

Hayam Abdou Mohamed
Universidad de Helwan

1. Introducción

La vigilante del Louvre (2015) es la primera novela de Lara Siscar (1977), periodista y presentadora del programa 24 horas de la Televisión Española. La trama gira alrededor de uno de los cuadros polémicos del siglo XIX, *El origen del mundo*, de Gustave Courbet. La imagen que se ve en el cuadro choca profundamente la sensibilidad ya que muestra solo y explícitamente el sexo femenino. El cuadro llevó una existencia clandestina durante más de un siglo, su último dueño fue el psicoanalista Jacques Lacan y tras su muerte en 1981, la obra pasó a las propiedades del estado francés. En 1995 el cuadro fue expuesto por primera vez, y ahora forma parte de la colección de cuadros del museo de Orsay.

Este trabajo pretende contribuir a la deconstrucción de determinados modelos de mujer característicos de la sociedad que sigue siendo patriarcal a pesar de que vivamos en el tercer milenio. La historia de la novela, mi objeto de estudio, es protagonizada por tres mujeres francesas y ocurre en Francia, el país que históricamente se ha asociado a la libertad y donde han estallado revoluciones que reclamaban la igualdad y la fraternidad entre las personas. La novela se centra en la vida de sus tres protagonistas: Diana, cuya profesión da título a la novela ya que es ella la vigilante del Louvre. Ella está casada y tiene un hijo, pero lleva una vida sin alegrías. La relación con su marido no tiene ningún sentido para ninguno de los dos, y desde el principio sabemos que ella es una conformista; que no lucha por lo que realmente le gustaría, hasta que llega al Louvre la exposición temporal que incluye el cuadro de Courbet. Coincide con esto la aparición diaria de Claudette, con “su inseparable violonchelo”, una mujer guapa y elegante, que se queda fija ante el cuadro. La presencia de Claudette despierta en Diana el deseo de cambiar su vida, y efectivamente, decide abandonar al marido e independizarse. Claudette que está preparando su tesis doctoral sobre *El origen del mundo*, y a pesar de estar casada, ha tenido varias aventuras amorosas, la última le amenaza la vida cómoda que lleva, por eso, decide liberarse de sus temores y hacer público el vídeo con el que la chantajea su último amante. Por último, está Isabelle, una mujer soltera y muy hermosa “de cabello rubio intenso” que ha trabajado de sirvienta, luego ejerce el trabajo de modelo de retratos que posa desnuda ante pintores y estudiantes de arte, pero eso no le da para comer. Al final ha tenido que convertirse en prostituta hasta que se topa con Diana y a partir de ahí su vida toma otro rumbo, ya que acepta la propuesta de Diana de vivir juntas.

2. Marco teórico: la ginocrítica

La mujer fue retratada de forma muy estereotipada a lo largo de la historia de la literatura, y, en gran parte por autores hombres ya que son “muchos los autores varones que han brindado personajes femeninos de forma realista, e incluso alguno de modo que podría considerarse feminista. Sin embargo, hay pocos retratos de mujeres” (Soliño 189). Es decir, es escasa la autorrepresentación de las mujeres por escritoras en el ámbito literario, a las mujeres “se les niega el derecho de crear sus propias imágenes de feminidad, y se ven, en cambio, obligadas a conformarse con los modelos

machistas que se les imponen” (Moi 68). De aquí surge la necesidad de la representación por parte de la mujer de imágenes y modelos femeninos. Además, la óptica masculina sobre el “eterno femenino como una especie de visión de belleza angelical y dulzura” se vio rota y cambiada en las escrituras de mujeres (Moi 68).

Cabe señalar que el título del presente estudio (imágenes femeninas) evoca a otro muy clásico: *Images of Women in Fiction*, y por consecuencia, trae a la memoria el enfoque de la crítica literaria llamado “Imágenes de la mujer”. Este campo de estudios literarios orienta nuestra visión hacia vincular la literatura a la vida, especialmente, a la experiencia propia de la lectora, pues que ésta “no sólo quiere ver sus propias experiencias reflejadas en la novela, sino que se esfuerza por identificarse con personajes femeninos fuertes”, y “aunque las lectoras necesitan modelos literarios que emular, los personajes no se deberían idealizar. La demanda de autenticidad ha de estar por encima de cualquier otro requerimiento” (Moi 59). Como afirma Moi, “la literatura de la mujer está más cercana a la experiencia real que la literatura que hacen los hombres” (72).

Mar de Fontcuberta “utiliza el término ginocrítica como sinónimo de estudios feministas en general”, y el estudio de las escritoras es uno de los campos de la ginocrítica (Navas Ocaña 19). M^a V. Prieto Grandal afirma que la ginocrítica “puede enseñarnos a leer como mujeres y también ayudarnos a entender cómo vivimos, cómo ha transcurrido nuestra vida en otras épocas [...] y además nos hará ver cómo nos han llevado los hombres a imaginarnos a nosotras mismas”. Así, la crítica feminista pretende conseguir lectoras que resistan y no lectoras que asientan (Navas Ocaña 19). Entonces, el estudio de la literatura de la mujer es importante precisamente para “aprender lo que las mujeres han sentido o experimentado” (Moi 86).

La vigilante del Louvre relata la experiencia de tres mujeres y responde a la óptica de *A Literature of Their Own*, de Elaine Showalter, pues esa crítica en su repaso de la escritura de mujeres del siglo XIX se refiere a las tres fases por las que pasó la tradición literaria de las obras de escritoras que son: femenina, feminista y de la mujer (Moi 66-7). A pesar de que esas fases están divididas cronológica y metodológicamente, Alicia R. Goicochea las interpreta como “estadios de concienciación que producen diferentes formas de literatura femenina: la *disfrazada* de masculinidad; la entendida como *femenina*, [...] la *feminista* (y posfeminista) y la literatura *de mujer* (aquella que se concentra en el autodescubrimiento), a la vez que, entre ellas, van abriéndose camino formas polifónicas de escritura” (209).

En nuestra opinión, la obra, se centra en proponer dos formas de lectoras: la feminista representada por Isabelle, y la lectora-mujer, representada por las tres protagonistas de la novela; ya que el autodescubrimiento es el objetivo de todas. A la luz de estas teorías y concepciones desarrollaré las ideas tratadas en el presente trabajo.

3. La literatura como experiencia vivida: autorrepresentación

El epígrafe que abre y anuncia la trama de la novela pertenece al poeta español Jaime Gil de Biedma (1929-1990), el mayor representante de la “poesía de la experiencia” (Marín Cejudo). La cita postula la tesis formulada anteriormente sobre la necesidad de comunicar la propia experiencia y el deseo de autorrepresentarse y dice: “Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema”.

Entonces el epígrafe anuncia la condición y la suerte de las protagonistas de la historia: la dualidad sueño-equivocación o sueño-vida/experiencia. En la novela leemos en boca de Isabelle: “yo quise ser musa, pero me quedé en desvergonzada” (87).

Analizar las figuras femeninas a la luz de la ginocrítica permite el estudio de la propia experiencia femenina. Las mujeres se autorrepresentan y son capaces de evaluar su personalidad, conscientes de sus debilidades y sus puntos fuertes. Cada una es consciente de su estado, de sus derechos y de su dignidad. Diana se conciencia de que es “creadora de grandes sueños, pero conformista con pequeñas realidades”, deja el trabajo en el banco para convertirse “en vigilante del Louvre, trabajadora pública con ingresos estables y horarios conciliables” (Siscar 68). También admite que es “demasiado plana, demasiado poco resuelta” (Siscar 28). Por otra parte, en una constante introspección emite juicios contra sí misma: “Me repugna mi cobardía y me recuerdo a mí misma que de ella precisamente he querido escapar” (Siscar 21). El autoanálisis lleva al autodescubrimiento: “no me canso de hacer el ridículo” (Siscar 156).

Isabelle es consciente de que su condición de pelirroja natural le facilita encontrar trabajos. Sin embargo, ella no tiene opinión positiva sobre sí misma, a nivel profesional reconoce que a veces se “sentía como una niña perdida en un solar”, o “como un ser desgarrado, sin gracia” (Siscar 82). A la vez, es consciente de su capacidad de desarrollarse y realizarse así que admite que se profesionalizó “de golpe” y que superó el reparo y saltó su “propia barrera” (Siscar 82). También sabe valorar sus puntos fuertes y débiles. Así dice “me aturdo ante las personas muy bellas”, “empequeñezco, me acomplejo”, “cuando estoy en ese estado siempre parezco lela, tonta o al menos lenta” (Siscar 140-141). La rememoración de sus pasos en la vida, de su incorporación en el mundo de arte como modelo de posado, le hace admitir que quería “ser musa”. Isabelle, que está marcada por su tendencia feminista, percibe el sufrimiento de las mujeres a las que “la vida les va bien, pero ellas sufren, ahogadas entre sus obligaciones y sus emociones. Se sienten culpables por querer alzar la voz, una voz disonante después de muchos años existiendo sólo entre susurros” (Siscar 212- 3).

Claudette, que es una mujer trabajadora con sueldo fijo y lo ahorra todo, lleva una vida cómoda, pero reconoce que es “estúpida, hipócrita, vanidosa”, y describe su entorno como “mediocre”. Era una adolescente muy seria y la experiencia de vivir totalmente sola desde los 12 años hasta los 20 la convirtió en una mujer “seria, circunspecta, pero desolada, perdida” (Siscar 177). A veces tiene una opinión muy negativa y cruel sobre sí misma: “valer lo que el contenido de una escupidera” (Siscar 151). El autoanálisis que ejerce el personaje lleva al descubrimiento, ya que se da cuenta de sus puntos débiles y se conscientiza de su fuerza: “La cobardía para los cobardes ... los demás no me importan ... Céntrate. Eres inteligente” (Siscar 232). A consecuencia de este autoanálisis decide hacer público el vídeo de su amante y se libera de su miedo al chantaje.

En la obra se representa a los hombres retratados en la escritura de la mujer. Isabelle opina sobre los colegas del arte: “no eran otra cosa que proyectos fracasados de pintor. Un puñado de tipos que querían trabajar con mujeres desnudas sin que les saliese por un pico”, y sigue: “los percibía como animaluchos flacos, esqueléticos. Telas hambrientas buscando saciarse con la carne fresca de una modelo” (Siscar 79). Por lo mismo, ella ve a los hombres artistas que la rodean como mediocres, pasivos, irresponsables, egoístas, hombres que no la valoran en tanto mujer (Siscar 83). Isabelle ve a

Armand, su ex novio, poco brillante y mediocre. Es triste que una mujer como Isabelle, que ha sufrido la vida, llegue a la conclusión siguiente: “la vida alegre era, para mí, cosa de hombres” (Siscar 127). Nuestra protagonista no retrata solo a los hombres que pasan por su vida, sino también a los hombres ficticios, los que aparecen en la película *Irma la dulce*. En un tono sarcástico, Isabelle dice “todos los hombres son buenos. Inocentes. Y los clientes casi más dulces que la propia Irma. Un retrato amable de la aceptación de la película de la dominación masculina” (Siscar 185).

Para Diana, la carga más pesada es su marido, que es “demasiado vago, demasiado parado para buscarse otra vida” (Siscar 28), ya que “tiene un trabajo temporal y cogió el año sabático” dependiente del sueldo de su mujer, y “prescindible” en su vida (Siscar 68). También de mayor importancia es el retrato que se hace del pintor Gustave Courbet, en el diario falso de Joanna Hiffernan, la modelo de *El origen del mundo*. Mediante el personaje de Isabelle nos enteramos de la existencia del diario: “Yo le hablé de ti, Joanna, de por qué había elegido esta profesión, y le enseñé tu diario” (Siscar 142). Fragmentos del diario inexistente de Hiffernan están insertados en las intervenciones de Isabelle con una letra más pequeña, a veces, sin introducción alguna, nada más señalando la ciudad, el día, el mes y el año. Otras veces los fragmentos están presentados de modo indirecto dentro del discurso de Isabelle: “en mi cabeza resonaban tus palabras” (Siscar 65), o “en mi cabeza martilleaba este fragmento” (Siscar 79). En diferentes ocasiones, el fragmento se despliega en una apelación directa, en la segunda persona, a Joanna: “no creo que pudieras relajarte ni un segundo en esa postura, a pesar de que el resultado del cuadro transmita una maravillosa placidez” (Siscar 112), “podría ser una modelo brillante, como tú lo fuiste, y dejar también mi huella en la historia del arte. Me sentía valiente y poderosa, capaz de evitar tu desgracia” (Siscar 127). En este diario se hace hincapié en el carácter egoísta, oportunista, áspero y de poca sensibilidad, del maestro, en frases como “su lengua es precisa como un bisturí. Hiriente. Cruel” (Siscar 106), o “Gustave estremece al mundo, pero no puede abarcar un hogar” (Siscar 160).

4. Imágenes femeninas

Las imágenes femeninas retratadas en *La vigilante del Louvre* no se limitan solo a las protagonistas de la historia, sino que abarcan también a varias figuras femeninas que han salido al hilo de la narración; figuras que han tenido vida artística o vida real. *La victoria de Samotracia*, una imagen femenina que se asoma al mundo de Diana, es una maravilla por sus dimensiones tan enormes y por su posición a la altura de la escalera Daru del Louvre.¹ El visitante del museo se topa con la estatua acéfala y se ve obligado a “mirarla levantando la cabeza. Imponente, denunciando con su sola existencia la mediocridad de la nuestra. Debilidad, insignificancia, inevitable tristeza” (Siscar 37-38). No está claro, si con el posesivo de “nuestra existencia”, el personaje se refiere a las mujeres o a la humanidad. Sea como sea, la expresión abarca la experiencia femenina. Esta estatua de mármol conmemora el triunfo naval de Salamina, “un triunfo, seguramente el que Demetrio obtuvo en una batalla naval en 307 a. C., cerca de Chipre, ante la flota del egipcio Ptolomeo Sóter” (Romero). La estatua se remonta por tanto al período helenístico y representa a Niké. La diosa de la victoria, con alas extendidas, se posa sobre la proa de un navío, que actúa de pedestal de la figura femenina. El nombre propio de Diana es el de la diosa de la caza. Diana necesita sentirse fuerte y capaz de dirigir

el mundo como *La libertad guiando al pueblo*, el cuadro de Delacroix, que también aparece en la novela. Este cuadro del Romanticismo representa la revolución del 28 julio de 1830.² Los personajes que Eugène Delacroix plasma se componen de grupos que transmiten la complejidad del concepto de la libertad, las clases sociales, los caídos, el pueblo y la revolución. La figura principal, Libertad, que se sitúa en el centro del cuadro es representada por una mujer con los pechos descubiertos en medio del campo de batalla junto con el pueblo, cuyos estratos sociales están presentes abriendo camino, y guía al pueblo hacia la victoria.

Otra figura artística que tiene mucha presencia en el museo del Louvre y que ha inmortalizado la leyenda de la mujer dócil es la *Gioconda*, la obra del renacentista italiano Leonardo Da Vinci, y una de las musas del arte. Aun así, algunos “no le miran la cara”, y a pesar de tomarle fotos “no la vieron jamás” (29), porque siguen evitando admitir la subjetividad históricamente negada a las mujeres, y por ser frívolos, están preocupados con “inmortalizar el momento” solo para compartirlo en alguna red social. Isabelle considera a la *Mona Lisa* como “una vieja amiga”, aun así, no quiere sufrir su suerte: “interminables *selfies* y robados” (112). Sin embargo, Isabelle confiesa que “lo habría dado todo por ser una de las mujeres aquí colgadas, y que miran altivas desde su posición” (104). Diana ve un parecido entre ella y *Las dos hermanas* de Théodore Chassériau, y las ve “serias, impecables”. Por otra parte, busca ídolos y satisface sus ansias a través de la lectura; le gustaría ser la princesa rusa de la novela titulada *El librero de París y la princesa rusa*. El libro de Mary Ann Clark Bremer cuenta la historia amorosa que reúne una princesa rusa y un librero. La atracción romántica surge de la pasión por la lectura de los libros antiguos, una afición que comparten la princesa rusa y el librero. Los acontecimientos de esta historia tienen lugar en París de los años sesenta. La figura femenina más interesante, cuya vida real como artística ha levantado mucha polémica, es la de J. Hiffernan, la protagonista de *El origen del mundo*, y la de *La dama blanca o Sinfonía en blanco* n.1, del pintor James Whistler. Para nuestras mujeres, la modelo es símbolo de la sexualidad femenina, de liberación de los prejuicios. La admiración sentida hacia esa figura femenina lleva a Diana a un intento de imitar la postura de la modelo desnudándose en la sala de su casa. Claudette contradice la idea de trasladar al cuadro de *El origen del mundo* del museo de Orsay al Louvre para una exposición temporal. Para ella el Louvre está lleno “de diosas: aladas, veladas, vírgenes y etéreas, pero no da cobijo a mujeres terrenales como ésta. Tan mujer, que no necesitamos conocer su rostro” (Siscar 109). Isabelle se identifica con la experiencia de Hiffernan y se dirige imaginariamente a ella diciendo: “podría ser una modelo brillante, como tú lo fuiste, y dejar también mi huella en la historia del arte” (Siscar 127). También ve que es tan obvio el parecido entre ellas hasta declarar que si “Courbet la hubiese retratado completa” la protagonista de la novela no podría caminar tranquila por la sala (Siscar 112).

Anaïs Nin, cuyo libro *Diarios amorosos* le dio la fama y cuya vida ha sido un escándalo, también es una de las figuras impresionantes desde el punto de vista de Claudette. En una de las primeras intervenciones de Claudette, el personaje se refiere a su costumbre de dedicar una tarde a la lectura y, en una de estas tardes, continúa la lectura del libro de Anaïs Nin. A nuestra protagonista le fascina el libro y se pregunta “cuánto hay de verdad, cuánto de ficción y cuánto de maldad. Porque hay que ser malvada para hacer público esto”; al final concluye que Nin desea ser leída al mostrar el diario a su amante, Henry Miller, y busca el reconocimiento de la fuerza de sus relatos y de su capacidad expresiva

(Siscar 45). Anaïs Nin que hace pública su historia de traición sirve de modelo a la propia Claudette que decide tras el chantaje de su amante publicar el vídeo que usa el amante para abusar de ella.

También en el libro se hace referencia al *Retrato de Henrietta Moraes*, de Francis Bacon. Henrietta Moraes fue uno de los personajes míticos y leyenda “de la bohemia de los años 50-60. Amiga de escritores, músicos y poetas”. Su retrato es “una exploración de la condición humana y de la batalla que es la vida” (García Moreno). El retrato trata de una pintura al óleo realizada en 1963 de la modelo Henrietta Moraes, amiga del pintor.

La literatura para las mujeres de la novela es una fuente de experiencias. Diana compara su vida matrimonial citando la frase de la novelista Irene Nemirovsky: “El amor que nace del miedo a la soledad es tan triste y poderoso como la muerte” (Siscar 128). No en vano entre las mujeres las novelas románticas “son las que más se prodigan” (Freixas 62).

Irma la dulce (1963), la famosa película estadounidense que lleva el nombre de su protagonista es una de las imágenes que han quedado en la conciencia colectiva como símbolo de la seducción. Isabelle que cambia de trabajo pasando de una modelo al natural a una prostituta y formando parte de un elenco de 9 mujeres que, cuando tienen tiempo para ir al cine o a tomar algo, se entretienen viendo una película en casa y con frecuencia ponen *Irma La dulce*. Isabelle ofrece una interpretación tierna y emocional de la película. Para ella, la película es la “estrategia de la señora para propiciar” la fraternidad entre las chicas del piso. Como “acto de doctrina”, la ponen aproximadamente una vez al mes y no se tolera la ausencia de alguna de las chicas, todas deben verla juntas (Siscar 184). Además, la película presenta la prostitución como “un contenedor de bondad para un puñado de pobres hombres, mendigando el cariño que no se encuentran en el hogar” (Siscar 184). Por otra parte, el mundo de la película satisface los deseos de los hombres ya que ofrece “un retrato amable de la aceptación de la dominación masculina: una mujer en casa, la mía, y de la calle la que se me antoje, variada, sin exigencias, compartida. Alquilada” (Siscar 185).

Isabelle ve que este frívolo espectáculo deshumaniza a sus semejantes y a ella misma. Nuestra protagonista ve que, según la conciencia masculina, no existe la modalidad de prostituta inocente, ya que el “mismo uso del servicio lo impide” (Siscar 186). El público masculino no se da cuenta de que ser prostituta lleva consigo “la irremediable condena diaria de amanecer tristemente” (Siscar 187).

Jacqueline Mary du Pré (1945-1987), de origen británico y una de las mejores violonchelistas del siglo XX, es una de las imágenes femeninas positivas que aparecen en la novela. Llegar a ser una gran violonchelista es la herramienta que adopta Claudette para desafiar al mundo, para cubrir la profesión indignante de su madre (prostituta) porque nadie “se burlaría de la más grande violonchelista de todos los tiempos” (216). *La vigilante del Louvre* llama la atención hacia modelos femeninos positivos. El nombre de Jacqueline Mary du Pré sale en un diálogo no verbalizado entre Claudette y su violonchelo en el momento en el que el personaje se siente amenazado por un escándalo. Para Claudette, tener éxito en el trabajo la libera de ser objeto de crítica y condena social.

Todas las figuras mencionadas tienen el aire de ser imágenes femeninas típicas o atípicas: se incluye en la primera clasificación la Gioconda, la esposa de *Los miserables* de Hugo, *La princesa rusa*, que encarnan el ángel del hogar, la madre abnegada o el hada de los cuentos. Mientras en la segunda categoría entran las figuras atípicas: la amante de la novela de Hugo, Joanna Hiffenan, la protagonista

del cuadro *El origen del mundo*, Anaïs Nin, Irma la Dulce; mujeres sensuales, representativas de lo fatal y lo infame.

El siglo XIX tiene un especial protagonismo en la vida de las mujeres de la novela de Siscar, en el sentido que ellas se identifican con las experiencias emanadas de las obras artísticas producidas en ese siglo. Como es bien sabido, el Romanticismo es el movimiento literario que impregna la primera mitad del siglo XIX, también en este siglo han brotado las ideas de la libertad, la igualdad y la fraternidad. Así también, los cuadros mencionados en la novela de Siscar pertenecen a este siglo: *El origen del mundo* concebida en 1866, *Los miserables* de Víctor Hugo (1862), asimismo la estatua de *La Victoria de Samotracia* que fue descubierta en 1863, y *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix se remonta al año 1830. Sin embargo, Claudette comenta sobre la razón por la que la gente evita mirar al cuadro de Courbet: “nuestra moral sigue siendo decimonónica” (Siscar 133).

Por otra parte, las tres mujeres protagonistas representan dos caras de la misma figura femenina: imágenes típicas y atípicas. Claudette, ante los ojos de Diana, es un hada, pero ya no es el hada de los cuentos, la criatura pasiva, obediente, angelical que está esperando a que le salve un príncipe, sino “un ser victorioso, una ganadora, una Minerva, una más de las damas del Louvre”, “una hembra alfa, rebosante de suficiencia y sobrada de dignidad” (Siscar 77).

4.1 Diana, lectora femenina

Diana lleva una vida limitada obligada a vivir de las ilusiones que le regalan sus novelas rosa y sus cuadros. Es lectora de dos libros: *El librero de París* y *la princesa rusa* y *Los miserables*. Ha leído el primero tres veces ya que, según ella “los sueños se desbocan ante una historia como ésta ... ojalá fuese absurda, increíble, inverosímil” (Siscar 19). A Diana le gustaría ser la princesa rusa: protagonista de un “cuento de hadas realista” (Siscar 19). Estas palabras indican su desencanto por el tipo de la vida matrimonial que lleva. Leyendo *Los miserables*, de Víctor Hugo, Diana establece la relación entre la novela y la vida de su autor, especialmente, sus relaciones de pareja con su esposa y su amante, Juliette. Aquí de nuevo asoma el tema de relacionar la literatura con la experiencia. Según Diana, la vida íntima de Hugo tiene “tanto enredo como cualquier novela” (Siscar 30). Este estrecho vínculo entre la vida del dramaturgo Hugo y su novela es analizado por Diana. Nos enteramos a través de una de las intervenciones de Diana de que el propio Víctor Hugo tiene pleno conocimiento de que su esposa, con la que ha tenido cuatro hijos y de la que nunca se separó, estaba liada con un gran amigo suyo. Hugo, a su vez, tuvo varias amantes, entre las que destacaba la joven actriz de poco talento, Juliette (Siscar 30-1). Nuestra protagonista ve que la “relación entre el lector y lo leído es de delicado equilibrio”, y opina que son pocos lectores que han leído libros como *Ulises*, de Joyce, o *Los miserables*, de Hugo, “de un tirón” (Siscar 75). Diana es el arquetipo de la lectora femenina que busca alivio y escapada mediante la lectura de los cuentos de hadas o libros de historias de realismo social; textos que denuncian injusticias.

La imagen de la esposa dócil, la persona conformista y la madre abnegada que está dispuesta a vivir con un marido a quien no le une nada, solamente para que su hijo crezca en el seno de una familia, no podría nutrirse de cualquier otro tipo de lectura sino de las novelas mencionadas anteriormente. En su primera cita con quien iba a ser su marido, a Diana la atrajo la novela, *El muerto*

en fuga, que se asoma del “bolsillo del traje azul” (Siscar 66), años después constata que el marido sigue un programa de libros en la televisión, y nunca le ve con ningún libro. Toda esta información sobre la relación de pareja de Diana recalca el papel que desempeña la lectura y la literatura en su vida diaria.

4.2 Claudette, lectora de mujer

Es investigadora, lleva un año y medio con su tesis doctoral sobre la historia del cuadro *El origen del mundo*. Diariamente llega con su violonchelo y queda media hora mirando el cuadro. Claudette, en su repaso de la historia del cuadro, recuerda a Jaques Lacan y cita su frase “la mujer no existe”, cuya interpretación reside en la negación de “un arquetipo de mujer, del conjunto de características que se espera de una mujer”. Es decir, el crítico francés pretende “negar la existencia de un modelo construido con el tiempo y la tradición que responde al término de ‘la mujer’” (Siscar 216-17).

Nuestra protagonista es una asidua lectora, le fastidia lo difícil de encontrar un momento para leer. Durante la lectura de *Diarios amorosos*, se pregunta “cuánto hay de verdad, cuánto de ficción y cuánto de maldad. Porque hay que ser malvada para hacer público esto”. Le atrae la vida del personaje y alude a la fábula del escorpión “que clava el aguijón a la rana aunque él también se ahogue al intentar cruzar el río” en una referencia a la mentira de Anaïs Nin, que juró no publicar su *Diario* (Siscar 45). Para Claudette el libro de Nin refleja fuerza, originalidad y capacidad expresiva, pero ante todo deseo de “ser leída” (Siscar 45). Esto subraya que “la actitud del personaje que narra autobiográficamente en la forma de diario se acerca a la de la paciente que se sicoanaliza” (Ballesteros 33). Se percibe que el modelo que despierta curiosidad de Claudette es la mujer rebelde, transgresora. Por eso está elaborando una tesis doctoral sobre *El origen del mundo*, cuya protagonista es una mujer atrevida como ella misma quisiera ser; así, dirigiéndose a Joanna, dice: “en tus tiempos ... Tú eres transgresión y escándalo ... pero yo no tengo tu carisma, no puedo permitir que mi marido me vea follando con otro” (Siscar 110).

4.3 Isabelle, lectora de ideología feminista

No sabemos nada de la formación intelectual del personaje, pero su discurso es elevado, elocuente y refleja un amplio conocimiento. Está bien instruida en el campo del arte, por ser éste su área de trabajo, pero se refiere también a otros campos de ciencia como la historia, pues conoce la estela de Hammurabi,³ que reúne el conjunto de leyes más antiguas que se han encontrado de la civilización mesopotámica y cuyo autor es el propio Hammurabi, el rey de Babilonia. Esta estela que se remonta al Periodo Babilónico se exhibe hoy en el Museo del Louvre; Isabelle se escuda en ella para referirse a una señora que lleva vestimenta de historiadora o literata y salta la fila en el museo para acercarse a ver *El origen del mundo* (Siscar 106). Ella se evidencia así como conocedora de un personaje histórico, cuya aportación se destaca en imponer un código de leyes, refleja la condición de una persona bien instruida y una buena lectora que disfruta de formación enciclopédica.

Isabelle, al igual que Diana y Claudette, relaciona la vida con las historias que lee. Tras pasar hambre, acude a la dirección escrita en una tarjeta que le dio una señora tras una sesión de posar al natural delante de mujeres. La dirección se ubica en La Défense, a la altura de la plaza de Víctor Hugo. En esa dirección hay un restaurante: “La Fontaine de Les Misérables”, que le hace recordar Fantine,

la madre de Cosette, de *Los miserables* de Hugo: “No recordaba ninguna fuente en *Los miserables*, al menos relevante, pero sí una Fantine” (Siscar 170). Isabelle no sabía que el trabajo que le espera en esa dirección es el de ejercer de prostituta, la misma suerte que ha tenido Fantine, el personaje de la novela de Hugo. Ya pasado el tiempo y después de su incorporación al nuevo mundo profesional, el mundo de la prostitución, Isabelle empieza a sentir simpatía hacia el personaje de la prostituta y ve que es un ejemplo más de la dominación masculina. Para ella, la sociedad insiste en la indignidad de la víctima (la prostituta), que ejerce esta profesión por necesidad, mientras no alude de ninguna manera a la indignidad masculina ni a la amargura que siente la prostituta a la hora de entregarse y recibir el pago por ello (Siscar 86). Por otra parte, Isabelle siente superioridad frente a algunos hombres con los que trabaja, así ve a Armand, un pintor con poco talento, como un mediocre (Siscar 78).

Ya señalamos que mediante Isabelle nos enteramos de la existencia del diario de Joana, la modelo de *El origen del mundo*; Isabelle se acuerda de un fragmento del diario cuando le pregunta Armand sobre su experiencia en el campo del posado, para no aparecer novata y falta de experiencia (Siscar 80). De nuevo percibimos el énfasis en que vida y ficción se unen y además la vida podría nutrirse de lo ficticio. Isabelle relaciona constantemente vida y literatura; así identifica a Julien, su ex novio, con el protagonista de una novela de Milan Kundera –cuyo título no se menciona–, “en la que un joven con aspiraciones artísticas vive encadenado a su madre, rica” (Siscar 142) ya que es el mismo caso de Julien cuya madre rica y autoritaria le obliga a dejar a Isabelle para que se case con una joven de la familia.

Nuestra protagonista posee una ideología feminista y es consciente de los derechos de las mujeres ya que condena el hecho de “cosificar a la mujer en los anuncios”, y considera que el “cuerpo de la mujer sólo debía ser para ella misma y para el arte” (Siscar 142). A ella le sorprende el sufrimiento de las mujeres que se ven “ahogadas entre sus obligaciones y sus emociones. Se sienten culpables por querer alzar la voz, una voz disonante después de muchos años existiendo sólo entre susurros” (Siscar 213). Isabelle reclama el derecho de la mujer a manifestar sus sentimientos y pensamientos, a no tener miedo a expresarse, como confirman también otros personajes femeninos en la novela; así, la médica que atiende a Diana después de haber sufrido una agresión constata: “usted es una mujer fuerte, capaz, una persona autónoma, entera. Nada de una mitad, ni un cuarto, ni un apéndice, ni una costilla” (Siscar 228).

5. La confesión como herramienta narrativa

La vigilante del Louvre abarca variadas formas de lo que podríamos denominar la narrativa confesional. Gran parte de la escritura de la mujer ha implicado el empleo de la primera persona que está en necesidad de ser escuchada, de buscar a un interlocutor de dirigirse a un destinatario, a un narratario (Martín Gaité 1982). La confesión junto a la memoria y el diario son modalidades de la escritura autobiográfica (Ballesteros 1). La novela que nos ocupa no es un texto autobiográfico ya que no cumple “el pacto autobiográfico” del que habla Lejeune (1994), y que consiste en la identificación declarada entre autora, narradora y personaje, pero sí se apoya en los mecanismos del discurso autobiográfico a través del empleo de un personaje ficticio que habla en primera persona contando sobre su vida en aras de autoconocerse. Mediante la forma confesional, se verbaliza y se exterioriza

los miedos y/o revela las experiencias desagradables delante de un destinatario, la mujer se siente aliviada y curada. Aquí la confesión que es un acto de autoconocimiento sirve como terapia.

5.1 La narración en 1ª persona

El libro se construye en cuatro partes y como colofón nos encontramos con un epílogo (Nota de la autora). Allí, la escritora menciona las fuentes que contienen la información que viene en boca de Claudette sobre *El origen del mundo*, y notifica la falsedad del diario que lee Isabelle. También señala la inexistencia de una novela de detectives titulada *Muerto en fuga*.

En cada parte, tres narradoras en primera persona, un yo femenino, toman la voz y relatan episodios de sus vidas. Ni las partes ni las intervenciones son iguales en extensión. Según Biruté Ciplijauskaitė, una de las facetas del narrador en primera persona es “el ‘yo’ íntimo que observa, interpreta y actúa siempre desde una conciencia subjetiva” (Ciplijauskaitė 19). Esta es la modalidad empleada en la novela. Es verdad que la narración arranca desde el presente de la vida de todas las mujeres, pero en aras de autoconocerse e interpretar el presente las tres mujeres de la novela se inclinan a evocar recuerdos del pasado. Ciplijauskaitė subraya que esta tendencia en la escritura de mujer es útil porque para “saber quién soy debo saber quién he sido y cómo he llegado al estado actual” (Ciplijauskaitė 34-5). Sobre su actitud de mostrar una falsa indiferencia, Diana admite que es un autocastigo que practicaba desde pequeña “como sistema de autoafirmación y endurecimiento, por disfrutar de una falsa sensación de dominio o por una cobardía” (100). Isabelle se acuerda de su trabajo anterior, de cómo pasó de sirvienta a modelo al natural. Claudette repasa la relación que la une a su madre mediante el recurso de la memoria. La relación filial hija-madre es un vínculo de rencor, odio, desprecio ya que Claudette vivía “tardes y tardes en un burdel sin siquiera imaginarlo” (Siscar 215) hasta el día en el que se enteró de que su madre dirige un burdel y ejerce la prostitución.

5.2 El desdoblamiento

Las tres mujeres protagonistas se valen de la técnica del desdoblamiento que, según Sobejano, consiste en “el uso mayoritario o total del ‘tú’ autorreflexivo”, el empleo del tú es “equivalente a un ‘yo’ desdoblado” (Sobejano 150). Ciplijauskaitė a su vez define ese recurso como el “yo” desdoblado en “tú”. Las narradoras del texto que nos ocupa dirigen sus palabras a la segunda persona del singular; el “tú”, que es un destinatario pasivo, no dialoga con la narradora. Así pues, lo consideramos como un “yo” desdoblado, ya que este “tú” ayuda a dejar la rienda suelta a los pensamientos en aras de llegar a la explicación de muchas experiencias vividas. Diana dialoga con las mujeres de los cuadros; esa conversación la ayuda a exteriorizar sus pensamientos, a distraerse y a vivir en otra dimensión, escapándose de su realidad mezquina. Claudette, al enfrentarse al chantaje de su último amante, dialoga consigo misma: “¿Qué vas a hacer con lo de ese vídeo, Claudette?” (Siscar 200). Es su modo para resolver los problemas. También se dirige a su violonchelo, su amigo íntimo, en el que confía y al que expresa sus quejas y sus esperanzas: “¿Y tú? ¿Sigues queriéndome? ¿Y quién es la violonchelista mejor del reino? (...) ¡La Du Pré! Eso lo dices para fastidiarme” (Siscar 200). Asimismo se dirige a Joanna, la modelo de *El origen del mundo*: “en tus tiempos no existían tales artilugios. Aunque estoy segura de que a ti no te importaría, y sin embargo, a mí me aterra.” (Siscar 110). Isabelle también dialoga con Joanna:

“he venido a ver sino a ti, Joanna, querida Jo” (Siscar 105). A veces le dirige preguntas, “¿y tú, Joanna? ¿qué estarías mirando... No creo que pudieras relajarte ni un segundo en esa postura?” (Siscar 112). Otra modalidad del desdoblamiento reside en la figura de la antiheroína (Ciplijauskaitė, 74): en la novela el personaje de Claudette representa la antiheroína de Diana. Ésta ve en la primera la imagen que le gustaría ser, la mujer guapa, atractiva, altiva, fuerte y decidida. Entonces no nos sorprende percibir que Diana clasifica a Claudette como hada, y esa última es totalmente diferente de un hada, o es hada de físico, pero no de carácter. La presencia de la figura de Claudette despierta en Diana la posibilidad de plantearse temas que han sido hasta ese momento tabú. Claudette es el tipo contrario de Diana, la mujer tradicional, conformista. Diana no ha podido salir del esquema tradicional: un matrimonio es para toda la vida y un hijo es una causa suficiente para no pedir el divorcio. Diana, al contrastarse a sí misma con Claudette, se concienza de sus limitaciones y de su modo de ser. La presencia de la figura de Claudette despierta en ella la posibilidad de plantearse temas que han sido hasta ese momento tabú. El cambio de la inclinación sexual de Diana es un signo subversivo, la aparición de Claudette le hace a Diana descubrir otra identidad sexual que tiene. La atracción que siente Diana hacia Claudette le empuja a perseguirla por las calles. Los calificativos que utiliza Diana para describir a Claudette (hada, elfa, hembra alfa, una de las damas del Louvre, naturaleza divina, armónica, equilibrada, sinuosa) pertenecen a la categoría de un ser sublime, de cuentos, de existencia ficticia, y Diana se siente “un perdiguero que sigue el rastro de su presa” (Siscar 114). Tras su persecución y el breve diálogo que entabla con Claudette hace un descubrimiento: “¿Será verdad que me gustan a mí de su edad?” (Siscar 174). La aparición de Claudette en la vida de Diana hace que Diana se conciene de su inclinación sexual: a ella le gustan las mujeres guapas y treintenas, es decir, le gustan las mujeres que tienen la edad de Claudette.

La llegada de *El origen del mundo* al Louvre que coincide con la aparición de Claudette en el museo dan paso al cambio de Diana. Al terminar el trabajo, Diana se demora o se entretiene dando paseos en el jardín de las Tullerías, donde ve a chicas que le ofrecen compañía. En esta situación, Diana tiene miedo y se topa con una chica rubia que la salva dos veces de ese ambiente peligroso. Diana pone a esta chica el nombre de Victoria (86). La identificación de Diana con figuras femeninas artísticas o ficticias es una especie de ver en ellas antiheroínas, mujeres o modelos muy contrarios a ella. Isabelle, según ella, es “una copia minúscula de *El origen del mundo*... Es una señal” (211).

Otra modalidad de desdoblamiento es el desdoblamiento irónico que consiste en la autocrítica de las propias acciones (Ciplijauskaitė 74). Ya hemos señalado que la narración está en presente y evoca sucesos del pasado, “es como si un yo hablara del otro yo, como hace Proust, que no retoma los hechos pasados en forma directa o espontánea, sino que los rectifica, clasifica e interpreta desde un punto de vista más distanciado, más analítico” (Kohan 106). Esto es lo que hacen nuestras tres protagonistas. Comparar el sujeto que ahora está narrando con el de antes que actuaba dentro de la historia acarrea el autoanálisis, la autorreflexión y de esa manera se puede juzgar el sujeto del pasado. Dice Claudette al arrepentirse de optar por hacer el doctorado “un proyecto que me supera... He sido una estúpida. Me he buscado yo misma el motivo de fracaso” (133). Al mismo tiempo sabe sus puntos fuertes: “si de algo carezco yo es de prejuicios sociales” (134). Isabelle se critica: “creí haber encontrado la respuesta a la felicidad, comprendí del modo más cruel que me había equivocado” (160).

El discurso se interrumpe constantemente para reflexionar, comentar, indagar desde la perspectiva del presente. Las protagonistas-narradoras no paran de analizar y dialogar consigo mismas sobre muchos asuntos.

5.3 El diario ficticio de Joanna

Una de las modalidades presente en la escritura de mujer es el diario. Todas las intervenciones del personaje de Isabelle contienen un fragmento del diario falso, inexistente de J. Hiffernan, la modelo de *El origen del mundo*. El personaje nos convence de la existencia física del diario y lo afirma señalando la frecuencia con la que ha leído el libro: “tantas veces he leído tu diario” (127). Además, Isabelle, a la hora de hacer su maleta, se lleva el libro. Todas estas referencias hacen que el lector piense en la existencia real del diario. La inserción de los fragmentos del diario viene marcada en el texto mediante el uso de una letra más pequeña. La fecha del primer fragmento se remonta al 3 de diciembre de 1861 y la del último al 19 julio de 1867. Entre estas dos fechas, se percibe cómo ha cambiado la vida de Joanna, la amante, modelo y musa del pintor Whistler tras conocer a Courbet y tras aceptar ser pintada en *El origen del mundo*. Este cuadro le ha arruinado la vida y le ha obligado a abandonar a Whistler. El análisis de este diario subraya la importancia de este tipo de escritura íntima para las mujeres lectoras, ya que el diario es “el espacio que favorece el autoanálisis y se convierte en el amigo confidente imaginario que sustituye al/la receptor/a, que siempre está implícito/a en todo el proceso de escritura” (Ballesteros 32-33).

6. Conclusiones

Las imágenes representadas en *La vigilante del Louvre* tienen dos caras: una imagen totalmente tradicional y otra revolucionaria, rebelde y reivindicadora. Une a todas las mujeres de la historia de la novela la triste vida que llevan y los pocos momentos de felicidad que disfrutan, por lo cual todas adoptan la capacidad de desear como motor de voluntad y acicate para cambiar sus vidas.

Las tres mujeres protagonistas son lectoras, la novela está repleta de referencias a libros: *Los miserables*, *El diario amoroso*, *El librero de París y la princesa rusa*, *El muerto en fuga* (una novela inexistente según la declaración de la autora en el epílogo), o el diario de J. Hiffernan, que es ficticio. Un examen de los títulos de los libros mencionados desmiente la idea difundida por la cultura patriarcal sobre el hecho de que la novela rosa es exclusivamente un legado femenino, ya que no es la única modalidad de escritura para las lectoras.

Por último, cabría preguntar si Siscar traza en su novela los rasgos de la nueva mujer, rasgos que muchas autoras antes de ella están reclamando. Las imágenes femeninas de siempre, hada, musa, madre abnegada, han sufrido cambios: la nueva hada deja de ser pasiva y obediente y se convierte en una mujer fuerte, decidida e independiente. Siscar se concienza de la importancia de la autorrepresentación y de comunicar la experiencia femenina por las propias mujeres que han vivido esa experiencia.

Obras citadas

- Ballesteros, Isolina. *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. New York: Peter Lang, 1994.
- Báez Arroyo, María I. “Construcción de género y la crítica feminista”. <https://mbaezarroyo.files.wordpress.com/> [Acceso 15 de marzo 2016]
- Ciplijauskaitė, Birtutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Freixas, Laura. *La novela femenil y sus lectoras. La desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2009.
- García Moreno, Beatriz. “El retrato de Henrietta Moraes de Francis Bacon, principal protagonista de la subasta arte de posguerra y contemporáneo de Christie’s”. *Revista de Arte* <https://www.revistadearte.com/2008/09/28/el-retrato-de-henrietta-moraes-de-francis-bacon-principal-protagonista-de-la-subasta-arte-de-posguerra-y-contemporaneo-de-christies/>. [Acceso 15 de mayo 2016].
- Kohan, Silvia Adela. *De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela*. Barcelona: Grafein, 2000.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Marín Cejudo, Andrés. “El poeta que quiso ser poema”, <https://www.elmundo.es/andalucia/2014/02/28/53107fb4e2704e98548b4572.html>. [Acceso 28 de febrero 2014].
- Martín Gaité, Carmen. “La búsqueda del interlocutor”, *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino, 1982. 21-32.
- Moi, Toi. *Crítica literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995. Traducción de Amaia Bárcena.
- Navas Ocaña, María Isabel. *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos, 2009.
- Olivares, Cecilia. “Una visión de la crítica literaria feminista”. *Debate feminista*, Vol. 10, 1994, 308-311. http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/010_22.pdf. [Acceso 15 de abril 2016].
- Redondo Goicochea, Alicia. “Ginocrítica polifónica”. *Contexto* 7 (2001): 191-217.
- Rodríguez Vergara, Hugo Mauricio. “El texto literario y la experiencia vivida: la literatura como una forma de explorar e indagar el mundo de vida”. *Enunciación* 2 (2009): 86-96.
- Romero, Belén “Victoria de Samotracia, la diosa alada que apareció a trozos”. En: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historiaantigua/20200225/473738721956/victoria-samotracia-grecia-louvre-restauracion.html>. [Acceso 23 de marzo 2020]
- Siscar, Lara. *La vigilante del Louvre*. Barcelona: Plaza y Janés, 2015.
- Sobejano, Gonzalo. *Novela española contemporánea (1940-1995)*. Madrid: Mare Nostrum, 2003.
- Soliño, María Elena. “Colorín, colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaité, Matute, Tusquets ante los cuentos de hadas”. Villalba, Marina. Coord. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. I Congreso de Narrativa Española en Lengua Castellana*. Cuenca: Universidad Castilla-la Mancha, 2000. 189-209.

www.auladehistoria.org/.../codigo-de-hammurabi-comentario.htm. [Acceso 10 de abril 2018].
Irma, la douce, Dirigida por Billy Wilder. Actuaciones de Jack Lemmon, Shirley MacLaine. 1963.

Notas

¹ Belén Romero, en su artículo “Victoria de Samotracia, la diosa alada que apareció a trozos”, que fue publicado en el número 442 de la revista *Historia y Vida*, hace una descripción detallada de la historia de la estatua y porque es un monumento único.

² Para una descripción e información del cuadro de Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, véase:
<https://objetivocastillalamancha.es/content/internacional/cultura/la-libertad-guiando-al-pueblo> y
<https://www.elmundo.es/elmundo/2013/02/08/cultura/1360319690.html>

³ “Se trata de una estela cilíndrica, tallada en diorita negra, de más de dos metros de alto. En lo alto, aparece un relieve, donde el Dios Utu-Shamash parece dar una vara de medir al propio Hammurabi, como símbolo de poder judicial y justicia. El resto de la estela, está llena de inscripciones en escritura cuneiforme con los artículos de la Ley de Hammurabi” (www.auladehistoria.org/.../codigo-de-hammurabi-comentario.htm: [Acceso 10 de abril 2018]).