36. ISSN 0716-5811. <http://dx.doi.org/10.29344/0717621x.43.2549>. [1/12/2022].
- Lacan, Jacques (1972-73) *Seminario 20: “Encore”*. (Trad. Ricardo E. Rodríguez Ponte) Versión crítica. Ed. Escuela Freudiana de Buenos Aires. Recuperado de <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.9.14%20TODO%20EL%20SEMINARIO%20%20S20.pdf> [13/11/2022]

- Medeiros-Lichem, María Teresa (2005) *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio.
- Mulvey, Laura (1975). "Placer visual y cine narrativo" en Wallis, Brian (2001) *Arte después de la modernidad*. Boston: Editorial Akal.
- Somers, Armonía (2009) [1950] *La mujer desnuda*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Valenzuela, Luisa (1966) *Hay que sonreír*. Buenos Aires: Editorial Américal.lee.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons