

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**"TIPOLOGÍAS DE LAS TRANSGRESIONES DE GÉNERO DENTRO DE UN CONTEXTO
LATINOAMERICANO, EN LAS PRIMERAS NOVELAS DE LAS GUATEMALTECAS: EUGENIA
GALLARDO, DENISE PHÉ FUNCHAL Y PATRICIA CORTEZ BENDFELDT."**

TESIS DE POSGRADO

MARÍA LUCÍA LEÓN CANTÓN
CARNET 24717-14

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, NOVIEMBRE DE 2017
CAMPUS CENTRAL

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**"TIPOLOGÍAS DE LAS TRANSGRESIONES DE GÉNERO DENTRO DE UN CONTEXTO
LATINOAMERICANO, EN LAS PRIMERAS NOVELAS DE LAS GUATEMALTECAS: EUGENIA
GALLARDO, DENISE PHÉ FUNCHAL Y PATRICIA CORTEZ BENDFELDT."**

TESIS DE POSGRADO

TRABAJO PRESENTADO AL CONSEJO DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES

POR
MARÍA LUCÍA LEÓN CANTÓN

PREVIO A CONFERÍRSELE
EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, NOVIEMBRE DE 2017
CAMPUS CENTRAL

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR

RECTOR: P. MARCO TULIO MARTINEZ SALAZAR, S. J.

VICERRECTORA ACADÉMICA: DRA. MARTA LUCRECIA MÉNDEZ GONZÁLEZ DE PENEDO

VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y PROYECCIÓN: ING. JOSÉ JUVENTINO GÁLVEZ RUANO

VICERRECTOR DE INTEGRACIÓN UNIVERSITARIA: P. JULIO ENRIQUE MOREIRA CHAVARRÍA, S. J.

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO: LIC. ARIEL RIVERA IRÍAS

SECRETARIA GENERAL: LIC. FABIOLA DE LA LUZ PADILLA BELTRANENA DE LORENZANA

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANO: MGTR. HÉCTOR ANTONIO ESTRELLA LÓPEZ, S. J.

VICEDECANO: DR. JUAN PABLO ESCOBAR GALO

SECRETARIA: MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY

NOMBRE DEL ASESOR DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

DRA. AIDA ELIZABETH TOLEDO ARÉVALO

TERNA QUE PRACTICÓ LA EVALUACIÓN

MGTR. MARLON ESTUARDO URIZAR NATARENO

MGTR. MYNOR EDUARDO VILLALOBOS TERCERO

LIC. ANABELLA ACEVEDO LEAL

Guatemala, 19 de junio de 2017.

Señores Miembros del Consejo
Facultad de Humanidades
Universidad Rafael Landívar
Campus Central

Estimados señores:

Por este medio hago de su conocimiento que, en mi carácter de Asesora de Tesis, doy por concluido el trabajo de investigación del/a estudiante María Lucía León Cantón, carné No. 2471714, titulado: **“Tipologías de las transgresiones de género dentro de un contexto latinoamericano, en las primeras novelas de las guatemaltecas: Eugenia Gallardo, Denise Phé Funchal y Patricia Cortez Bendfeldt”**. Debido a la importancia del tema, desde donde se problematizan en distintas vías, las relaciones de género existentes en Latinoamérica. Una de las propuestas de esta tesis de investigación es revisar por qué existe la exclusión dirigida hacia el corpus de autoras latinoamericanas, revisando obras específicas de dicho corpus, para luego repreguntar sobre la misma exclusión, en espacios mucho más periféricos como en el panorama de novela guatemalteca, donde este rasgo es mucho más evidente. Por eso mismo una de las preguntas de investigación que guía este trabajo está anclado inicialmente en el contexto latinoamericano, para luego pasar a revisar las tres obras iniciales de las narradoras guatemaltecas, que aparecen en su propio panorama, sin antecedentes críticos sobre el corpus general de autoras del país. El trabajo se considera desde mi perspectiva una fuerte propuesta de inclusión a nivel literario y cultural, además de ofrecer un primer análisis de las obras guatemaltecas, insertas en un contexto latinoamericano.

Por lo anteriormente expuesto, solicito al honorable Consejo de la Facultad de Humanidades designar a la terna de la Defensa de Tesis correspondiente.

Agradecido/a por su atención, me despido.



Dra. Aida Elizabeth Toledo Arévalo

cc.: Archivo.



Universidad
Rafael Landívar
Tradición Jesuita en Guatemala

FACULTAD DE HUMANIDADES
No. 052174-2017

Orden de Impresión

De acuerdo a la aprobación de la Evaluación del Trabajo de Graduación en la variante Tesis de Posgrado de la estudiante MARÍA LUCÍA LEÓN CANTÓN, Carnet 24717-14 en la carrera MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA, del Campus Central, que consta en el Acta No. 051320-2017 de fecha 17 de agosto de 2017, se autoriza la impresión digital del trabajo titulado:

"TIPOLOGÍAS DE LAS TRANSGRESIONES DE GÉNERO DENTRO DE UN CONTEXTO LATINOAMERICANO, EN LAS PRIMERAS NOVELAS DE LAS GUATEMALTECAS: EUGENIA GALLARDO, DENISE PHÉ FUNCHAL Y PATRICIA CORTEZ BENDFELDT."

Previo a conferírsele el grado académico de MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA.

Dado en la ciudad de Guatemala de la Asunción, a los 3 días del mes de noviembre del año 2017.



Irene Ruiz Godoy

**MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY, SECRETARIA
HUMANIDADES
Universidad Rafael Landívar**

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por la fuerza y determinación para alcanzar las metas trazadas.

A todas las mujeres que han marcado mi vida y me han inspirado para romper los moldes y perseguir la palabra.

A mi mamá, por ser la mejor amiga y alentarme a seguir adelante frente a cada obstáculo.

A mis abuelas y a las mujeres de mi familia, por transmitirme la rebeldía y creer en mí.

A mis catedráticas, catedráticos y a maestras como Joaquina Salas, quien en mi época escolar fue la primera en sugerirme la literatura como una posibilidad académica y desarrollo creativo.

A la Dra. Aída Toledo, por haberme guiado en esta investigación, las enseñanzas y la motivación para concluir este ciclo académico.

A mis compañeras y compañeros de la Maestría, por las discusiones enriquecedoras, la camaradería que surgió a partir de la academia y por compartir esta aventura juntos.

A mi familia y amigos, por acompañarme en este camino.

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I.....	7
Marco teórico.....	7
La teoría de género, punto de partida	7
I.1 La conformación de los roles en la cultura	9
I.2 Performatividad y precariedad	13
I.3 Lo femenino y lo masculino.....	14
I.4 La separación del ámbito público y privado	16
I.5 Representaciones y subjetividades	17
I.6 El giro descolonial y la subalternidad	19
I.7 Interseccionalidad entre sexo, etnia, clase y sexualidad: Un enfoque descolonial	22
I.8 Cuerpo y poder	25
CAPÍTULO II	32
Las mujeres que escriben en el contexto narrativo hispanoamericano.....	32
II.1 Modernidad y posmodernidad hispanoamericano	32
II.2 Novela moderna	35
II.3 Novela escrita por mujeres.....	43
II.4 El bildungsroman o novela de aprendizaje	48
II.5 Novelas de escritoras hispanoamericanas	52
II.6 <i>La última niebla</i> , María Luisa Bombal	52
II.7 <i>Personas en la sala</i> , Norah Lange	57
II.6 <i>Los recuerdos del porvenir</i> , Elena Garro.....	63
II.6.1 Resistencia y transgresiones	67

II.7 <i>Cerca del corazón salvaje</i> , Clarice Lispector	70
II.7.1 Conciencia y corporeidad	73
II.8 <i>La Mujer Habitada</i> , Gioconda Belli	77
CAPÍTULO III	83
III.1 Antecedentes de la novela guatemalteca escrita por mujeres	83
III.2 Hacia un nuevo siglo, narradoras guatemaltecas actuales	85
CAPÍTULO IV	89
IV.1 Novela de iniciación de tres autoras guatemaltecas	89
IV.2 <i>No te apresures en llegar a la Torre de Londres porque la Torre de Londres no es el Big Ben</i> , Eugenia Gallardo	89
IV.2.1 El contexto histórico.....	90
IV.2.2 Las transgresiones de género de los personajes	91
IV.3 <i>Las flores</i> , Denise Phé-Funchal	96
IV.3.1 Contexto histórico	96
IV.3.2 Los personajes y su intolerancia a la subversión.....	97
IV.4 <i>Sentirse desnuda</i> , Patricia Cortez	105
IV.4.1 Contexto histórico	105
IV.4.2 Personajes, identidades y travestismos culturales	106
CONCLUSIONES	114
BIBLIOGRAFÍA.....	120

RESUMEN

Frente a una división basada en estereotipos de lo que es ser mujer o ser hombre en la sociedad contemporánea, y un panorama desigual en cuanto a oportunidades de desarrollo, la literatura participa críticamente escenificando contextos en el que los autores y autoras se desenvuelven. En este trabajo, las escritoras plasman una realidad en la que las mujeres pelean por expresar sus aspiraciones. Mientras que los hombres deben luchar por encontrar un entorno amigable para desarrollar sus propósitos.

Por eso la presente investigación, al analizar la obra desarrollada por diferentes narradoras hispanoamericanas, focalizando en autoras guatemaltecas, busca identificar las distintas formas en las que ellas cuestionan su imaginario social y cultural. Poniendo en discusión las causas y efectos de la falta de libertad y oportunidad para desarrollarse en un plano de igualdad frente a los hombres.

Este trabajo académico revisa nociones y conceptos desde Simone de Beauvoir, pasando por Marta Lamas, Marcela Lagarde, Judith Butler y otras, que han trabajado distintas reflexiones sobre la teoría de género. Además se indaga más a fondo, utilizando enfoques teóricos que permitan entender las formas que asumen la subalternidad, la interseccionalidad y el enfoque descolonial, como posibilidades para comprender que las diferencias entre hombres y mujeres no son solo físicas o biológicas, puesto que también están influenciadas por el contexto cultural en el que las personas se desarrollan.

Insertar las obras y el análisis de tres autoras guatemaltecas contemporáneas, en el corpus canónico de esta investigación, es un aporte desde los estudios centroamericanistas que se desarrollan en la actualidad dentro de los estudios de género.

INTRODUCCIÓN

En la década de 1950 John Money propuso el término “rol de género” (*gender role*) para describir los comportamientos asignados socialmente a los hombres y a las mujeres.¹ Con el paso del tiempo, el concepto de género fue evolucionando para pasar de ser un término simplemente descriptivo, a incluir categorías sociales y culturales que en las décadas siguientes conformaron las bases de enfoques de igualdad de género.²

¹ Clara Murguialday. *Diccionario de Acción Humanitaria y Cooperación al Desarrollo*. s.f. 11 de 07 de 2016. <<http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/108>>.

²Una de las conclusiones que han servido de referencia en discusiones teóricas es la que Simone de Beauvoir propuso en su libro *El Segundo Sexo* (1949). Cuando ella declaró que “no se nace mujer, se llega a serlo”, se refería a que ningún destino biológico, psíquico o económico define a las mujeres para participar en la sociedad. Según Beauvoir, “es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino”. (109)

Los años pasaron y, según expone Carmen Ramírez Belmonte, en el ensayo «Concepto de género: Reflexiones», en la década de 1970 la discusión giraba en torno a que hubiera una categoría de género en las investigaciones científicas para poder hacer una diferencia social además de biológica: “Con estas nuevas teorías y propuestas se pretendía consolidar la idea de que los hombres y mujeres son iguales y que son los procesos y construcciones culturales los que los hacen diferentes”. (308)

Por su parte, Marta Lamas asegura en el ensayo «Diferencias de sexo, género y diferencia sexual», que después de que el tema fuera discutido desde la antropología y en sectores feministas, “la nueva acepción de género se refiere al conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres”. (3)

Décadas después, Judith Butler amplía la discusión en el documento «Performatividad, precariedad y políticas sexuales», al afirmar que el “género está condicionado por normas obligatorias que lo hacen definirse en un sentido u otro (generalmente dentro de un marco binario) y por tanto la reproducción del género es siempre una negociación de poder”. (322)

Recientemente, autoras como María Lugones o Silvia Federici han planteado enfoques descoloniales que cuestionan la propia totalidad del género como categoría analítica. Las autoras pusieron en discusión experiencias de opresión que van más allá del género y que tienen relación con la raza, la clase social y la orientación sexual.

Si la construcción social y cultural es la que define los rasgos emotivos, afectivos e intelectuales, así como los comportamientos que corresponden a cada género, vale la pena preguntarse cómo se representan estos elementos en la narrativa escrita por mujeres. De acuerdo con María Jesús Fariña, las mujeres han encontrado en la creación, una forma para desobedecer los mandatos coercitivos de la cultura que las rodea.³

Desde la literatura surgen enunciaciones reflexivas y combativas, formas de resistencia y de rebeldía, que han pasado casi desapercibidas dentro del canon de la literatura hispanoamericana. De acuerdo con Lilian Robinson, citada por Ana María Peppino Barale, el canon literario se ha caracterizado por dar mayor espacio a los autores masculinos. Por esa razón las escritoras han sido excluidas, olvidadas o incluso se ha promovido un imaginario que las encasilla en una escritura que expresa su pasividad y victimización.⁴

Para ejemplificar ese punto, vamos a tomar como referencia el libro *La novela en América Latina panoramas 1920-1980*, en el que Ángel Rama dedica un ensayo al boom que puso a escritores latinoamericano en las listas de las obras más sobresalientes: Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Donoso, Juan Rulfo, entre otros. En esa lista no figuraba ninguna mujer.⁵ Es por eso que Peppino trae a colación la propuesta de Walter Mignolo con respecto a la descolonización de la producción literaria en América Latina y asegura que la escritura femenina ha estado oculta en los estudios literarios.⁶

Vemos que las obras literarias escritas por mujeres comprenden un campo de análisis al que la crítica especializada le ha puesto poca atención. Y si las autoras hispanoamericanas han pasado desapercibidas, las escritoras centroamericanas son aún más desconocidas. Prueba de ello

³ María Jesús Fariña Busto. «Desactuando el mandato de género: Escritoras hispanoamericanas.» *Sociocriticism* (2010): 199-231, 200.

⁴ Ana María Peppino Barale. «Lectura feminista y canon androcéntrico.» *Multidisciplina* (2008): 116-120, 118.

⁵ Peppino, 117.

⁶ Peppino, 118.

es que en un país tan cercano como México, se conoce más sobre la producción de autoras sudamericanas que sobre las aportaciones de las centroamericanas.

De acuerdo con Consuelo Meza Márquez, pareciera que la crítica contemporánea se ha olvidado de las escritoras centroamericanas. Meza cita a la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y El Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México, como dos polos desde donde se han generado las revistas y textos de crítica literaria sobre escritoras hispanoamericanas pero en los que las centroamericanas y, por consiguiente las guatemaltecas, se encuentran ausentes.⁷

Ante este panorama, este trabajo busca indagar en las tipologías de las transgresiones de género en las novelas iniciales de tres escritoras guatemaltecas, insertándolas en un corpus de autoras hispanoamericanas que cuestionaron el concepto del imaginario femenino en sus narrativas, en una época controversial en el mundo de las mujeres. Asimismo, se busca establecer la relación entre las situaciones retratadas en los textos que conforman el cuerpo de análisis, y la realidad afrontada por las mujeres hispanoamericanas en el siglo XX.

Las obras que se analizarán serán: *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal, *Personas en la sala* (1950), de Norah Lange, *Los recuerdos del porvenir* (1969), de Elena Garro, *Cerca del corazón salvaje* (1944), de Clarice Lispector y *La mujer habitada* (1988) de Gioconda Belli. También se abordarán las siguientes novelas guatemaltecas: *No te apresures en llegar a la torre de Londres, porque la torre de Londres no es el big ben* (1999) de Eugenia Gallardo; *Sentirse desnuda* (2012) de Patricia Cortez; y *Las flores* (2007) de Denise Phé-Funchal.

Las obras hispanoamericanas fueron seleccionadas para elaborar un recorrido por siete décadas en las que distintas mujeres encontraron su propia voz y escribieron en un contexto histórico marcado por el machismo. Las autoras son originarias de distintas partes del continente americano para contar con una cartografía literaria que recorra México, Guatemala, Nicaragua, Brasil, Chile y Argentina.

Por otro lado, las novelas guatemaltecas elegidas fueron publicadas a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Aunque a primera vista pareciera no haber relación contemporánea entre todas las obras, la selección permite que las novelas dialoguen entre sí. Entre todas completan 78

⁷Consuelo Meza Márquez. «Panorama de la narrativa de las mujeres centroamericanas.» 2002. Istmo, revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. 11 de 07 de 2016. <<http://istmo.denison.edu/n04/proyectos/panorama.html>>.

años de historia, un período en el que se puede percibir cuáles han sido las circunstancias que han marcado el desarrollo de las escritoras.

El corpus guatemalteco conformado por las novelas de mujeres guatemaltecas es desconocido, por lo que se optó por seleccionar a tres autoras de finales del siglo XX, que es cuando se percibe mayor cantidad de narradoras y, específicamente, a partir de la firma de la paz. Se trata de tres escritoras guatemaltecas que están revisando la obra de las novelistas hispanoamericanas.

Con la teoría de género como punto de partida, ahondaremos en la evolución de las postulaciones formuladas a su alrededor para luego reflexionar sobre la conformación de los roles en la cultura. Para comprender la forma en la que hombres y mujeres aprenden los comportamientos calificados como típicos para su género, también se repasarán los conceptos de performatividad y precariedad, así como la naturalización de lo masculino y femenino. Esto nos llevará al análisis del ámbito privado y del espacio público, ya que los rasgos femeninos generalmente son relegados a la esfera privada mientras que lo público ha sido tradicionalmente un territorio masculino.

Para reflexionar sobre la forma en la que una determinada imagen o concepto se hace presente a la conciencia al pensar en rasgos femeninos o masculinos, también es necesario cuestionar la forma en la que se asignan estos conceptos mediante las representaciones y subjetividades. Más adelante, al hablar del giro decolonial y la subalternidad, inevitablemente deberemos tomar en cuenta la interseccionalidad entre sexo, etnia, clase y sexualidad. Esto nos ayudará a identificar los rasgos sociales y culturales abordados por las autoras en las novelas y temas en torno al cuerpo y el poder.

Las autoras son insertadas en un contexto hispanoamericano, por lo que en el segundo capítulo se incluye un recorrido por la historia de la literatura que abarca desde la modernidad hasta la posmodernidad. Puesto que varias de las obras analizadas constituyen los primeros textos publicados por las escritoras, también ahondamos en las características de las novelas de aprendizaje o *bildungsroman*.

Además se aborda la novela como género, así como su evolución en el continente americano. En este contexto, veremos que las obras literarias escritas por mujeres comprenden un campo de estudio que ha sido poco atendido, por lo que el análisis de las obras escritas por las

autoras hispanoamericanas, será de utilidad para contar con un panorama de la situación de las mujeres en el continente.

A continuación, en el tercer capítulo se abordan los antecedentes de la novela guatemalteca escrita por mujeres. Esta será la antesala para luego indagar en las novelas de iniciación de las escritoras Eugenia Gallardo, Denise Phé-Funchal y Patricia Cortez. El análisis para identificar el concepto de imaginario femenino y los roles de las protagonistas en cada obra se realiza a partir de las teorías de género y, específicamente, desde el enfoque postfeminista y decolonial. Se aplican las herramientas de intertextualidad planteadas por Lauro Zavala para establecer una relación entre las novelas estudiadas.

Este trabajo busca generar una discusión alrededor de la obra de tres autoras a las que casi no se les ha analizado desde la crítica literaria de forma conjunta. Si bien cada una ha sido comentada en estudios dispersos, esta investigación busca integrar sus narraciones para trabajar la novela escrita por mujeres guatemaltecas en el siglo 21.

Capítulo I

Marco teórico

La teoría de género, punto de partida

De acuerdo con Marta Lamas, género es un término que entre las personas hispanoparlantes crea confusiones porque en castellano este es un concepto taxonómico útil para clasificar a qué especie, tipo o clase pertenece alguien o algo. Mientras que la significación anglosajona de *gender* está únicamente referida a la diferencia de sexos de los seres vivos porque los objetos no lo tienen y son neutros.

Tras explicar la diferencia entre ambos idiomas, Lamas añade que el concepto *gender* fue reformulado dentro de la academia feminista para aludir a lo cultural y así diferenciarlo de lo biológico.⁸ La nueva categoría surge para hablar de la simbolización y lo que en una cultura se considera como lo propio de los hombres y las mujeres:

La nueva acepción de género se refiere al conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres. Por esta clasificación cultural se definen no sólo la división del trabajo, las prácticas rituales y el ejercicio del poder, sino que se atribuyen características exclusivas a uno y otro sexo en materia de moral, psicología y afectividad. La cultura marca a los sexos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano. Por eso, para desentrañar la red de interrelaciones e interacciones sociales del orden simbólico vigente se requiere comprender el esquema cultural de género.⁹

De acuerdo con Yamile Delgado de Smith, el concepto de género es una herramienta analítica de reciente creación dentro de las Ciencias Sociales. Fue introducido a partir de los estudios psicológicos sobre la identidad personal, en el marco de una búsqueda de diferenciación

⁸Marta Lamas. «Diferencias de sexo, género y diferencia sexual.» *Cuicuilco, nueva época* (2000): 1-25, 3.

⁹Lamas, 3.

entre biología y cultura. De ahí que el sexo fuera relacionado con la biología y el género con la cultura.¹⁰

En 1955 John Money propuso el término “rol de género” (gender role) para describir los comportamientos asignados socialmente a los hombres y a las mujeres. Más adelante, en 1968, el psicólogo Robert Stoller definió la “identidad de género” durante sus estudios sobre los trastornos de la identidad sexual y concluyó que la misma no se determina por sexo biológico, sino por el haber vivido desde el nacimiento las experiencias, ritos y costumbres atribuidos a cierto género.¹¹

El concepto se difundió de manera más amplia en el ámbito norteamericano en las décadas siguientes, y en la producción académica latinoamericana, en los años noventa. Por su parte, Carmen Ramírez Belmonte ubica la aparición de esta nueva categoría de género en los comienzos de las teorías feministas en los años 70, cuando se impulsó que hubiera una categoría de género en las investigaciones científicas para poder hacer una diferencia social además de biológica:

Se pretendía demostrar que las categorías femeninas que hasta el momento se pretendían intrínsecas, eran adquiridas de forma cultural, tanto individual como globalmente. Se quería poner de manifiesto que el concepto de género y la diferenciación entre sexos eran cuestión cultural y no biológica. Se comenzaba a hacer una diferenciación entre sexo y género. Con estas nuevas teorías y propuestas se pretendía consolidar la idea de que los hombres y mujeres son iguales y que son los procesos y construcciones culturales los que los hacen diferentes. Por lo tanto, el género era una categoría que ayuda a decodificar las características que se les atribuyen a las personas por cuestión de sexo.¹²

Esta nueva significación se empezó a aplicar en las ciencias sociales pero también se topó con varias dificultades. Según Lamas, una de ellas es que constituye un término complicado de utilizar simultáneamente como categoría, y como objeto empírico de la investigación. La otra

¹⁰ Yamile Delgado de Smith. «El sujeto: Los espacios públicos y privados desde el género.» *Revista Estudios Culturales* (2008): 113-126, 114.

¹¹ Clara Murguialday. *Diccionario de Acción Humanitaria y Cooperación al Desarrollo*. s.f. 11 de 07 de 2016. <<http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/108>>.

¹² Carmen Ramírez Belmonte. «Concepto de género: Reflexiones.» *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* (2008): 307-314, 308.

complicación se da cuando entra en juego la diferencia entre los sexos con su connotación psicoanalítica.¹³

Raquel Osborne profundiza en estas complicaciones al explicar que la aplicación de la perspectiva de género a disciplinas tan diversas como la historia, la literatura, el lenguaje, las artes, la política, los medios de comunicación, la religión etc., fue ampliando y complicando el sentido del mismo concepto desde los años 70. En este proceso el género se fue definiendo en término de estatus, de atribución individual, de relación interpersonal, de estructura de la conciencia, como modo de organización social, como ideología o como simple efecto del lenguaje.¹⁴

Al pasar a la siguiente década se cuestionó la propia utilidad del género como categoría analítica. Las mujeres de color y las lesbianas ponían en discusión sus propias experiencias de opresión, las cuales también tenían relación con la raza, la clase social y la orientación sexual. Osborne añade que desde marcos postmodernos, empezó a calificarse el género como una ficción totalizadora que creaba una falsa unidad a partir de elementos heterogéneos:

La utilidad y el rendimiento teórico que ofrece el género como categoría analítica ha tenido, con todo, importantes defensoras y practicantes que, de una u otra manera, van apostando por una más sofisticada concepción del género que conecte los aspectos psicológicos con la organización social, los roles sociales con los símbolos culturales, las creencias normativas con la experiencia del cuerpo y la sexualidad. Por otro lado y en relación a las críticas de «ficción totalizadora», esta concepción del género como herramienta heurística no pretende erigirse en un *explanans* universal de la situación de las mujeres sino que media con la raza, la clase, la etnia y la orientación sexual para tratar de construir solidaridades a través de estas otras diferencias.¹⁵

I.1 La conformación de los roles en la cultura

Judith Butler trabaja la temática del género y asegura que este concepto está condicionado por normas obligatorias que lo hacen definirse en un sentido o en otro. La reproducción de

¹³ Lamas, 2.

¹⁴ Raquel Osborne. «La evolución del concepto de género.» *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales* (2008): 147-182, 147.

¹⁵ Osborne, 148.

género, es generalmente, una negociación de poder porque es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino.¹⁶

En el libro *El género en disputa* (1990) Butler discute el concepto de género y asegura que se trata de una construcción cultural; por consiguiente, no es el resultado causal del sexo, ni tan aparentemente fijo como el sexo. Al teorizar que el género es una construcción radicalmente independiente del sexo, el género mismo viene a ser un artificio libre de ataduras. Para profundizar en su planteamiento, Butler lanza las siguientes preguntas: ¿Existe “un” género que las personas tienen, o se trata de un atributo esencial que una persona es? ¿Cuál es el mecanismo de construcción del género? ¿Podría ser construido de distinta manera, o su construcción conlleva alguna forma de determinismo social que niegue la posibilidad de que la gente actúe y cambie? ¿Cómo y dónde se construye el género?¹⁷ Para esbozar una respuesta a las inquietudes anteriores, Butler retoma lo planteado por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) cuando afirma que no se nace mujer: se llega a serlo:

Para Beauvoir, el género se construye, pero en su planteamiento queda implícito un agente, el cual en cierto modo adopta o se adueña de ese género y, en principio, podría aceptar algún otro... Beauvoir sostiene rotundamente que una “llega a ser mujer”, pero siempre bajo la obligación cultural de hacerlo. Y es evidente que esa obligación no la crea el “sexo”.¹⁸

Osborne también recurre a Beauvoir para profundizar en el planteamiento de la construcción del género. Asegura que aunque en la época en la que se escribió *El segundo sexo* durante los años 1948-49, no se hablaba todavía de “género”, la filósofa existencialista utiliza la categoría de una forma adelantada a su tiempo porque la distingue del dato biológico del “sexo”:

En la especie humana las “hembras” se convierten —o no— en “mujeres” por participar en una suerte de esencia femenina, algo, al fin, inaprensible porque no puede precisarse en qué consiste dicha esencia, afirma Beauvoir, dadas las variaciones y las vaguedades en su descripción a través de la historia. La feminidad, o la “realidad femenina”, son algo elaborado —como afirma en el último párrafo del texto— desde diversas instancias y, en

¹⁶Judith Butler. «Performatividad, precariedad y políticas sexuales.» *Revista de Antropología Iberoamericana* (2009): 321-336, 322.

¹⁷Judith Butler. *El género en disputa El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 1999, 56.

¹⁸Butler, 59.

último término, no puede darse un valor sustancial a lo que ha sido construido. Éste es el sentido del famoso dictum de la escritora “no se nace mujer; se llega a serlo” que, de un golpe, descalifica toda interpretación de la condición femenina como una natural consecuencia de la biología, asumiendo el cuerpo de la mujer como cargado de significación desde el momento en que es conceptualizado como “situación” en el sentido existencialista del término. Beauvoir, con todo, distingue el sexo biológico de las asignaciones culturales que podríamos calificar de “genéricas”, de modo que la anatomía jamás podría funcionar como “destino”.¹⁹

Según Lamas las mujeres y los hombres no tienen esencias que se deriven de la biología, sino que son construcciones simbólicas pertenecientes al orden del lenguaje y de las representaciones. Afirma que la masculinidad y la feminidad se construyen en cada cultura a partir de una operación simbólica básica que otorga cierto significado a los cuerpos: “mujeres y hombres no son un reflejo de la realidad “natural”, sino que son el resultado de una producción histórica y cultural, basada en el proceso de simbolización y como “productores culturales” desarrollan un sistema de referencias comunes”.²⁰

El género produce un imaginario social con una eficacia simbólica a partir de la que se desarrollan concepciones sociales y culturales sobre la masculinidad y feminidad. Este imaginario es usado para justificar la discriminación por sexo (sexismo) y por prácticas sexuales (homofobia).

De acuerdo con la teoría presentada, los roles se aprenden en un sistema cultural determinado. Para comprender la manera en la que las normas de la feminidad y masculinidad han sido representadas, es necesario analizar las prácticas simbólicas de los mecanismos culturales que reproducen el poder a partir de la diferencia biológica entre los sexos.

Lamas cita al teórico Pierre Bourdieu, quien explica que las diferencias entre los sexos están incluidas en el conjunto de oposiciones que organizan todo el sistema de la división de tareas, y los papeles sociales. Bourdieu añade que al estar construidas sobre la diferencia anatómica, estas oposiciones se sostienen mutua, práctica y metafóricamente. La manera como las personas aprehenden la oposición entre lo femenino y lo masculino, es a través de las

¹⁹ Osborne, 150.

²⁰ Lamas, 4.

actividades cotidianas en la vida social.²¹ La cultura marca a los sexos con el género y éste a su vez marca la percepción de todos los demás ámbitos: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano.²²

El imaginario producido a partir de la concepción de lo masculino y femenino es sostenido tanto por los hombres como por las mujeres. Según Lamas, el orden simbólico se mantiene gracias a las reproducciones desde ambos géneros: “Los papeles cambian según el lugar o el momento pero, mujeres y hombres por igual son los soportes de un sistema de reglamentaciones, prohibiciones y opresiones recíprocas”.²³

Al respecto, Butler comenta que si bien el género históricamente ha sido el aparato a través del cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino, asumir que el género solamente se reduce a eso, es no comprender que aquellas transformaciones del género que no encajan con el binario también forman parte del género.

Butler, quien retoma el tema en el libro *Deshacer el género* (2004), va más allá y considera que el género bien podría ser el aparato a través del cual se deconstruyen y se desnaturalizan las nociones de lo femenino y lo masculino. Cabría la posibilidad de que el mismo aparato que trata de instaurar la norma funcione también para minar esa misma instauración. En consecuencia varón y masculino podrían significar tanto un cuerpo femenino como uno masculino; mujer y femenino, tanto un cuerpo masculino como uno femenino.²⁴

De esa cuenta, el género tiene una forma de desplazarse que va más allá del binario naturalizado. Esto se puede observar cuando se abordan la «mezcla de géneros» (gender blending), ya sea el «transgénero» (transgender) o el «cruce de géneros» (cross-gender). Al respecto, Butler comenta que hay enfoques que insisten en que el «transgénero» no es exactamente un tercer género. Más bien se refiere a un modo de paso entre géneros, una figura de género intersticial y transicional que no puede reducirse a las normas que establecen uno o dos géneros.²⁵

²¹ Lamas, 12.

²² Lamas, 3.

²³ Lamas, 4.

²⁴ Butler, 70.

²⁵ Butler, 71.

I.2 Performatividad y precariedad

Si tomamos en cuenta que la reproducción de género, es generalmente, una negociación de poder y no hay género, sin reproducción de normas que pongan en riesgo el cumplimiento o incumplimiento de esas normas, esto implica que el género es performativo. El performance del género es relacionado por Butler en el documento “Performatividad, precariedad y políticas sexuales” con una determinada expresión y manifestación:

Las normas de género tienen mucho que ver con cómo y de qué manera podemos aparecer en el espacio público; cómo y de qué manera se distinguen lo público de lo privado y cómo esta distinción se instrumentaliza al servicio de las políticas sexuales; quién estará criminalizado según la apariencia pública; quién no será protegido por la ley o de manera específica por la policía, en la calle, o en el trabajo o en casa.²⁶

Lo que Butler intenta explicar es que lo que consideramos una esencia interna del género, se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. También reflexiona en ese mismo documento sobre el concepto de la precariedad, al explicar que este concepto determina aquello que políticamente induce una condición en la que cierta parte de las poblaciones sufren de la carencia de redes de soporte social y económico, quedando marginalmente expuestas al daño, la violencia y la muerte:

La precariedad, por otra parte, se refiere a un pequeño número de condicionantes en los que se ven concebidos los seres vivos. Cualquier elemento vivo puede ser suprimido por voluntad o por accidente, y su pervivencia no está garantizada de forma alguna.²⁷

De acuerdo con Butler la precariedad también se relaciona con poblaciones vulnerables que están sujetas a la violencia de estado de forma arbitraria, así como a otras formas de agresión no provocadas por los estados pero contra las cuales estos no ofrecen una protección adecuada. Los grupos a los que ella se refiere son poblaciones hambrientas o cercanas a una situación de hambruna, a personas dedicadas al trabajo sexual y que tienen que defenderse tanto de la violencia callejera como del acoso policial.²⁸

²⁶ Butler, 323.

²⁷ Butler, 322.

²⁸ Butler, 323.

La relación entre la precariedad y las normas de género estriba en que las personas que no vivan sus géneros de una manera acorde a lo que dicten las condiciones sociales y culturales, estarán expuestas a un alto riesgo de acoso y violencia. Según Butler las normas de género tienen mucho que ver con cómo y de qué manera se actúa en el espacio público, al igual que condicionan la distinción entre lo público y lo privado. Quienes se salgan de las normas previamente establecidas, se enfrentarán a la criminalización, estigmatización, carecerá de asistencia médica y sus relaciones íntimas tampoco serán reconocidas ante la ley.²⁹

Al respecto, Carlos Andrés Duque Acosta analiza las teorías de Butler en el ensayo «*Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical*» y sugiere que tanto el género como el sexo, la heterosexualidad como la homosexualidad, son efecto y resultado de la producción de una red de dispositivos de conocimiento y de poder tejidas desde las concepciones esencialistas del género y la diferencia sexual.³⁰ Duque considera que tanto el discurso de la normalidad como el de la moralidad pueden ser deconstruidos por la teoría de la performatividad de género y esto llevaría los debates sobre la sexualidad al terreno de la diversidad:

Si asumimos con Butler que el sexo y el género son culturalmente contruidos (producidos) e históricamente situados, las categorías dicotómicas de ‘femenino’, ‘masculino’, ‘heterosexual’ y ‘homosexual’ se pueden entender como repetición de actos performativos en lugar de valores naturales, innatos. De esta forma, el género y el sexo son resultado de actuaciones, de actos performativos que son modalidades del discurso autoritario; tal performatividad alude en el mismo sentido al poder del discurso para realizar (producir) aquello que enuncia, y por lo tanto permite reflexionar acerca de cómo el poder hegemónico heterocentrado actúa como discurso creador de realidades socioculturales.³¹

I.3 Lo femenino y lo masculino

Para comprender la forma en la que hombres y mujeres aprenden los comportamientos calificados como típicos para su género, Duque explica que el sexo y el género pueden

²⁹ Butler, 323.

³⁰ Carlos Andrés Duque Acosta. «Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical.» *La manzana de la discordia* (2010): 27-34, 27.

³¹ Duque, 29.

entenderse como una construcción del cuerpo y de la subjetividad. Ambos son producto de una repetición de actos naturalizados dentro de un marco que Butler denomina como matriz heterosexual. Es decir, “un conjunto de discursos y prácticas culturales relacionados con la diferenciación entre los sexos, y encaminados a producir la heterosexualidad”.³²

La matriz heterosexual se manifiesta en las prácticas de crianza occidentales, en las cuales desde que nace un niño o una niña, cada cual tiene un espacio y un rol determinado en el mundo. Todo empieza con pequeños detalles como el color de su ropa, que será azul para los varones y rosa para las niñas. Los juegos varoniles se caracterizarán por la fuerza, la competencia y el poder manifestado en armas, carros, deportes, caballos de madera. Además será educado con fuerza y se le prohibirá llorar para no demostrar debilidad. Las muñecas serán reservadas para las niñas y tampoco podrá expresar atracción o sentimiento estético por otros niños.

Rafael Montesinos y Rosalía Carrillo analizan este tema en el documento “Feminidades y masculinidades del cambio cultural de fin y principio de siglo”³³, en el que aseguran que pese a que existe una gran diversidad de interpretaciones sobre las identidades de género; siguen predominando aquéllas donde únicamente parece existir una identidad femenina y una masculina.

Montesinos y Carrillo identifican que el rol tradicional de la mujer hasta antes de 1970 es el de aquella que está dedicada al hogar, a ser esposa obediente y madre responsable. Se encarga de las labores domésticas no remuneradas y de la crianza de los hijos. En el marco de la familia nuclear, en donde sobresalen las figuras del padre proveedor y la madre reproductora, la mujer mantiene una situación de sumisión:

Dentro del papel de sumisión, las mujeres no tenían derecho a opinar sobre el trato que se les daba, pues eran educadas para servir y obedecer a sus maridos y así ser bien vistas por la sociedad por el buen cumplimiento de su rol.³⁴

Los primeros cambios llegaron en las décadas de 1970 y 1980, pues aunque se mantienen las actividades de la mujer tradicional también empiezan a integrarse al campo laboral y a ejecutar una doble jornada al dividirse entre las tareas del hogar y las del trabajo remunerado. A finales del siglo XX los autores registran una nueva modalidad con divorcios y familias

³² Duque, 29.

³³ Rafael Montesinos y Rosalía Carrillo. «Feminidades y masculinidades del cambio cultural del fin y principio de siglo.» *El Cotidiano* (2010): 5-14, 4.

³⁴ Montesinos y Carrillo, 5.

desintegradas, en los que la mujer deja de ser madre-esposa para convertirse en jefa de familia. Aquí, dejará su papel de esposa y pasará a ser proveedora.

I.4 La separación del ámbito público y privado

Con la división del trabajo en los primeros años de la edad moderna, en la que los hombres eran quienes salían al campo a realizar las tareas más duras y la mujer permanecía en casa para realizar las tareas del hogar, todo lo concerniente a lo femenino fue relacionado con el ámbito privado, doméstico y familiar. Según Yamile este es el espacio del cuidado, de la atención a los otros, de los afectos, de la reproducción de la vida, del trabajo no remunerado e invisible.³⁵

Por otro lado, lo masculino y el ser hombre aparecen vinculados con el ámbito público. Es en esa esfera que se espera que el hombre demuestre sabiduría, poder, ejercicio del dominio y su racionalidad. Al contrario del espacio privado, este es tangible y es el único en donde el trabajo es remunerado. En el ámbito público se desarrolla el poder económico, político, jurídico, científico, religioso y bélico, que además ha estado y está fundamentalmente a cargo de los hombres.³⁶

De acuerdo con Sandra Montón Subías, una parte considerable de la teoría social tradicional ha relacionado el ámbito "doméstico", materializado físicamente en el espacio de la casa, con el lugar donde las mujeres desarrollan sus actividades y experiencias más importantes. También considera evidente el fuerte sesgo androcéntrico que, al separar la actuación social en dos esferas, ha limitado lo doméstico a lo privado y situado lo privado fuera de la historia oficial:

La oposición público/privado-doméstico generará así un modelo de actividades propias de cada sexo y establecerá una jerarquía entre las mismas. Las actividades características de los hombres, las que se desarrollan en el espacio público, tendrán, por definición, un carácter público y trascendente para el conjunto de lo social, mientras que las propias de las mujeres, relegadas al espacio de lo doméstico-privado se convertirán en intrascendentes por ser naturales, cotidianas y rutinarias. Los analistas sociales las considerarán sin valor para entender la dinámica social y, por ello, desaparecerán de la mayor parte de sus estudios.³⁷

³⁵ Yamile, 117.

³⁶ Yamile, 116.

³⁷ Sandra Montón Subías. «Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia.» *Arqueología Espacial* (2000): 45-59, 47.

Yamile complementa la postura de Montón al recordar que históricamente se ha considerado que es la mujer quien está mejor preparada para afrontar el ámbito de lo privado y las exigencias que ahí se suscitan. Por eso es que por muchas décadas se haya buscado evitar el acceso al trabajo, a la educación, a la ciencia y desde luego a las esferas del poder y toma de decisiones: “En consecuencia, la participación de la mujer en los procesos sociales y políticos sigue bloqueada por una especie de “androcracia”, que ha alimentado la creencia de que el mundo de lo público es privativo de los varones”.³⁸

Ante la interrogante que busca resolver por qué es que se ha dado esta marginalidad, Yamile recuerda que algunos analistas explican la situación como resultado de un escaso interés o incompatibilidad de las mujeres con la política, derivado de una supuesta vocación maternal y orientación particularista:

Estos estereotipos, antes que explicar el fenómeno, reflejan más prejuicios androcéntricos. Por eso cuando las mujeres se logran incorporar al mercado de trabajo pretenden un doble objetivo: a) alcanzar una autonomía económica, liberándose de la dependencia económica tradicional con relación a sus maridos o simplemente de sus parejas; y b) reivindicar el reconocimiento de una existencia social pública a través de su presencia en el espacio social que mejor lo otorga en las sociedades modernas, el del mercado.³⁹

I.5 Representaciones y subjetividades

Para reflexionar sobre la forma en la que una determinada imagen o concepto se hace presente a la conciencia al pensar en rasgos femeninos o masculinos, es necesario cuestionar la forma en la que se asignan estos conceptos. Irene Meler analiza el tema en el artículo “Relaciones de género y subjetividad: debates actuales”, en el cual cita a Gayle Rubin para explicar que los seres humanos construyen su subjetividad de acuerdo con el sistema sexo género.⁴⁰ También puede darse el caso en que esa subjetividad se elabore en desacuerdo con el mismo sistema, por lo que surgen diversas clases de transgresiones.

Meler añade que aunque los estereotipos contribuyen a la construcción subjetiva, ningún ser humano encarna fielmente al estereotipo:

³⁸ Yamile, 119.

³⁹ Yamile, 117.

⁴⁰ Meler, Irene. «Relaciones de género y subjetividad: debates actuales.» *Actualidades en psicología* (2002): 101-104, 101.

Por el contrario, se aleja del mismo de modos específicos que a veces hacen a la formación del carácter, en otros casos se relacionan con los ideales propuestos para el Yo o con las habilidades que integran el Yo de funciones y en ocasiones determinan modos particulares de estructurar el deseo erótico u hostil.⁴¹

Sin embargo, los estereotipos reúnen las condicionantes acerca de las relaciones sociales entre los géneros sexuales. Meler explica que tienen un rol preponderante en la construcción de la subjetividad, pues la plasman a través de arreglos instituidos y prácticas de vida que forman parte de lo que se ha denominado como “sentido común”.⁴²

Irene Magaña Frade, Luciano Menéndez Acevedo y Carlos Ramírez Muñoz, abordan el tema en el artículo “Ideología, Género y Subjetividad”, en el que señalan que actualmente las instituciones de la modernidad son las que ejercen influencia sobre la construcción social de significados y la subjetividad. La manera en la que el sujeto se relaciona con las diversas instituciones sociales (familia, educación formal, trabajo) conlleva un impacto en la identidad del sujeto y en las prácticas de la vida cotidiana. Esta influencia se extiende a las representaciones de sí mismo o de otros, y en la articulación de un conjunto de componentes existenciales y estilos de acción, de afecto y de pensamiento que juegan un papel ideológico en la vida social.⁴³

De acuerdo con Mabel Burin, los estudios de género llevaron a la palestra académica numerosos estudios e investigaciones en las décadas de los 60 y 70, que revelan diversos modos de construcción de la subjetividad femenina, la cual es construida en un proceso multideterminado que sufre transformaciones con el paso del tiempo y a través de las generaciones:

Nuestra cultura ha identificado a las mujeres en tanto sujetos con la maternidad. Con esto les ha asignado un lugar y un papel social considerado como garante de su salud mental. Nuestra cultura patriarcal ha utilizado diversos recursos materiales y simbólicos para

⁴¹ Meler, 101.

⁴² Meler, 101.

⁴³ Irene Magaña Frade, Luciano Menéndez Acevedo y Carlos Ramírez Muñoz «Ideología, Género y Subjetividad.» 2012. *Les cahiers psychologie politique [En ligne]*. 26 de 07 de 2016. <<http://odel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=2030>>.

mantener dicha identificación, tales como los conceptos y prácticas del rol maternal, la función materna, el ejercicio de la maternidad, el deseo maternal, el ideal maternal, etc.⁴⁴

Según Burin, a partir de la Revolución Industrial en los países occidentales se pusieron en marcha dispositivos de poder materiales y simbólicos que influyeron en la división de dos ámbitos de producción y de representación social diferenciados: el ámbito doméstico y el ámbito extradoméstico. A los varones les correspondían las áreas del poder racional y poder económico; para las mujeres, el poder de los afectos ejercido dentro del ámbito doméstico y mediante la regulación y el control de las emociones que circulaban dentro de la familia.

Conforme se fueron desarrollando las urbanizaciones, las familias nucleares fueron estrechando sus límites de intimidad personal y ampliando la especificidad de sus funciones emocionales. El contexto social de las mujeres se redujo en tamaño y su subjetividad quedó centrada en los roles familiares y domésticos:

El rol familiar de las mujeres fue centrándose cada vez más en el cuidado de los niños y de los hombres (sus padres, hermanos, maridos). Junto con este proceso, como ya lo hemos descrito, se fue configurando una serie de prescripciones respecto de la "moral familiar y maternal", que suponía subjetividades femeninas con características emocionales de receptividad, capacidad de contención y de nutrición, no sólo de los niños sino también de los hombres que volvían a sus hogares luego de su trabajo cotidiano en el ámbito extradoméstico.⁴⁵

I.6 El giro descolonial y la subalternidad

Los colonizados aprendieron a verse a sí mismos desde la perspectiva de quienes los colonizaron. Marta Elena Casaús hace un repaso sobre este tema en el artículo *La representación del otro en las elites intelectuales europeas y latinoamericanas: un siglo de pensamiento racista 1830-1930*. La autora aborda las líneas del pensamiento europeo que lograron influenciar al hispanoamericano. Tampoco deja de lado la percepción de los indígenas y afroamericanos a lo largo del siglo XIX y el imaginario creado sobre ambos grupos étnicos. Durante

⁴⁴ Mabel Burin. «Género y Psicoanálisis: Subjetividades femeninas vulnerables.» s.f. *Psicoanálisis, estudios feministas y género*. 27 de 07 de 2016. <<http://www.psicomundo.com/foros/genero/subjetividad.htm>>.

⁴⁵ Burin, <<http://www.psicomundo.com/foros/genero/subjetividad.htm>>.

los siglos XVIII y XIX, la raza como motor de la historia pasó a ser la gran construcción de los estados nacionales.⁴⁶

En este contexto, al indio y al negro americanos se les asignó el papel de salvaje y se le relacionó con mitos de origen desarrollados desde el descubrimiento de América, los viajes de Colón y los relatos de los viajeros europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII, en los que resaltan esas visiones del aborígen.

La relación entre la civilización y barbarie fue uno de los temas más discutidos entre los intelectuales europeos y latinoamericanos del siglo XIX. Una de las propuestas dividía las razas en tres grupos: salvajes, medio civilizadas y civilizadas. En esa clasificación solamente la raza aria y la semita se encontraban entre las civilizadas porque las salvajes carecían de pasado y de futuro. Estaban condenadas a la extinción total e inevitable. El blanqueamiento se convertirá en una política de Estado y la raza fue un mecanismo para justificar la desigualdad.⁴⁷

La vertiente comtiana y spenceriana del pensamiento positivista ejerció influencia en algunos pensadores americanos positivistas de México, Guatemala, Bolivia, Argentina, Perú y Brasil. Autores como Gustav Le Bon (1841-1931), Hippolyte Taine (1828-1893), Arthur de Gobineau (1816-1882), Ernest Renan (1823-1892), Francis Galton (1822-1911) Barrera (1979); Moreno (1984); Horsman (1985), estaban fuertemente influidos por las teorías del darwinismo social. Para ellos, el color de la piel estaba directamente relacionado con la barbarie o la civilización y lo determinaban la alimentación y el clima. También se afirmaba que:

Las razas inferiores no son perfectibles por ser genéticamente inferiores; no se pueden civilizar dado que sus genes y su carácter están predeterminados, pierden sus energías vitales y tienden a desaparecer. Además la degeneración de las razas es inevitable y la única solución para forjar una nación es su hibridación.⁴⁸

Casaús concluye que las élites criollas utilizaron los arquetipos del bárbaro y el salvaje para distanciarse del aborígen americano y emplear un mecanismo ideológico para legitimar su dominación al interior de las nuevas repúblicas. Sin embargo, surgió una contradicción cuando

⁴⁶ Marta Casaús. «La representación del otro en las elites intelectuales europeas y latinoamericanas: un siglo de pensamiento racista 1830-1930.» *Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies* (2010): 13-44. Revista, 14.

⁴⁷ Casaús, 15.

⁴⁸ Casaús, 16.

ese bárbaro y salvaje nacional se convirtió en un elemento clave para redefinir la identidad nacional de sus nuevas repúblicas.⁴⁹

Durante doscientos años de historia ha habido varios esfuerzos por construir una identidad intelectual. Sin embargo, a dos siglos de las independencias de América, uno de los obstáculos más graves sigue siendo el reconocerse como repúblicas independientes y como naciones pluriculturales, multiétnicas y plurilingües. Encontrarse frente a frente con los grupos sociales con un reconocimiento pleno de los derechos colectivos como pueblos indígenas, que, en muchos casos son mayoritarios. Según Casaús esta carencia de identidad nacional o compartida, aún continúa sin resolverse, en la mayor parte de las repúblicas.⁵⁰

En las últimas décadas se han desarrollado teorías que buscan revertir la mirada analizada por Casaús. Juan Blanco cita a Walter Mignolo en el documento *Cartografía del pensamiento latinoamericano contemporáneo una introducción*, en el que estudia los modos de construcción del conocimiento y los respectivos modos de validación del conocimiento que mantienen una relación directa con los «lugares» donde se desarrollan.⁵¹

Mignolo maneja el concepto de pensamiento decolonial, el cual comprende todos los discursos, que resurgen como otras propuestas epistemológicas. Desde la primera etapa postcolonial de su pensamiento, en los años noventa, Mignolo desarrollará sus propuestas teóricas estableciendo la idea medular de que los lugares de enunciación del conocimiento son fundamentales en las perspectivas y orientaciones teóricas.

Según explica Blanco, para Mignolo el otro es visto desde la única y universal perspectiva del occidente mismo que se cuenta para sí la situación del otro, no desde la perspectiva del otro en cuanto tal, sino desde el sí mismo occidental que diseña y determina al otro según su antojo. El resultado de ello ha sido más de cinco siglos de sometimiento colonial en diferentes partes del mundo, subalternizadas por occidente a lo largo de la modernidad.⁵²

⁴⁹ Casaús, 36.

⁵⁰ Casaús, 37.

⁵¹ Juan Blanco. *Cartografía del pensamiento latinoamericano contemporáneo una introducción*. Guatemala: Cuadernos Winaq, 2009, 88.

⁵² Blanco, 88.

I.7 Interseccionalidad entre sexo, etnia, clase y sexualidad: Un enfoque descolonial

Al estudiar las ramificaciones del concepto de género, también es importante comprender el lugar que el género y la sexualidad tienen en la configuración de las modalidades de dominación. Alison Symington explica la interseccionalidad como una herramienta analítica para analizar, entender y responder a las maneras en que el género se cruza con otras identidades y cómo estos cruces contribuyen a experiencias únicas de opresión y privilegio.⁵³

Dado que las personas pertenecen a más de una comunidad a la vez y pueden experimentar opresiones y privilegios de manera simultánea (por ejemplo, una mujer puede ser una médica respetada pero sufrir violencia doméstica en casa), el análisis interseccional busca abordar las formas en las que el racismo, el patriarcado, la opresión de clase y otros sistemas de discriminación, crean desigualdades que estructuran las posiciones relativas de las mujeres.

María Lugones aborda el tema en su artículo «Colonialidad y Género». Ella busca entender la indiferencia mostrada por los hombres hacia las violencias que sistemáticamente se realizan contra las mujeres de color, un término que se refiere a una coalición orgánica entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras y a toda la trama compleja de las víctimas de la colonialidad del género.

Cuando Lugones se refiere a la colonialidad, lo hace con la intención de emplear un término que además de nombrar una clasificación de pueblos, también se amplíe al proceso de reducción activa de las personas, ya que será la deshumanización lo que los hace aptos para la clasificación, el proceso de sujetificación, y el intento de convertir a los colonizados en menos que seres humanos.⁵⁴

Pero Lugones no se refiere a las mujeres como víctimas, sino como protagonistas de un feminismo decolonial⁵⁵ y este concepto es la alternativa que ella propone para decolonizar el

⁵³ Symington, Alison. «Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y la justicia económica». *Canadá: Asociación por los derechos de la mujer y el desarrollo*, Agosto de 2004. Documento, 1.

⁵⁴ María Lugones «Hacia un feminismo descolonial.» *La manzana de la discordia* (2011): 105-119, 108.

⁵⁵ María Lugones. «Colonialidad y género.» *Tabula Rasa* (2008): 73-101, 75.

género y entablar una crítica de la opresión de género racializada, colonial y capitalista, heterosexualista, como una transformación vivida de lo social.⁵⁶

La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otras. De ahí que ella plantee un feminismo descolonial, con un fuerte énfasis en una intersubjetividad historiada, encarnada, entablando una crítica de la opresión de género racializada, colonial y capitalista, heterosexualista, como una transformación vivida de lo social.

Gran parte de la postura de Lugones es motivada como una respuesta a lo planteado por Aníbal Quijano, quien aborda la colonialidad del poder y sugiere que para clasificar a las personas, el proceso de colonización toma en cuenta el género, la raza y el trabajo. Para Quijano, este concepto plantea la idea de América Latina como un imaginario no vinculado a la modernidad y al capitalismo, en el que las relaciones coloniales aparecen en términos de raza y vinculan, desde el inicio, racismo con eurocentrismo.⁵⁷

Si bien Quijano considera que el género es anterior a la de la raza y al proceso de colonización, para Lugones, la mirada de Quijano presupone una concepción patriarcal y heterosexual de las disputas por el control del sexo, y sus recursos y productos.⁵⁸

En cambio, la postura de Lugones dialoga con los planteamientos de Mignolo, quien asegura que el proyecto decolonial aspira a realizar un tránsito liberador desde la historia universal, que es la que ha sido propiciada por la epistemología occidental, hacia las historias de la diversidad o pluri-versalidad. De ahí que la decolonialidad sea caracterizada por “la energía irreductible de seres humanos humillados, vilipendiados, olvidados y marginados”.⁵⁹

Por su parte, Silvia Federici aborda la dinámica de expropiación social dirigida sobre el cuerpo, los saberes y la reproducción de las mujeres. En *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2011), la italiana analiza el proceso de “transición” del feudalismo al capitalismo. A criterio de Fabbri, este análisis parte desde un punto de vista feminista, poniendo en el centro de la reflexión el deterioro que significó para la posición

⁵⁶ María Lugones «Hacia un feminismo descolonial.», *La manzana de la discordia* (2011): 105-119, 111.

⁵⁷ Casaús, 14.

⁵⁸ Fabbri, 87.

⁵⁹ Blanco, 98.

social de las mujeres en particular, pero también para la ruptura de las solidaridades comunales en el marco de las resistencias a las transformaciones estructurales regresivas.⁶⁰

Según explica Federici, la historia de las mujeres no puede separarse de la historia de los sistemas específicos de explotación. En su libro ella explica que la caza de brujas ayudó a la construcción de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del Estado y transformados en recursos económicos. También se pregunta:

¿Por qué, después de 500 años de dominio del capital, a comienzos del tercer milenio aún hay trabajadores que son masivamente definidos como pobres, brujas y bandoleros? ¿De qué manera se relacionan la expropiación y la pauperización con el permanente ataque contra las mujeres? ¿Qué podemos aprender acerca del despliegue capitalista, pasado y presente, cuando es examinado desde una perspectiva feminista?⁶¹

En su análisis sobre el paso del marxismo al capitalismo, Federici identifica elementos tales como el desarrollo de una nueva división sexual del trabajo que somete el trabajo femenino y la función reproductiva de las mujeres a la reproducción de la fuerza de trabajo. El nuevo orden patriarcal se erige basado en la exclusión de las mujeres del trabajo asalariado y su subordinación a los hombres. Además, asegura que se desarrolló la mecanización del cuerpo proletario y, en el caso de las mujeres, este fue transformado en una máquina de producción de nuevos trabajadores.⁶²

La parte medular del análisis de Federici se centra en las cacerías de brujas de los siglos XVI y XVII: “La persecución de brujas, tanto en Europa como en el Nuevo Mundo, fue tan importante para el desarrollo del capitalismo como la colonización”.⁶³ Esto se debe a que los cazadores de brujas buscaban la eliminación de formas generalizadas de comportamiento femenino que ya no toleraban y que tenían que pasar a ser vistas como detestables ante los ojos de la población:

Existe un acuerdo generalizado sobre el hecho de que la caza de brujas trató de destruir el control que las mujeres habían ejercido sobre su función reproductiva y que sirvió para

⁶⁰ Fabbri, 80.

⁶¹ Federici, Silvia. Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva. Madrid: Traficantes de sueño, 2004, 22.

⁶² Federici, 23.

⁶³ Federici, 23.

allanar el camino al desarrollo de un régimen patriarcal más opresivo. Se defiende también que la caza de brujas estaba arraigada en las transformaciones sociales que acompañaron el surgimiento del capitalismo.⁶⁴

Lo que se buscaba erradicar era la elevada posición social que se les asignó a las mujeres en los movimientos heréticos. Las mujeres tenían los mismos derechos que los hombres y disfrutaban de una vida social, así como de la movilidad que las predicaciones les brindaban durante la Edad Media. También formaban sus propias comunidades y estaban involucradas en los movimientos activistas que se oponían a las expropiaciones de la tierra que empezaron a darse en la transición al capitalismo.⁶⁵

Con el final de la Edad Media y la privatización de la tierra, las mujeres también se vieron perjudicadas. Las relaciones monetarias comenzaron a dominar la vida económica, por lo que las mujeres tenían más dificultades que los hombres para mantenerse por su cuenta. Poco a poco, se les relegó al trabajo reproductivo y en el nuevo régimen monetario, sólo la producción-para-el-mercado estaba definida como actividad creadora de valor, mientras que la reproducción del trabajador comenzó a considerarse algo sin valor desde el punto de vista económico:

La importancia económica de la reproducción de la mano de obra llevada a cabo en el hogar, y su función en la acumulación del capital, se hicieron invisibles, confundiéndose con una vocación natural y designándose como «trabajo de mujeres». Además, se excluyó a las mujeres de muchas ocupaciones asalariadas, y en el caso en que trabajaran por una paga, ganaban una miseria en comparación con el salario masculino medio.⁶⁶

I.8 Cuerpo y poder

Cuando una persona se ve ante el espejo, se enfrenta al enigma de lo desconocido. Ese pellejo, la carne, los fluidos y mucosidades, integran un conjunto de elementos calificados por Marta López Gil como “indecencias”. Ella considera que el propio cuerpo resulta desconocido y sin nombre propio, en una realidad más compleja que no figura en la axiomática lingüística occidental, así como en el inventario de la lengua que dice lo real, en la lexicalización discursiva y su topología. En el libro *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer* (1999) López Gil enumera los siguientes modelos que tratan de definir al cuerpo:

⁶⁴ Federici, 26.

⁶⁵ Federici, 83.

⁶⁶ Federici, 112.

1. Para la medicina el cuerpo es cadáver, límite ideal que la medicina produce y reproduce en su ejercicio de la conservación de la vida.
2. Para la religión el cuerpo es el animal, la "carne", proclive al pecado.
3. Para el sistema de la economía política el cuerpo es la máquina, fuerza de trabajo, productividad asexual.
4. Para la economía política del signo el cuerpo es maniquí, la sexualidad misma como modelo.⁶⁷

Ante esas postulaciones, vale la pena preguntarse ¿cuál es la relación entre las mujeres y el cuerpo? Por ejemplo, a Marcela Lagarde le interesa contribuir al desarrollo de una antropología de la mujer. Para ello propone una mirada etnológica de la sexualidad y de las mujeres de la propia cultura. En el libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (1990), ella menciona que es necesario construir una voluntad política y teórica, para historiar lo que constituye a la mujer por "naturaleza". Para ejemplificar este razonamiento, ella cita a Franca Basaglia (1983:35), quien ha planteado el problema cultural que crea en la identidad de las mujeres su homologación con la naturaleza:

Si la mujer es naturaleza, su historia es la historia de su cuerpo, pero de un cuerpo del cual ella no es dueña porque solo existe como objeto para otros, o en función de otros; y en torno al cual se centra una vida que es la historia de una expropiación. ¿Y qué tipo de relación puede haber entre una expropiación y la naturaleza? ¿Se trata del cuerpo natural, o del cuerpo históricamente determinado?⁶⁸

Lagarde parte de una hipótesis que considera que la condición genérica de la mujer ha sido construida históricamente, y es una de las creaciones de las sociedades y culturas patriarcales. Asegura que tanto el cuerpo y la sexualidad de las mujeres comprenden un campo político definido, que ha sido disciplinado para la producción y para la reproducción. Ambos campos han sido contruidos como disposiciones sentidas, necesidades femeninas, irrenunciabes. Por tanto, el cuerpo de las mujeres es un cuerpo sujeto y, aunque las mujeres encuentran fundamento a su sometimiento en sus cuerpos, su cuerpo y su sexualidad también representan el núcleo de sus poderes:

⁶⁷ Marta López Gil. *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999,153.

⁶⁸ Marcela Lagarde y de los Ríos. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Autónoma de México, 2005, 25.

Así, considero con Foucault (1980:11-37) al cuerpo como un espacio político privilegiado. Más aún, las mujeres, a diferencia de los hombres, son su cuerpo. Para Franca Basaglia (1983:35), el cuerpo femenino es la base para definir la condición de la mujer y la apreciación patriarcal dominante que la considera un don natural: "El ser considerada cuerpo-para-otros, para entregarse al hombre o procrear, ha impedido a la mujer ser considerada como sujeto histórico-social, ya que su subjetividad ha sido reducida y aprisionada dentro de una sexualidad esencialmente para otros, con la función específica de la: reproducción".⁶⁹

Fabián Andrés Montúa también analiza la visión de Foucault respecto al cuerpo y considera que este se encuentra sumergido en un campo político en donde establece relaciones con otros cuerpos:

Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.⁷⁰

El poder se delinea como una extensa red de relaciones, en donde el hombre es actor principal, pues su papel fundamental será padecer o ejercer poder. Entonces, se parte desde lo más individual para decir que cada cuerpo representa un micro-poder; que entra en relación con otros pequeños poderes manifestados en diversos campos. Estos ámbitos van desde lo social, económico, político, religioso, entre otros. La interacción entre los micro-poderes conlleva la creación de normas, contratos, arreglos, formas de propiedad y otras relaciones que involucran al cuerpo.⁷¹

En estas relaciones de poder descritas por Foucault, el cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo:

El cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio su constitución como fuerza de trabajo sólo

⁶⁹ Lagarde, 200.

⁷⁰ Fabián Andrés Montúa. «Una reflexión sobre las investigaciones de Foucault del cuerpo y del poder.» Octubre de 2005. Revista Digital - Buenos Aires.
<<http://www.efdeportes.com/efd89/foucault.htm>>.

⁷¹ Fabián Andrés Montúa. «Una reflexión sobre las investigaciones de Foucault del cuerpo y del poder.» Octubre de 2005. Revista Digital - Buenos Aires.
<<http://www.efdeportes.com/efd89/foucault.htm>>.

es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es cuerpo productivo y cuerpo sometido.⁷²

Montúa nos recuerda que el cuerpo se encuentra en una sociedad que ha limitado el espacio para moverse, ha organizado el área, trazando fronteras para demarcar su territorio y así tener el control de él. A la sociedad le interesa conservar al cuerpo siempre localizado y vigilado para mantener efectivamente la estructura de lo que Foucault considera es una "*sociedad disciplinaria*", cuya norma de rendimiento está trazada por la observación del cuerpo:

En efecto, en *Vigilar y Castigar* demuestra como el "panoptismo" propio de la arquitectura carcelaria no solamente opera en ese espacio para observar los movimientos de los presos desde cualquier ángulo sino que fundamentalmente el panoptismo es una arquitectura de control social que se reproduce no solo en la planta de producción sino en una progresiva cuadriculación y compartimentación de los espacios sociales.⁷³

Los planteamientos de Foucault también son retomados por Marta López Gil, quien considera que el "cuerpo productivo es cuerpo sometido". Ella también explica que la "tecnología política del cuerpo" es la disciplina encargada de obtener toda la información necesaria sobre el cuerpo para someterlo. Cuando los cuerpos se convierten en "objetos de saber" y están cercados por las relaciones de poder, se convierten en cuerpos políticos aprovechables.⁷⁴

Es el poder, cristalizado en las más variadas instituciones civiles y estatales, el que ha definido la condición genérica de las mujeres. Según Lagarde, esta condición es opresiva por la dependencia vital, la sujeción, la subalternidad y la servidumbre voluntaria de las mujeres en relación con el mundo.⁷⁵ La situación de las mujeres, por tanto, abarca el cúmulo de características que tienen las mujeres a partir de su condición genérica en circunstancias históricas particulares. La situación expresa la existencia concreta de las mujeres particulares a partir de sus condiciones reales de vida, ya que aunque las mujeres comparten como género la

⁷² Fabián Andrés Montúa. «Una reflexión sobre las investigaciones de Foucault del cuerpo y del poder.» Octubre de 2005. Revista Digital - Buenos Aires. <<http://www.efdeportes.com/efd89/foucault.htm>>.

⁷³ Fabián Andrés Montúa. «Una reflexión sobre las investigaciones de Foucault del cuerpo y del poder.» Octubre de 2005. Revista Digital - Buenos Aires. <<http://www.efdeportes.com/efd89/foucault.htm>>.

⁷⁴ López, 176.

⁷⁵ Lagarde, 35.

misma condición histórica, difieren en cuanto a sus situaciones de vida y en los grados y niveles de opresión:

Precisamente esas diferencias derivadas de su posición de clase, de su acceso a la tecnología, de su relación con las diferentes sabidurías, de su modo de vida rural, selvático o urbano, son significativas al grado de constituir grupos de mujeres: el grupo de las mujeres sometidas a la doble opresión genérica y de clase, el de las que sólo están sujetas a opresión genérica pero no de clase, el grupo de mujeres sometidas a la triple opresión de género, de clase y étnica o nacional, los grupos de mujeres que viven todo esto y mucho más, pero agravado por condiciones de hambre y muerte; grupos de mujeres que no comparten la clase ni otras particularidades, pero que han sido sometidas a formas exacerbadas de violencia genérica y otras.⁷⁶

Para Alda Facio y Lorena Fries, uno de los objetivos de la subordinación de las mujeres es el disciplinamiento y control de los cuerpos de las mujeres: “Toda forma de dominación se expresa en los cuerpos ya que son éstos en última instancia los que nos dan singularidad en el mundo”. El disciplinamiento ha sido ejercido por los hombres y las instituciones que ellos han creado, tales como la medicina, el derecho, la religión, entre otros. Todo ello con el fin de controlar la sexualidad y la capacidad reproductiva de las mujeres, expresión de la diferencia sexual.⁷⁷

Las autoras ejemplifican estas aseveraciones al mencionar que en el Derecho, son muchas las manifestaciones de este control. La heterosexualidad impuesta como requisito de la esencia para formar familia a través del matrimonio o que dentro de la institución matrimonial, sea el marido el representante de la autoridad, mientras que la mujer debe obedecer.⁷⁸

De acuerdo con las autoras citadas, la mujer ha estado subordinada históricamente. Para explicarlo, Lagarde plantea que las formas de ser mujer en esta sociedad y en sus culturas, constituyen cautiverios en los que sobreviven creativamente las mujeres en la opresión:

Para la mayoría de las mujeres la vivencia del cautiverio significa sufrimiento, conflictos, contrariedades y dolor; pero hay felices cautivas. Las mujeres están cautivas porque han sido privadas de autonomía vital, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí

⁷⁶ Lagarde, 34.

⁷⁷ Alda Facio y Lorena Fries. «Feminismo, género y patriarcado.» Academia. Revista sobre enseñanza del derecho de Buenos Aires (2005): 259-294, 267.

⁷⁸ Facio y Fries, 268.

mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir sobre los hechos fundamentales de sus vidas y del mundo.⁷⁹

Los cautiverios que Lagarde propone se basan en las definiciones estereotipadas de las mujeres, los cuales conforman círculos particulares de vida para ellas. Ser “madresposa” es un cautiverio construido en torno a la sexualidad procreadora y la relación de dependencia vital por medio de la maternidad, filialidad y conyugalidad. Este cautiverio provoca que las mujeres se definan por ser material y subjetivamente madre-esposas, dejando el erotismo solo ligado para la procreación. Se trata de mujeres virginales, buenas, deserotizadas, fieles y castas. En cambio, el erotismo femenino caracteriza al grupo de mujeres expresado en la categoría putas. Ellas concretan el deseo femenino negado, pues su cuerpo encarna el erotismo y su ser-de-otros se expresa en la disponibilidad de establecer el vínculo vital de ser usadas eróticamente por hombres diversos, que no establecen vínculos permanentes con ellas.⁸⁰

Otra categoría es la de las monjas, quienes son madres universales porque aunque no procrean ni se vinculan a los otros a partir del servicio erótico, establecen un vínculo conyugal sublimado con el poder divino y, de esa forma, realizan su feminidad. Según Lagarde, la negación del cuerpo y del eros para la sexualidad femenina dominante, así como la renuncia y la entrega, son extremos que definen a las mujeres como seres que renuncian al protagonismo y al beneficio directo de sus acciones, para darlas y darse a los otros.⁸¹

Mientras tanto, las presas “concretan la prisión genérica de todas”, tanto material como se forma subjetiva porque la casa es presidio. Por último, las locas actúan la locura genérica de todas las mujeres: “Las mujeres enloquecen de tan mujeres que son, y enloquecen también porque no pueden serlo plenamente, o para no serlo. La locura genérica de las mujeres emerge de su sexualidad y de su relación con los otros”.⁸²

Por lo tanto, una casa, el convento, el burdel, la prisión y el manicomio, representan espacios de cautiverios específicos de las mujeres. Tanto la sociedad como la cultura, contribuyen de forma compulsiva para que cada mujer ocupe uno de estos espacios y, en ocasiones, sean más de uno a la vez.⁸³

⁷⁹ Lagarde, 37.

⁸⁰ Lagarde, 39.

⁸¹ Lagarde, 40.

⁸² Lagarde, 40.

⁸³ Lagarde, 40.

Así, todas las mujeres están cautivas de su cuerpo-para-otros, procreador o erótico, y de su ser-de-otros, vivido como su necesidad de establecer relaciones de dependencia vital y de sometimiento al poder y a los otros. Todas las mujeres, en el bien o en el mal, definidas por la norma, son políticamente inferiores a los hombres y entre ellas. Por su ser-de y para-otros, se definen filosóficamente como entes incompletos, como territorios, dispuestas a ser ocupadas y dominadas por los otros en el mundo patriarcal.⁸⁴

Para dejar de ser víctimas, se necesita asumir el control del propio cuerpo. María del Carmen García Aguilar explica la apropiación del cuerpo como un proceso en el que se pasa del “para otros” al “para sí”. Esto implica ver a las mujeres como sujetos sociales, morales y políticas autónomas por sí mismas:

Le toca a cada una contribuir, con la apropiación y valoración de su propio cuerpo, a alcanzar la tan anhelada autonomía y por extensión su liberación del placer, en tanto que como apunta Graciela Hierro, "el placer depende del cuerpo y sólo se alcanza si nosotras decidimos sobre nuestro cuerpo; nuestro deber moral básico es apropiarnos de nuestro cuerpo; el cuerpo controlado por otros no permite el goce y nadie puede llamarse a sí misma libre si no decide sobre su cuerpo".⁸⁵

⁸⁴ Lagarde, 41.

⁸⁵ María del Carmen García Aguilar. Las mujeres y la apropiación de su cuerpo. 08 de 01 de 2004. 19 de 03 de 2017. <<http://www.jornada.unam.mx/2004/01/08/ls-cuerpo.html>>.

Capítulo II

Las mujeres que escriben en el contexto narrativo hispanoamericano

En este capítulo se revisa la historia de la literatura hispanoamericana desde la modernidad hasta la posmodernidad. Ante este panorama, la obra narrativa trabajada por las mujeres hispanoamericanas es colocada en un contexto histórico frente al desarrollo de la obra narrativa de sus pares hombres. Como se estableció en el Marco Teórico, hay circunstancias culturales y sociales que han marcado la conformación de roles en la sociedad.

II.1 Modernidad y posmodernidad hispanoamericano

La historia de la literatura hispanoamericana del siglo XX inicia con una bisagra que integra los últimos años del siglo XIX bajo el movimiento conocido como Modernismo, que fue una reacción frente a la Revolución Industrial y las consecuencias de esta transformación sobre la sociedad. Los teóricos marcan este período desde 1880 hasta 1914, con la publicación de *Azul* (1888) de Rubén Darío como uno de los hechos que marcaron la época.⁸⁶ Alfonso de Toro es uno de ellos, pues considera que la modernidad literaria latinoamericana comienza en 1888 y se desarrolla en varias fases: “La primera etapa iría de 1888 (*Azul*) hasta 1925, la segunda de 1925 (*Residencia en la tierra*) hasta alrededor de 1955 y la tercera de 1955 (*El Acoso*, *Pedro Páramo*) hasta el comienzo de los años 60”.⁸⁷

Junto a Darío también se menciona al guatemalteco Enrique Gómez Carrillo como otro de los nombres que marcaron los primeros años del Siglo XX. Debido a su carácter cosmopolita, gran parte de su obra se refiere a crónicas de viaje y a relatos que narran sus impresiones sobre la vida en otros países. En sus libros se percibe el desencanto y el asombro por la modernidad, pues trata sobre la soledad del hombre frente a la gran ciudad que parece devorarlo. Resaltan libros como *Treinta años de mi vida*, *La Rusia actual*, *Del amor, del dolor y del vicio*, entre otros.⁸⁸

Sin embargo, tanto la modernidad como la postmodernidad han generado un debate entre los críticos. Por ejemplo, Enrique Anderson Imbert cuestiona la periodicidad de ambos momentos

⁸⁶ Don Quijote Salamanca. s.f. 15 de 08 de 2016. <<http://www.donquijote.org/lengua-espanola/literatura/historia/latinoamerica/modernismo>>.

⁸⁷ Alfonso De Toro. «Postmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa postmoderna).» *Revista Iberoamericana* (1991): 442-467, 453.

⁸⁸ Karima Hajjaj. «Crónica y viaje en el Modernismo: Enrique Gómez Carrillo y El Encanto de Buenos Aires.» *Anales de literatura hispanoamericana*, núm 23 (1994): 27-41, 30.

literarios. Anderson Imbert, quien es citado por Djibril Mbaye en el ensayo «Entender la postmodernidad literaria una hermenéutica desde la "segunda fila"», elabora su reflexión desde un enfoque etimológico. Todas las palabras latinas derivadas de “modo”, “modernus”, por conllevar el significado de ahora, no abarcan un tiempo fijo. Es por ello que al decir moderno o postmoderno, no se hace referencia a una época objetiva, sino a un tiempo subjetivo.⁸⁹

Anderson Imbert también considera que la modernidad se caracteriza por una firme creencia en la evolución de la especie humana. También asegura que el autor moderno es “un hombre culto y sus obras inspiran a otros escritores”.⁹⁰ Sin embargo, todo este pensamiento optimista entra en crisis con las grandes guerras y es ahí donde termina el período moderno.

La modernidad entró en crisis durante la década de 1960, justo cuando se registra el fenómeno editorial conocido como el Boom latinoamericano y en el que se ahondará en más adelante. Mientras tanto, De Toro continúa reflexionando al respecto y define a la posmodernidad como un fenómeno marcado por la búsqueda de nuevas identidades. Se trata de una actitud, un pensamiento deconstruccionista, intertextual e intercultural, marcado por lo heterogéneo, lo híbrido y subjetivo. Según el crítico, este movimiento nace de la cultura estadounidense a finales de los años 50 para luego extenderse hacia Europa, Latinoamérica y otros continentes.⁹¹

Las obras escritas en el marco de la posmodernidad se caracterizarán por un estilo fragmentario. De acuerdo con De Toro, esta fragmentación se evidencia en una proliferación de cosmovisiones; en el surgimiento de minorías dentro de minorías y en la mezcla de culturas. Asimismo, se derriban las fronteras entre los géneros:

Queda atrás la relación dicotómica, el dualismo ficción/realidad, significado/significante, dominante/dominado. La literatura se “desterritorializa” con el fuerte auge de los mass-media. Se mezclan cultura alta y cultura popular, margen y “centro”, “centro” y “periferia”, norma y trasgresión.⁹²

Donald L. Shaw se muestra un poco más escéptico cuando se relaciona a la posmodernidad en Latinoamérica con el período literario del pos boom y aclara que mientras el Boom se asocia a la modernidad, el posmodernismo es un concepto mucho más amplio:

⁸⁹ Djibril Mbaye. «Entender la postmodernidad literaria una hermenéutica desde la "segunda fila".» Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades (2014): 203-211, 206.

⁹⁰ Mbaye, 206.

⁹¹ De Toro, 454.

⁹² De Toro, 455.

Hay quienes creen que marca un cambio radical en la recepción de la cultura occidental en general. Empezando en el campo de la arquitectura, la noción del posmodernismo ha pasado a figurar en la crítica de todas las artes, y a aplicarse a la filosofía, a la historia, al pensamiento político y sociológico e incluso a las modernísimas interpretaciones de las tendencias científicas. En cambio, el posboom es un término mucho más modesto que se aplica simplemente a la narrativa hispanoamericana. Tampoco debemos perder de vista el hecho de que la palabra posmodernismo naciera en los países industrializados y postindustrializados metropolitanos y se aplicara originariamente a su cultura.⁹³

Tomando en cuenta lo anterior, Shaw explica que cuando se habla del posmodernismo en el contexto de la literatura norteamericana o europea, es posible contrastarlo con el Modernismo en el contexto anglosajón del término. Pero al interpretar la narrativa del Boom en términos del Modernismo, el autor sugiere precaución y añade que:

En la medida en que lo esencial del Modernism es una ruptura con la tradición del realismo decimonónico, podríamos aceptar que algunas obras publicadas antes de la década de los 40 representan una especie de pre-Modernism tímido y que el Modernism como tal solo emerge con el Boom. Sin embargo, hay que tener presente que la tarea de interpretar la narrativa del Boom en términos del Modernism todavía no se ha llevado a Cabo, de modo que nos falta un punto de partida.⁹⁴

Por lo tanto, el término posmodernismo en la narrativa hispanoamericana tiene que relacionarse, igual que el posboom, de alguna manera con el Boom:

Pero mientras en este libro hemos sostenido que el posboom se diferencia de manera significativa del Boom, parece que el posmodernismo representa más bien una prolongación del movimiento anterior. Es decir, lo que encontramos en el posmodernismo es una intensificación a veces radical de las tendencias antirrealistas o antimiméticas del Boom, muchas de las cuales fueron popularizadas por Borges. Esto explica por qué el escritor argentino está considerado dentro de América Latina como el padre del Boom y fuera de América Latina cada vez más como un escritor posmodernista.⁹⁵

⁹³ Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, 366.

⁹⁴ Shaw, 325.

⁹⁵ Shaw, 326.

II.2 Novela moderna

Conforme pasaron los años y el siglo XX continuó avanzando, la narrativa hispanoamericana también evolucionó. Según Alfredo Veiravé esta transformación se fue dando en la medida en que la novela reflejaba de una manera crítica la realidad americana.⁹⁶ Veiravé distingue dos momentos clave enmarcados en el siglo xx: la narrativa regionalista, cuya temática hombre-naturaleza une la novela con los procesos sociales y políticos; y la narrativa vanguardista que, a partir de 1930, incorpora técnicas de la novela moderna y una visión universalista de la realidad. Hay una tercera etapa, que empieza a surgir con la unión del valor testimonial de la “intrahistoria” regionalista con un lenguaje abierto a todas las corrientes de la narrativa de la imaginación.⁹⁷

Según Veiravé, la regionalidad es el ámbito cerrado en el cual la naturaleza aparece como símbolo de fuerzas telúricas que determinan el carácter del hombre americano. En esta corriente de la novela predomina lo descriptivo sobre lo psicológico y la realidad refleja la problemática social. La Revolución Mexicana (1910), la Primera Guerra Mundial (1914) y la Revolución Rusa (1917), así como las reformas sociales, el latifundismo económico y la marginalidad de grandes sectores humanos, son el contexto para que los autores desarrollen sus historias. Veiravé menciona a Mariano Azuela (1873), Alcides Arguedas (1879), Rómulo Gallegos y Teresa de la Parra (1890) entre algunos de los autores representativos de la época.⁹⁸

La década del 30 se caracteriza por ser el momento en el que irrumpe una generación de escritores que rechazan el realismo social del regionalismo y encauzan sus narraciones hacia formas de proyecciones universales, mediante la incorporación de técnicas y lenguajes heredados del vanguardismo europeo. El surrealismo, el realismo mágico y el existencialismo, apoyan desde diversos ángulos la obra de escritores como Jorge Luis Borges (1899), Miguel Ángel Asturias (1899), Roberto Arlt (1900), Juan Carlos Onetti (1909), entre otros.⁹⁹

Mario López Asenjo ubica el comienzo de la renovación narrativa entre 1945 a 1960, con el desarrollo del realismo mágico o lo real maravilloso. En algunas obras previas que giraban en torno a la naturaleza o la revolución se podían intuir elementos que superaban los límites de la verosimilitud realista. Asenjo considera que todas estas proyecciones cobrarán forma en la novela

⁹⁶ Alfredo Veiravé. *Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1976, 290.

⁹⁷ Veiravé, 290.

⁹⁸ Veiravé, 291.

⁹⁹ Veiravé, 291.

posterior a la década de los años 40 cuando el rasgo característico de la narrativa hispanoamericana sea el de ir más allá del realismo narrativo y sustituirlo con la fórmula del realismo mágico: donde lo real y lo extraordinario conviven como parte integrante de la realidad consciente.¹⁰⁰

Asenjo enmarca de 1960 a 1970 como el período del “boom” de la novela hispanoamericana, con los escritores que perfeccionan el modelo narrativo del realismo mágico. Por ejemplo, en 1962, se publicaba *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y en 1967, aparece *Cien años de soledad* de García Márquez.

También hay otros críticos como José Miguel Oviedo que definen al período como una notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década del sesenta y una revaloración de otras que habían sido pasadas por alto o leídas en distinto contexto:

El «boom» funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que redefinió nuestra literatura, específicamente la novela; es decir, hubo un sustancial cambio en la relación de fuerzas sociales, culturales y estéticas que dan origen a nuestra creación literaria.¹⁰¹

En el ensayo “*La novela hispanoamericana de 1975 a 1990*”, escrito por Randolph D. Pope e incluido en el libro *Historia de la literatura hispanoamericana*, el autor comenta que el «boom» fue la culminación de varias décadas pero el tiempo histórico, la retórica del periodo y el talento de sus protagonistas lo convirtieron en una especie de nuevo comienzo. Algunos de los factores que contribuyeron a este cambio fueron el desarrollo de las ciudades, la maduración de la clase media, la Revolución Cubana y una buena comunicación entre los países latinoamericanos.¹⁰²

D. Pope comenta que durante la década de 1960 el lenguaje en la novela se hace más flexible, hasta acercarse a lo popular y callejero. Los personajes son mucho más complejos y la cronología se vuelve intrincada, con el objetivo de invitar al lector a participar en el desenredo

¹⁰⁰ López Asenjo, Mario. Masterlengua. 09 de 12 de 2013. 04 de 11 de 2016.

<<http://masterlengua.com/etapas-de-la-novela-hispanoamericana-del-siglo-xx/>>.

¹⁰¹ Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana* 4. De Borges al presente. España: Alianza Editorial, 2001,300.

¹⁰² Echevarría, Roberto González y Enrique Pupo-Walker. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 2006, 244.

del texto. Más adelante se verá que los personajes y las líneas históricas muestran el poder corrosivo de una sociedad postmoderna en la que todo vale y todo es igual de insignificante.¹⁰³

Gustavo Pellón analiza las novelas escritas de 1975 a 1990 en el ensayo “La novela hispanoamericana de 1975 a 1990”, que también fue incluido en el volumen coordinado por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Según el crítico, la novela del «boom» cayó en la trampa de las exigencias de su estética vanguardista:

Los escritores de los años setenta y ochenta se alejaron de la ambiciosa arquitectura de novelas tan abarcadoras como *Rayuela*, *La casa verde* y *Cien años de soledad*. El entorno político y económico destructivo en el que vivían (a menudo en el exilio político en vez de la expatriación cultural de los escritores del Boom) no fortaleció la visión segura, aunque a veces pesimista, de la experiencia hispanoamericana, tan evidente en las obras de la generación anterior. Sus novelas se distanciaron del mito hacia la historia, hasta alcanzar el extremo de la novela documental. Los autores varones de clase media y alta predominan entre los escritores del Boom. Con los años setenta, la perspectiva de elementos más marginales de la sociedad se deja ver cada vez más. Las mujeres, los homosexuales, los judíos y otros colectivos que viven en el margen cultural, social, político y económico de la sociedad, y la historia, se convierten en los autores de estas novelas.¹⁰⁴

En esos 15 años, Pellón identifica tres nuevas corrientes dentro de la novela hispanoamericana: La novela testimonio, la novela histórica y la novela detectivesca en su variante dura. Según el autor, más allá de estas tres, resulta difícil catalogar las nuevas tendencias de la producción novelística precisamente debido al pluralismo que domina en este periodo:

En todo caso, a la cuarta corriente más importante (formada por muchos brazos) se le podría dar el nombre de: “una imagen más diversificada de la experiencia latinoamericana”. Esta incluiría varias series de novelas que rompen con los estereotipos literarios e históricos hispanoamericanos cediéndoles la voz a las mujeres, los homosexuales y los judíos.¹⁰⁵

De acuerdo con Oviedo, el «post-boom» es un momento de transición en el que, al igual que sucedió durante el «boom», tampoco es sencillo llegar a un acuerdo para identificar a los

¹⁰³ Echevarría, Pupo-Walker, 245.

¹⁰⁴ Echevarría, Pupo-Walker, 297.

¹⁰⁵ Echevarría, Pupo-Walker, 297.

autores que representan la bisagra literaria. Sin embargo, sí es posible clasificar como autores del «post-boom» a quienes cumplen con condiciones tales como haber publicado obras narrativas de cierta madurez inmediatamente después del clímax del «boom». Esas obras deben ser una reacción, asimilación o variante del modelo predecesor.¹⁰⁶ Los escritores que marcan la transición hacia el posboom son: Manuel Puig, Severo Sarduy, David Viñas y Mario Benedetti.

Por ejemplo, las obras publicadas después de la década de 1960, tienen características comunes que incluyen el escepticismo, desaliento, sarcasmo, incertidumbre espiritual, antirrealismo y una visión apocalíptica de la historia. De acuerdo con Shaw, el «boom» comienza a agotarse a finales de los años sesenta y es con la novela *Soñé que la nieve ardía* (1975) de Antonio Skármeta, que podría marcarse el punto de partida del «post-boom».

El período que le siguió al Boom es descrito por José Luis de la Fuente como una reacción de los más jóvenes contra el convencionalismo al que llegó el boom. Para complementar su explicación, De la Fuente cita a José Donoso, quien señala que la nueva generación encuentra que la novela de los años sesenta es excesivamente literaria, y se dedica, como todas las vanguardias, a hacer una anti-literatura, una anti-novela.¹⁰⁷ Sin embargo, De la Fuente también señala que el «post-boom» no necesariamente implica un borrón y cuenta nueva a partir de la década de los setenta:

Quizá los escritores que han sido alineados bajo ambos marbetes no cuenten con tantas diferencias para establecer esa definitiva distancia. Algunos autores del «post-boom» escriben en los sesenta y quedaron excluidos del «boom» por razones extraliterarias, mientras que las nuevas actitudes que muestran los jóvenes contaminan las obras de aquellos novelistas totalizadores que, tras una moda pasajera aún anclada en la modernidad, se dejan arrastrar por las tendencias que habían sido marcadas por Borges (quien viajó al futuro literario y trajo para la literatura, como Wells en su máquina, una flor que ha germinado y perdurado) y el posmodernismo internacional.¹⁰⁸

Algunos de los autores representativos del post-boom son: Severo Sarduy, *Cobra* (1972), Isabel Allende *La casa de los Espíritus*, Salvador Elizondo, *Farabeuf* (1965), Vicente Leñero: *El garabato* (1967), Salvador Elizondo: *El hipógeo secreto* (1968), Bryce Echenique con *Tantas*

¹⁰⁶ Oviedo, 387.

¹⁰⁷ De la Fuente, José Luis. «La narrativa del «post», en *Hispanoamérica: una cuestión de límites.*» *Anales de Literatura Hispanoamericana* (1999): 239-266, 242.

¹⁰⁸ De la Fuente, 240.

veces *Pedro* (1977). Se trata de narradores que entran en contacto con los medios de comunicación de masas y una serie de acontecimientos sociales y políticos que se conjugarán para transmitir una nueva visión de la realidad hispanoamericana:

Se recoge la jerga popular, los textos del rock o la música de la América hispana, las imágenes del cine, el deporte, las doctrinas de la filosofía existencialista o los programas de acción política, así como lo derivado de la transculturación norteamericana.¹⁰⁹

Precisamente Skármeta habla sobre este período y comenta cómo se desarrolla su vinculación con la narrativa latinoamericana:

Cuando estas obras llegan – y otras de escritores de distintas edades bajo el sonoro efecto del boom – nosotros hemos avanzado ya en una dirección que en algunos casos entronca con la obra de ellos, en otros difiere, y en otros acepta la vertiginosa influencia de su éxito. Pero en nuestros inicios, los tratos con la literatura van, en el caso de la narrativa, por senderos muy alejados de los latinoamericanos. Al contrario, huíamos de ellos. Atraídos por la riqueza del contexto señalado, no encontrábamos interpretación a nuestras inquietudes en el acceso a ellos.¹¹⁰

A lo que Skármeta se refiere es que en aquellos años no encontraron un puente de unión para la historia de jóvenes habitantes de ciudades que hasta entonces no se expresaban literariamente. El punto de arranque de la literatura de esta generación se centra en la urbe latinoamericana que, entre el caos, contradicciones y turbulencias, les invitaba a explorar “unas ganas enormes de vivir, amar, aventurar, contribuir a cambiar la sociedad, provocar la utopía”. Ante la falta de correspondencia con los textos locales, el escritor chileno confiesa la comodidad que sentían frente a la literatura existencial de Camus, Kerouac e incluso una película de Godard.¹¹¹ Fue así como encontraron en la cotidianidad la fuente para alimentar su prosa y como el punto de arranque para la fantasía.¹¹²

Durante esos años, también se forjaron las bases para darle cabida a la narrativa testimonial. De acuerdo con Adlin Prieto, la mayoría de los estudiosos señala como período de aparición del testimonio latinoamericano contemporáneo, concebido y aceptado como tal, durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Pero si se ha de marcar una fecha en el calendario de la

¹⁰⁹ De la Fuente, 243.

¹¹⁰ Skármeta, 136

¹¹¹ Skármeta, 137.

¹¹² Skármeta, 138.

historia, tanto Shaw como Pellón consideran como un momento clave el lanzamiento del premio en 1970 por Casa de las Américas para galardonar obras testimoniales. Con este género ambos señalan el fin del «boom».¹¹³

Esto sucedió cuando Ángel Rama y Manuel Galich, definieron algunos rasgos necesarios para la definición de la nueva categoría que sería premiada. Rama propuso que se le otorgara el premio a una obra que mostrara la línea de la tarea y la lucha de la América Latina a través de la literatura. Por su parte, Galich añadió que el libro debe documentar, de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana que se vivía en aquel momento.¹¹⁴

Para comprender el género del testimonio, en el que se ahondará más adelante, también es necesario tomar en cuenta que este se desarrolló en un contexto en el que, las condiciones de explotación económica en que vivían algunos sectores de la población de varios países, las luchas en Centroamérica y las violaciones a derechos humanos en países como Chile, Argentina y Uruguay, produjeron una reacción en los escritores que motivó el surgimiento de la literatura testimonial: “Cultivado tanto por hombres como por mujeres, el testimonio señala el final del Boom, pero donde vemos mejor sus manifestaciones es en los textos escritos por mujeres”.¹¹⁵

De acuerdo con Adlin Prieto, la mayoría de los estudiosos señala como período de aparición del testimonio latinoamericano contemporáneo, concebido y aceptado como tal, durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX. En esta época, se comienza a escribir textos que hoy son conocidos como clásicos dentro del género: *Juan Pérez Jolote: Biografía de un Tzotzil* (1952) de Ricardo Pozas; *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet y Esteban Montejo; *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y *La noche de Tlatelolco* (1970) de Elena Poniatowska, entre otras obras.¹¹⁶ A esa lista posteriormente se sumarían otros títulos importantes como *Si me permiten hablar* (1977) de Domitila Barrios de Chungara y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1982) de Elizabeth Burgos y Rigoberta Menchú, entre otros.

Con el transcurrir de los años y los consiguientes cambios tanto políticos como sociales, el Boom fue quedando atrás. Según Gilda Waldman, el Boom encontró epígonos en novelas posteriores como *La casa de los espíritus* de Isabel Allende (1982) y *Como agua para chocolate*

¹¹³ Shaw, 99.

¹¹⁴ María Virginia González. «Tensiones en la crítica: El testimonio.» I Jornadas de Jóvenes investigadores. Argentina: Fundación Ezequiel Martínez Estrada, 2003, 3.

¹¹⁵ Shaw, 256.

¹¹⁶ Prieto, Adlin. Del testimonio a la autobiografía: Ángela Zago y su proyecto de escritura. Tesis magíster. Venezuela: Universidad Simón Bolívar. 2007,15.

de Laura Esquivel (1989), pero todo se difuminó a mediados de la década de los noventa, cuando un grupo de nuevos escritores jóvenes comenzaron a construir distintos caminos literarios que traían consigo una visión diferente sobre el continente.

Así como el Boom representó la explosión juvenil de una generación que rompía estéticamente con la de sus predecesores, una nueva sensibilidad generacional y estética y un nuevo estado de ánimo que correspondía a una nueva realidad social, se hicieron patentes cuando en 1996 apareció una antología de cuentos compilada por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, titulada *McOndo*, (1996) y que se ubicaba en contraposición total con el mundo latinoamericano representado en *Cien años de soledad* (1967), el gran referente novelístico de la literatura del Boom.¹¹⁷

El nombre de esta generación es la síntesis de McDonald's y Macintosh. Para Fuguet y Gómez, las raíces de la América Latina de ese momento ya no estaban en las narraciones de sus antecesores, por lo que no se identificaban con la exuberancia selvática o los dictadores. Lo suyo eran los rascacielos de una urbe cada vez más globalizada económica, política y culturalmente. Los centros comerciales se multiplican, la televisión por cable es más popular, la ciudad está cada vez más contaminada y sobrepoblada, saturada de medios masivos de comunicación y cultura pop. Para explicar lo anterior, Waldman trae a colación la siguiente cita de Idelber Avelar:

La caída de Salvador Allende es un emblema alegórico de la muerte del Boom porque la vocación histórica del Boom, es decir, la tensa reconciliación entre modernización e identidad, pasó a ser irrealizable. Después de los militares ya no hay modernización que no implique integración en el mercado global capitalista (Avelar, 2000: 55).¹¹⁸

Según Waldman, se trata entonces de una nueva generación literaria que es post-todo: “post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, postbabyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual”.¹¹⁹ Esta generación ha sido testigo de la caída del muro de Berlín, la matanza de la plaza de Tiananmén, la caída de la Perestroika y la disgregación de la Unión Soviética, el fin de la Guerra Fría, el privilegio a la pluralidad y el multiculturalismo, la aparición de Internet, el asesinato metódico y prolongado de mujeres en Ciudad Juárez, la

¹¹⁷ Gilda Waldman. «Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años Del Boom a la nueva narrativa.» *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (2016): 355-378.

¹¹⁸ Waldman, 360.

¹¹⁹ Waldman, 360.

caída de las Torres Gemelas en Nueva York, los atentados terroristas en España y el Reino Unido, la cárcel en Guantánamo, las invasiones de la Unión Soviética a Afganistán, y de Estados Unidos a Irak, etcétera.¹²⁰

De acuerdo con De la Fuente, la posmodernidad trae como consecuencia el final de los grandes relatos, según los designa Jean-François Lyotard. Como consecuencia de esto las narraciones extienden su punto de mira a las vivencias de las minorías. Los relatos incluyen grupos juveniles, habitantes de los suburbios, ayuda doméstica y personajes de las etnias marginadas.¹²¹

La temática del exilio también aparece, con rostros y avatares de la migración como en la novela *Frontera Sur* (1994) de Horacio Vásquez Rial. La narrativa chicana y de otros escritores de origen hispanoamericano aunque de obra en inglés han entrado a formar parte de ese espectro con obras de como las de Sandra Cisneros, Óscar Hijuelos, Junot Díaz o Víctor Martínez.¹²²

De la Fuente identifica que otro carácter de la narrativa última es la constante utilización de otros textos para el acabamiento de la obra:

En ocasiones, los textos se utilizan hasta el punto de constituir estos el soporte global de la obra; es decir, ellos conforman un viaje libresco y "sentimental"... Angelina Muijiz-Huberman, en *Las confidentes* (1997), ofrece una serie de conversaciones que entre dos amigas se plantean como si fueran unas nuevas noches árabes o un contemporáneo Decamerón. La iniciación de la protagonista de *Claudia conversa* (1995), de David Viñas, queda marcada por sus estudios de literatura y las imágenes de la cultura popular que la rodean.¹²³

En las décadas recientes, es posible encontrarse con obras cuyas narraciones se ubican en contextos urbanos y tampoco faltan a partir de los setenta algunas novelas de ambiente rural, ya urbanizado, y con problemáticas diferentes a las que presentaban en el pasado otras obras de temática provincial.

¹²⁰ Waldman, 360.

¹²¹ De la Fuente, 248.

¹²² De la Fuente, 250.

¹²³ De la Fuente, 259.

II.3 Novela escrita por mujeres

Desde la literatura surgen formulaciones reflexivas y combativas, formas de resistencia y de rebeldía que han pasado casi desapercibidas dentro del canon de la literatura hispanoamericana. De acuerdo con Lilian Robinson, citada por Ana María Peppino Barale, el canon literario se ha caracterizado por dar mayor espacio a los escritores varones. Por esa razón las escritoras han sido excluidas, olvidadas o incluso se ha promovido un imaginario que las encasilla en una escritura que expresa su pasividad y victimización.¹²⁴

Para ejemplificar ese punto, vamos a tomar como referencia el libro *La novela en América Latina panoramas 1920-1980*, en el que Ángel Rama dedica un ensayo al boom que puso a escritores latinoamericanos en las listas de las obras más sobresalientes: Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Donoso, Juan Rulfo, entre otros. En esa lista no figuraba ninguna mujer.¹²⁵

Peppino trae a colación la propuesta de Walter Mignolo con respecto a la descolonización de la producción literaria en América Latina, al sustituir el concepto de canon por el de un corpus heterogéneo de prácticas discursivas y artefactos culturales:

Para comprender la fuerza de este corpus, Mignolo destaca preferentemente la fuerte presencia de la escritura femenina, que había estado oculta en los estudios literarios “por una noción de literatura que identificaba el canon con el campo de estudios y que tenía en las historias de la literatura la expresión de su autoridad.”¹²⁶

En ese contexto vemos que las obras literarias escritas por mujeres comprenden un campo de estudio que había sido ignorado y al que la crítica casi no le había puesto atención.

¹²⁴ Ana María Peppino Barale. «Lectura feminista y canon androcéntrico.» *Multidisciplina* (2008): 116-120, 118.

¹²⁵ Peppino, 117. Otro ejemplo sobre la exclusión de las autoras femeninas puede ser encontrado al consultar la lista de libros que el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante elaboró en el marco del curso sobre “Libros para el tercer milenio”, celebrado en España, en agosto del 2000. Su lista se extendía a una veintena de autores, de los cuales todos eran hombres y únicamente cinco provenían de Latinoamérica: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Juan Rulfo, Guimarães Rosa y Manuel Puig. (Peppino, 118)

En 1966, el chileno Luis Harss publicó *Los Nuestros*, un tipo de reportaje sobre la novela iberoamericana que se estaba gestando en esos años. Posteriormente, los autores incluidos en la publicación fueron laureados por la crítica. Algunos de los seleccionados fueron: Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Juan Rulfo. (10)

¹²⁶ Peppino, 118.

María Jesús Fariña reflexiona sobre el tema y asegura que, pese a que el canon les ha dado más espacio a los autores masculinos, la desobediencia es un verbo que las mujeres han conjugado desde siempre:

Crear ha sido una de las formas de ese desobedecer: desatender la ley del padre; decir no a las normas coercitivas y anuladoras de la cultura; negarse a saber leer parámetros que la cultura da por hecho o exige que se sepan leer; desactuar, en definitiva, los mandatos, vivir en la resistencia. La historia lo registra y lo hace por encima de silencios y ocultamientos.¹²⁷

Quienes han optado por seguir ese camino de resistencia que menciona Fariña, se han enfrentado a varios obstáculos que incluían su condición de ser mujer. Por ejemplo, varias mujeres escritoras no revelaban su verdadera identidad durante el Siglo XIX y firmaban bajo un seudónimo masculino para poder ser publicadas. Así lo explica Ana Miramontes:

Digamos que durante el siglo XIX, ser mujer y escribir constituía algo así como una paradoja, o cuando menos una anomalía. La autora era aceptada como tal en la medida en que parecía un hombre, por lo que tenía de masculino el hecho mismo de escribir.

Algunas autoras incluso “aceptaron” las reglas del juego y lograron un reconocimiento de su obra sin revelar su condición de mujeres y adoptando una figura travestida de autor que presenta variaciones según el caso (George Sand, George Eliot, Fernán Caballero).¹²⁸

Un siglo después, las autoras ya podían firmar con su verdadero nombre pero ahora se enfrentaban a una comunidad de escritores que las evaluaba en función de su género:

Lo que de ellas se espera es que “eviten” el riesgo de parecer masculinas al escribir o al desarrollar cualquier actividad intelectual. De este modo la mujer que escribe no sólo tiene que hacer valer su producción sino también hacer explícita su condición de mujer en términos de una cierta feminidad que se espera de ella.¹²⁹

Surge entonces una categoría de literatura o escritura femenina que se realiza desde una supuesta “esencialidad” femenina y que incluso se plantea como una cuestión de estilo con la cual el aparato crítico evaluaba las obras. Para ejemplificar la relación entre género y estética,

¹²⁷ María Jesús Fariña Busto. «Desactuando el mandato de género: Escritoras hispanoamericanas.» *Sociocriticism* (2010): 199-231, 200.

¹²⁸ Ana Miramontes. *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras*. Tesis doctoral. Pittsburgh, 2005, 14.

¹²⁹ Miramontes, 15.

Miramontes se propuso indagar de qué modo la escritura de Norah Lange y María Luisa Bombal explora un imaginario femenino propio y se relaciona con las convenciones estéticas y sociales desde las que se constituyen estereotipos de lo femenino:

Desde un principio, tanto en la obra de Lange como en la de Bombal, la crítica reconoció innovaciones formales que en términos estéticos fueron valoradas positivamente. Y por lo general, si su escritura era calificada como “femenina” esto quería decir “aceptable” para una mujer de acuerdo con las convenciones sociales.¹³⁰

Para profundizar más en este tema, Miramontes cita a Delfina Muschietti, quien cubre el período 1916-1930 y analiza la obra de Alfonsina Storni, Norah Lange, Nydia Lamarque. A propósito, Muschietti propone que aunque haya características de clase social, ocupaciones, tipo de educación, grupo de pertenencia y amistades que separan claramente a Victoria Ocampo, Norah Lange y Nydia Lamarque de Alfonsina Storni, un estudio más profundo percibe en los comentarios críticos sobre obras de mujeres —se trate de una evaluación positiva o negativa de los textos—una sutil delimitación que encierra esta escritura en el marco cerrado de “lo femenino”.¹³¹

Pero, ¿qué pasaba cuando había quienes se salían del saco de características estrictamente femeninas? De acuerdo con Miramontes y Muschietti, Alfonsina Storni tuvo una actitud mucho más desafiante hacia las convenciones sociales de su tiempo, tanto desde su discurso poético como desde el periodístico:

Para sus contemporáneos, Storni es la voz disonante. Es “voz varonil” (Muschietti 140) para aquellos que no aceptan sus transgresiones a lo que se espera de una literatura femenina “aceptable”. Para otros, la obra de Storni podía considerarse “literatura femenina” en un sentido explícitamente peyorativo, por cuanto da cabida a temas descalificados por la estética “masculina”.¹³²

Al reflexionar sobre la conformación del canon literario, Lucrecia Méndez de Penedo considera que tanto las identidades como los roles femeninos propuestos por la tradición, han sido histórica y socialmente condicionados al responder a los intereses del grupo dominante. La mujer es retratada por las convenciones de la escritura patriarcal como un personaje pasivo, y

¹³⁰ Miramontes, 19.

¹³¹ Miramontes, 20.

¹³² Miramontes, 21.

detenido en un “eterno femenino” supuestamente inmutable. Pero las mujeres se revelan ante ello y escriben otro tipo de obras:

El abundante corpus actual de la literatura latinoamericana escrita por mujeres corrobora la creación de un nuevo canon que surge de un grupo tradicionalmente subalterno y frecuentemente subalterno dentro de la subalternidad social y económica.¹³³

Esa subalternidad puede verse cuando las mujeres quedan fuera de las antologías y del canon oficial. Por ejemplo, en el análisis que Shaw realiza sobre el Boom en Latinoamérica, este crítico considera que se trató de un movimiento de autores masculinos, en el que pasaron desapercibidas escritoras tan conocidas como Rosario Castellanos o Beatriz Guido, que eran sus contemporáneas:

Las fuerzas centrípetas de la narrativa hispanoamericana que fueron algo opacadas por el éxito del Boom estallaron en los años 70. Sin embargo, la novedad más visible fue la entrada en escena de un grupo numeroso de escritoras -desde Isabel Allende hasta Laura Esquivel- que exploró nuevos rumbos.¹³⁴

Otra de las figuras que quedaron relegadas durante las décadas del Boom es la de la escritora mexicana Elena Garro (1920-1998). En 1958 publicó sus primeras obras teatrales en *Un hogar sólido*, y con su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) ganó el Premio Xavier Villaurrutia. Sara Beatriz Guardia cita a la investigadora mexicana, Patricia Rosas Lopátegui, quien asegura que Garro ha sido menospreciada y olvidada como dramaturga y escritora. Tampoco se le ha reconocido el trabajo periodístico que desarrolló desde la década del 40. Dado que ella fue esposa del escritor mexicano Octavio Paz, cabe preguntar si este olvido guarda relación con el prestigio de Paz: “Habría que decir también que fue una opositora tenaz del gobierno, y que nunca se adecuó a la tradicional sociedad mexicana que la negó, porque se atrevió a cuestionar el poder patriarcal del estado y del marido”.¹³⁵

Por su parte, De la Fuente coincide con Shaw al asegurar que las mujeres adquieren un mayor protagonismo después del Boom:

¹³³ Lucrecia Méndez de Penedo. «Estrategias de la subversión: poesía feminista guatemalteca contemporánea.» *Cultura de Guatemala* (2007): 171-206, 172.

¹³⁴ Shaw, 260.

¹³⁵ Guardia, Sara Beatriz. “Literatura y Escritura Femenina en América Latina,” *Biblioteca Virtual FAHUSAC*, consulta 19 de febrero de 2017, <http://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3460>.

Isabel Allende penetra en lo femenino desde distintos puntos de vista, ya en *La casa de los espíritus* (1982) hasta, pasando por *Eva Luna* (1987), llegar a *Paula* (1994), más testimonial. Curiosa es la trama de *Como agua para chocolate* (1993), de Laura Esquivel, que se va gestando en un marco de recetas culinarias, vinculado a lo cual se halla Afrodita (1997) de Isabel Allende. Estas novelas, como otras de la chilena, o *Arráncame la vida* (1985) de la mexicana Ángeles Mastretta, muestran hasta qué punto está cobrando pujanza la narrativa femenina. No faltan muestras de un feminismo denunciante como el alegórico y desde la sexualidad extendido a la política en Luisa Valenzuela en el relato que titula *Cambio de armas* (1982) o la generación de jóvenes cubanas que podría ejemplificar *La nada cotidiana* (1995) y *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés o *El hombre, la hembra y el hambre* (1998) de Dama Chaviano. Las causas y consecuencias pueden ser la soledad de la mujer, como en *No sé si casarme o comprarme un perro* (1996) de Paula Pérez Alonso.¹³⁶

De acuerdo con Guardia, a partir de la década del 80, la literatura escrita por mujeres deja de ser “el getto de los años anteriores”, puesto que las mujeres figuran en las antologías literarias de América Latina. También se publican libros con trabajos críticos sobre su escritura con diversos enfoques en un espacio diferente y alternativo, donde lo privado subvierte lo público. Aunado a ello, la integración de temas hasta entonces considerados masculinos y el alejamiento de una temática romántica y testimonial abren paso a nuevas formas de expresión.¹³⁷

Guardia asegura que la consolidación de organizaciones feministas y populares de mujeres contribuyó a originar cambios en la familia y un nuevo imaginario colectivo. En los noventa también hubo una incorporación creciente de la mujer en el mercado del trabajo. El cambio de siglo trajo consigo la era de la globalización y el fin de las utopías. Según Guardia, en la primera década del Siglo XXI se advierte una mayor intolerancia hacia las diferencias culturales, religiosas, y étnicas, donde la exclusión y marginalidad abarcan a mayores sectores de la sociedad. De cara a una nueva época, Guardia cree que es necesario evaluar los discursos sobre el matrimonio, la maternidad, el cuerpo femenino, el espacio íntimo y el espacio

¹³⁶ De la Fuente, 251.

¹³⁷ Guardia, Sara Beatriz. “Literatura y Escritura Femenina en América Latina,” Biblioteca Virtual FAHUSAC, consulta 19 de febrero de 2017, <http://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3460>.

público. Así como estimular una conciencia de la otredad en defensa de la identidad cultural e histórica Latinoamericana.¹³⁸

Peppino, mientras tanto, invita a continuar con la elaboración de una genealogía de mujeres escritoras, con el objetivo de rescatar lo oculto y lograr que estas autoras ocupen el lugar que les corresponde por su mérito, en el terreno que ha sido ocupado preferentemente por un canon patriarcal y que, puedan así, tener legitimidad literaria.¹³⁹ En el siguiente subcapítulo se ahondará más en este tema a partir de una revisión de diferentes escritoras hispanoamericanas que aportaron sus obras al siglo XX.

II.4 El bildungsroman o novela de aprendizaje

El bildungsroman es un género narrativo que se caracteriza por presentar una evolución en el personaje protagonista a lo largo de sus páginas. También es conocido como novela de formación o novela de aprendizaje. De acuerdo con Manuel López Gallego, el término alemán se utiliza para denominar un tipo de novelas en las que se muestra el desarrollo físico, psicológico, moral o social de un personaje generalmente desde la infancia hasta la madurez.¹⁴⁰

El término bildungsroman, que es el aceptado por la mayoría de los autores, fue acuñado en 1803 por Karl von Morgenstern, profesor de la universidad de Dorpat. Pero según López, fue Wilhem Dilthey en 1870, quien lo utilizó para denominar un corpus de novelas que se iniciaría con la obra de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister*. Dilthey señaló las siguientes características de los bildungsroman:

El protagonista es un personaje joven masculino que comienza su formación en conflicto con el medio en que vive. Se deja marcar por los acontecimientos y aprende de ellos.

Tiene por maestro al mundo y va integrando en su carácter las experiencias por las que va pasando. Sufre por el contraste existente entre la vida que había idealizado y la realidad que tendrá que vivir. Este tipo de novelas no contempla la muerte del héroe y suele terminar con un final feliz o, al menos, un final que no suponga para el protagonista daños

¹³⁸ Guardia, Sara Beatriz. “Literatura y Escritura Femenina en América Latina,” Biblioteca Virtual FAHUSAC, consulta 19 de febrero de 2017, <http://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3460>.

¹³⁹ Peppino, 117.

¹⁴⁰ Manuel López Gallego. «Bildungsroman. Historias para crecer.» *Tejuelo* (2013): 62-75, 63.

irreparables. La narración se articula en función de un viaje espiritual del protagonista y no impone a los diversos episodios una sucesión lógica.¹⁴¹

Pero, ¿qué sucede con las novelas de formación cuyas protagonistas son mujeres? De acuerdo con Carmen Gómez Viu, en la crítica reciente, el Bildungsroman femenino difiere del tradicional género masculino tanto en los aspectos formales como en las metas del desarrollo y en las expectativas sociales que enfrentan las protagonistas de este tipo de relatos:

Al igual que en los Bildungsromane masculinos los finales son variados y, al tratarse de un género socialmente condicionado, el éxito o fracaso de los protagonistas de estas novelas hay que interpretarlo a la luz del contexto social en el que se desarrollan. En general, las definiciones sobre el Bildungsroman femenino apuntan como característica común de esta categoría narrativa aparte de la tradicional novela de formación masculina, la lucha de la mujer contra las normas de la sociedad. Es precisamente el conflicto de la heroína con la sociedad lo que ha venido caracterizando a la novela de formación femenina... Precisamente, en los últimos años del siglo XX, se observa en las distintas literaturas una evolución en cuanto a la actitud de las protagonistas ante las adversidades y el tipo de desarrollo que experimentan. En lugar de crónicas de aprendizaje fracasadas, ahora parece divisarse heroínas que reconocen las limitaciones de la sociedad patriarcal y aprenden a vivir sus circunstancias, sin por ello renunciar a completar con éxito su búsqueda de autorrealización e integración personal.¹⁴²

Para Gómez, la presencia en el ámbito literario contemporáneo de un gran número de relatos escritos por mujeres sobre el tema de la formación y búsqueda de identidad de una niña demuestra la preferencia de las escritoras por un género o categoría narrativa que sigue vigente desde hace tres siglos, sobre todo gracias a su capacidad creativa para representar los cambios sociales respecto a la condición femenina. Gómez también cita a María Inés Lagos para expresar que en estas obras se percibe el carácter trasgresor con el que describen el proceso de aprendizaje de sus protagonistas dentro de su contexto social, dejando al descubierto los mecanismos represivos impuestos por el sistema genérico prevaleciente en sus sociedades.¹⁴³

¹⁴¹ López, 64.

¹⁴² Carmen Gómez Viu. «El Bildungsroman y la novela de autoformación femenina hispanoamericana contemporánea.» *Epos* (2009): 107-117, 109.

¹⁴³ Gómez, 109.

Yolanda Melgar Pernías se dedica a identificar los contrastes entre ambos Bildungsromane. Melgar sostiene que existe una clara diferencia entre las condiciones que afectan al desarrollo masculino, considerado la norma en el Bildungsroman, y las que condicionan el desarrollo femenino en la estructura patriarcal. Mientras el Bildungsroman masculino da por sentada la existencia de un sujeto autónomo y un desarrollo basado en conceptos clave como la progresión, potencialidad, elección y libertad; el rol tradicional que la sociedad le ha dado a la mujer no facilita la misma noción de autobúsqueda que sustenta el género.¹⁴⁴

Con el propósito de ejemplificar que en las novelas de iniciación escritas por mujeres, las historias tematizan el compromiso y la sujeción, Melgar cita a las investigadoras Elizabeth Abel y Marianne Hirsch:

El concepto del desarrollo de un ser que avanza hacia una claridad y estabilidad ontológicas, característico del modelo masculino, es sustituido en las versiones femeninas por representaciones de formación arquetípicamente acechadas por la contradicción, la duda y la alineación. El contraste entre lo que las mujeres desean y el comportamiento de su entorno social, es un motivo característico de la ficción femenina. Mientras los hombres deben luchar por encontrar un lugar amigable para desarrollar sus aspiraciones, las mujeres pelean por expresar esas aspiraciones.¹⁴⁵

Un elemento constante en los Bildungsromane femeninos es la presencia, más o menos abierta del patriarcado como marco sociocultural en que se desarrolla la vida de las mujeres y la conciencia, más o menos marcada que la diferencia del género sexual inscribe en la construcción de la subjetividad de los personajes. Como resultado, las novelas registradas bajo este género ofrecen una mirada crítica del sistema patriarcal que dificulta o imposibilita la formación femenina. En cuanto al campo del discurso, la escritura de mujeres tiende a ser más fragmentada y menos unificada o cronológica que las novelas de iniciación masculinas. Las escritoras subvierten las estructuras y los modelos lingüísticos y estilísticos heredados del modelo clásico.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Melgar Pernías, Yolanda. *Los Bildungsromane femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros. Mexicanidades, fronteras, puentes*. Gran Bretaña: Tamesis, 2012, 13.

¹⁴⁵ Melgar, 14.

¹⁴⁶ Melgar, 15.

En el ensayo «Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica: Desde Ifigenia (1924) hasta Hagiografía de Narcisa la Bella (1985)», incluido en el libro *Narrativa femenina en América Latina, prácticas y perspectivas teóricas*, María Inés Lagos Pope aporta otros rasgos que vale la pena mencionar. Lagos señala en que en Hispanoamérica y sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, se han publicado relatos que giran en torno al crecimiento de una niña que confronta los valores de la sociedad en la que se desenvuelve, a la vez que se expone la lucha por cumplir sus deseos.¹⁴⁷

Lagos coincide con Melgar al comentar que la estructura en las novelas de las mujeres es fragmentada. Frecuentemente se alterna el punto de vista narrativo: se pasa de primera persona a segunda o tercera, y luego se vuelve a repetir el patrón. Para demostrarlo, Melgar trae a colación *Banún-Canán*, de Rosario Castellanos, y *La pájara pinta*, de Albalucía Ángel:

En ambas se alternan la primera y tercera personas, se intercalan voces de diferentes personajes y se emplean otros recursos narrativos. Aunque se podría decir que una estrategia semejante se da en *La Muerte de Artemio Cruz* (1962) y otras novelas del período del "boom", si leemos estos recursos considerando la diferencia sexual, el despliegue de voces evoca un significado diferente en las novelas que analizamos.¹⁴⁸

De acuerdo con Lagos, un modo de leer el recurso de intercalar voces ajenas es considerar una posible autocensura, tanto por parte del personaje como de la autora. Es probable que las niñas-protagonistas no se vean a sí mismas como individuos independientes. Es por ello que entregan la narración a otras voces que aluden al contexto en el que se mueve la protagonista:¹⁴⁹

Los diversos modos de utilizar la voz narrativa, especialmente en el caso de textos fragmentados que muestran los dilemas del sujeto y su situación disminuida, sugieren que la perspectiva narrativa se convierte en una estrategia que revela sutilmente ciertas realidades peculiares a la condición subordinada de la mujer. Una lectura que pase por alto la diferencia sexual puede descartar inadvertidamente la focalización como expresión que contribuye a articular las diferencias genéricas.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Ana Castro-Klarén (ed). *Narrativa femenina en América Latina, prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2003, 445.

¹⁴⁸ Castro-Klarén, 447.

¹⁴⁹ Castro-Klarén, 454.

¹⁵⁰ Castro-Klarén, 457.

II.5 Novelas de escritoras hispanoamericanas

II.6 *La última niebla*, María Luisa Bombal

La última niebla (1934) de la chilena María Luisa Bombal (1910-1980) es una novela narrada en primera persona por una mujer llamada Ana María, quien ha contraído matrimonio con su primo Daniel y, como consecuencia de esa unión, deberá adaptarse a una vida en la hacienda del campo. Las preguntas que intentaré responder en las siguientes líneas son: ¿Cómo se define la identidad femenina en los personajes de Bombal? ¿Cuál es el nivel de transgresión de los personajes en *La última niebla*?

El Diccionario de la Real Academia Española define a la niebla como la condensación del vapor de agua de la atmósfera y, en especial, cuando forma una capa externa que entra en contacto con la tierra.¹⁵¹ El título además sugiere un ambiente de confusión y oscuridad, pues también es un sustantivo que se relaciona con la falta de entendimiento y desconcierto que se relaciona con el ambiente en el que vive la protagonista del primer cuento que incluye el libro. Esta atmósfera gris e incierta es un aspecto que se comprueba desde el inicio de la historia: “El vendaval de la noche anterior había removido las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los cuartos”.¹⁵²

Como ya se mencionó anteriormente, la narradora es Ana María, una mujer que accedió a casarse con su primo después de que este enviudara. En el siguiente diálogo se puede apreciar que ambos contrajeron matrimonio para cumplir con las convenciones sociales y refugiarse de la soledad:

— ¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda?

Me encojo de hombros.

—Ese es el porvenir que aguarda a tus hermanas...

Permanezco muda. No me hacen ya el menor efecto las frases cáusticas con que me turbaba no hace aún quince días.¹⁵³

¹⁵¹ Real Academia Española. Diccionario de Lengua Española. s.f. 24 de Julio de 2015. <<http://lema.rae.es/drae/>>.

¹⁵² María Luisa Bombal. *La última niebla*. Chile: Nascimento, 1962, 32.

¹⁵³ Bombal, 35.

La soltería se presenta en ese diálogo como un estatus poco deseado por las mujeres de la época retratada por la novela de Bombal. A criterio de Claudia Claribel Domínguez, esa conversación es un reflejo de una sociedad que reprueba la soltería y enaltece el estado civil de la casada:

Durante siglos, la sociedad ha definido a la mujer en función de la relación que ésta establecía con un hombre. Si se casaba y tenía hijos, era una mujer ‘realizada’. Por el contrario, si sólo tenía hijos, era una ‘fracasada’ o, en el peor de los casos, cuando se permitía gozar de su vida sexual sin que hubiera de por medio un vínculo matrimonial se le consideraba una ‘puta’, y si optaba por vivir siempre sola, se le etiquetaba como ‘quedada’.¹⁵⁴

La protagonista de la historia asume un rol marcado por la conveniencia social y la rutina en la hacienda. Mientras espera la llegada de su marido, Ana María llena sus días con la lectura del periódico, visitas al oratorio, juegos de naipes y otras actividades.

El otro personaje femenino en la novela es el de Regina, cuyo estilo de vida contrasta con el de Ana María. Aunque Regina también está casada, ella busca la emoción de sus días en una relación extramarital: “Regina vuelve a cruzar el salón para sentarse nuevamente junto al piano. Al pasar sonríe a su amante que envuelve en deseo cada uno de sus pasos”.¹⁵⁵

Además de los convencionalismos, la relación entre Ana María y Daniel era una farsa porque él insistía en que ella imitara a su esposa muerta. Para lograrlo, se esforzaba en controlar la forma en la que Ana María se peinaba y se presentaba ante los demás. Como consecuencia, ella siente envidia porque Regina sí despertaba la atracción y el deseo de un hombre:

Ante el espejo de mi cuarto, desato mis cabellos, mis cabellos también sombríos. Hubo un tiempo en que los llevé sueltos, casi hasta tocar el hombro. Muy lacios y apegados a las sienes, brillaban como una seda fulgurante. Mi peinado se me antojaba, entonces, un casco guerrero, que estoy segura, hubiera gustado al amante de Regina. 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.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Claudia Maribel Domínguez Miranda. «La identidad femenina en La última niebla.» La Colmena 78 (2013): 37-44, 39.

¹⁵⁵ Bombal, 41.

¹⁵⁶ Bombal, 40.

Según Domínguez, la cita anterior también ejemplifica las circunstancias en las que la mujer obtiene el sentido de su identidad a partir de la relación que establece con el hombre. Para reforzar esa idea, Domínguez cita a Judith Butler, quien explica en *El género en disputa* la tendencia heterosexual de definirse a partir del otro:

En ese libro Butler explica que la tendencia a estigmatizar a la mujer corresponde a una sexualidad que siempre ha sido reforzada por un género normativo: “En pocas palabras, [...] una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante”, y cuestionar la estructura es quizá “perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género”.¹⁵⁷

La protagonista vive en una situación en la que la dominación masculina se ha asimilado hasta el punto de hacerse imperceptible. Lina Aguirre explica que en la novela, la infelicidad del marido y su permanente evocación de la esposa muerta desencadenan el proceso de concienciación y búsqueda subjetiva de Ana María, el cual se vive exclusivamente en el espacio de intimidad, donde es posible cuestionar y resistir las restricciones culturales.¹⁵⁸

Es así como Ana María emprende la búsqueda de su realización individual, a la vez que evita transgredir los límites establecidos por el sistema patriarcal. Mientras en sus apariciones públicas ella se comporta como cualquier otra ama de casa que espera a su marido y cumple con las normas de género; en su mundo interno ella inicia una relación con un amante furtivo que la ayuda a evadirse de la infelicidad de su matrimonio y las ansias de ser amada.

Esa toma de conciencia sucede cuando Ana María se baña en el estanque y aprecia su cuerpo desnudo por primera vez: “Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua”.¹⁵⁹ Cabe preguntarse la razón por la que ella no le había prestado atención a su cuerpo anteriormente y, según Domínguez, esto se debe a que el personaje vive en una sociedad reprimida y rígida.

En ese contexto, las mujeres no tienen la opción de definirse a partir de ellas mismas, puesto que incluso se les negaba contemplar sus partes íntimas, y en consecuencia estaba en

¹⁵⁷ Domínguez, 39.

¹⁵⁸ Lina Aguirre. «La experiencia femenina en La última niebla de María Luisa Bombal.» 08 de 01 de 2008. Crítica.cl. 23 de 07 de 2015. <<http://critica.cl/literatura/la-experiencia-femenina-en-la-ultima-niebla-de-maria-luisa-bombal>>.

¹⁵⁹ Bombal, 48.

manos del hombre descubrir a la mujer y permitirle sentir su cuerpo.¹⁶⁰ Por su parte, Aguirre difiere con Domínguez, pues considera que la experiencia de Ana María en el transcurso de la novela gira en torno a su papel de mujer, a su cuerpo, la experiencia del amor y del placer.¹⁶¹

Debido a la forma en la que ella se casa con Daniel, ninguno de los dos se desea realmente y ese anhelo sexual, es transferido hacia una tercera persona. Antes de crear la imagen del amante ideal, Ana María se siente atraída por el amante de Regina, quien entre miradas silenciosas y abandonos, parece seguirle el juego:

Me intimida su mirada escrutadora y bajo los ojos. Al levantarlos de nuevo, noto que me sigue mirando. Lleva la camisa entreabierta y de su pecho se desprende un olor a avellanas y un sudor de hombre limpio y fuerte. Le sonrío turbada. Entonces él, levantándose de un salto, penetra en la casa sin volver la cabeza.¹⁶²

Desear al amante de Regina desde la distancia no es suficiente. El anhelo por amar a un hombre y por saberse deseada va creciendo hasta que, según la narradora, en medio de un episodio de sofocamiento en el lecho matrimonial, ella le pide permiso a Daniel para deambular por el pueblo y es ahí donde conoce a un hombre del que se enamora perdidamente. Con la noche como testigo, Ana María se somete en silencio a su deseo pero con el corazón palpitante:

Y es rápido, violento, definitivo. Comprendo que lo esperaba y que le voy a seguir como sea, donde sea. Le echo los brazos al cuello y El entonces me besa, sin que por entre sus pestañas las pupilas luminosas no cesen de mirarme.¹⁶³

Aquel único encuentro es suficiente para depositar en el misterioso hombre todo su sentido y energías. La mujer que se deprimía hasta el punto de contemplar el suicidio, ahora tiene la motivación necesaria para continuar con la pantomima del matrimonio y anhelar el amor de su amante. Es por eso que no le importan los efectos del paso del tiempo sobre su cuerpo:

Me miro al espejo y me veo, definitivamente marcadas bajo los ojos esas pequeñas arrugas que sólo me afluían, antes, al reír. Mi seno está perdiendo su redondez y consistencia de fruto verde. La carne se me apeg a los huesos y ya no parezco delgada, sino angulosa. Pero, ¡qué importa! ¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el

¹⁶⁰ Domínguez, 39.

¹⁶¹ Aguirre <<http://critica.cl/literatura/la-experiencia-femenina-en-la-ultima-niebla-de-maria-luisa-bombal>>.

¹⁶² Bombal, 44.

¹⁶³ Bombal, 49.

amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez. . . Tan solo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio. Y hasta repetir, día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos.¹⁶⁴

Según María Luisa Bastos, Ana María imita la transgresión de Regina y este gesto es una respuesta rebelde al desdén del marido, pues la mujer no amada crea una ficción de amor. Más adelante, el lector encontrará que la fantasía concluye cuando la realidad se impone y Ana María le confiesa a su marido la historia con el desconocido, éste, en vez de sorprenderse, opta por hacerla dudar y recordarle que esa noche ambos habían bebido demasiado. La ilusión continúa derrumbándose cuando advierte que el peoncito Andrés, único testigo de la visita imaginaria del amante a la hacienda, se ha ahogado.¹⁶⁵

En base a las fuentes consultadas y después de haber realizado un breve recorrido por la novela, puedo concluir que la identidad femenina en los personajes de Bombal tiene una definición compleja. Ana María descubre su sexualidad en el estanque y siente la necesidad de satisfacer sus deseos sexuales pero ve frustrada esa intención porque su esposo no la desea y la ve como su hermana. En el contexto de la época en la que la obra fue escrita, la identidad femenina se define a partir de la forma en la que debería comportarse una buena esposa.

Sin embargo, Ana María no llegará a llenar el espacio que dejó la primera esposa de su primo, ella no tiene ninguna forma de poder encontrarle un significado a su “ser mujer”. No se quedará tejiendo ropa para los pobres como sus hermanas, pero tampoco llenará a cabalidad el rol de esposa. Pero no solo eso, además envidia a su cuñada porque ella no solo está casada, sino que además tiene un amante con el que puede satisfacer sus deseos sexuales. Es ahí donde ella empieza a transgredir en la sociedad y trata de emular a Regina, quien es una transgresora abierta del estatus quo de aquel tiempo pero no puede llegar muy lejos con su romance y termina suicidándose.

El delirio es la vía que encuentra la protagonista para transgredir y aferrarse a la ilusión del amante como una manera de darle sentido a su identidad femenina. Su mente recrea una vida paralela en la que ella es una mujer que logra engañar a su esposo y que además es capaz de despertar el deseo de un hombre. La transgresión sexual sí es evidente y también en la forma de

¹⁶⁴ Bombal, 53.

¹⁶⁵ María Luisa Bastos. «Relectura de la última niebla de María Luisa Bombal.» Revista Iberoamericana (1985): 557-565, 561.

narración de Bombal, pero los personajes continúan definiéndose en torno a los hombres. Aun siendo una mujer transgresora en su imaginación, coloca en el amante todo su sentido y energías.

Al final, así como la aventura real de Regina fracasa, Ana María también es obligada por Daniel a regresar a la realidad. Su destino es ser absorbida por la niebla para llevar a cabo una infinidad de menesteres.

II.7 *Personas en la sala*, Norah Lange

Corrían los años de las primeras dos décadas del siglo XX cuando la argentina Norah Lange (1906-1972) comenzó su carrera literaria con el grupo de Martín Fierro. También participó en otras revistas de vanguardia y su primer libro de poemas ultraístas, *La calle de la tarde* (1925), se editó con un prólogo de Jorge Luis Borges. Su formación literaria se desarrolló en un contexto que la puso en contacto con las corrientes y posiciones centrales de la literatura argentina. Su cercanía con el círculo intelectual argentino le valió el apodo de “musa del ultraísmo”. También fue pareja sentimental del poeta Oliverio Girondo.¹⁶⁶

Inka Marter considera que el contexto en el que Lange se desarrolló como escritora se ve reflejado en su obra, ya que los textos reflejan una poética vanguardista, principalmente por la fragmentariedad y autorreflexividad.¹⁶⁷ Uno de esos textos es *Personas en la sala* (1950), una novela en la que la historia gira en torno al placer de observar. La protagonista se dedica a observar a tres hermanas treintañeras, solteronas que parecen guardar celosamente el secreto de un pasado miserable o de un crimen cometido.

Carla Moreno menciona en el prólogo de *Personas en la sala*, en la edición publicada bajo el sello de Ediciones Barataria, que en las páginas de la novela se dibuja un espacio que le pertenece solo a las mujeres.¹⁶⁸ Y es que tal y como lo sugiere el título de la novela, el escenario principal de la historia será la sala de las mujeres que son observadas y enmarcadas por su propia ventana. Ese espacio también incluye la sala desde donde la narradora abrazará la creciente obsesión por indagar en los secretos que sus vecinas esconden. Esto se comprueba en las siguientes citas:

¹⁶⁶ Inka Marter. *Recuerdo y voz. La narrativa de Norah Lange en sus contextos*. Tesis doctoral. Colonia, 2009, 23.

¹⁶⁷ Marter, 24.

¹⁶⁸ Norah Lange. *Personas en la sala*. Buenos Aires: Ediciones Barataria, 2011, 10.

Y fue en ese momento –como si todo se hubiese preparado para que acudiese al encuentro de mi señalado destino- cuando las vi por primera vez, cuando comencé a mirarlas, y, mientras las miraba, recorriendo largo rato las tres caras alineadas –una apenas más elevada que las otras-, me pareció que mi mano sostenía, en abanico –como cuando se juega a las cargas-, el pálido trébol de sus rostros. Estaban sentadas en la sala, una de ellas apenas separada de las otras dos. Ese detalle prevaleció siempre. Cada vez que las vi, dos de ellas se encontraban juntas, la tercera un poco distanciada.¹⁶⁹

A las cinco y media, cuando regresé a mi sitio en la sala, comprobé que la escasa luz apenas permitía divisar sus rostros en la penumbra del comedor, pero pronto me tranquilicé porque alguien, no sé cuál de las tres, prendió la luz y volvió a su sitio junto a la mesa.¹⁷⁰

La voz narrativa le pertenece a una chica de 17 años que relata las experiencias de su espionaje en primera persona. Sin embargo, el más interesante logro de esta novela, según comenta Moreno, es la forma en que Lange consigue convertir al lector en espía de la voyeur: “Casi sin darnos cuenta, esperamos con paciencia la hora de que se abra la cortina para “ver”, no lo que les ocurre a las personas en la sala de la casa de enfrente, sino a la propia mirona”.¹⁷¹ En esa misma línea, en una entrevista concedida a Beatriz de Nóbile y citada por Ana Miramontes, Lange describió su novela como un trabajo de puro espionaje: “...ya he dicho que las personas, las cosas y los objetos es lo único que me interesa en la vida. Pero hay algo que se relaciona con esas preferencias y que constituye mi diversión favorita: espiar. Es para mí un placer enorme”.¹⁷²

Pero, ¿Quiénes son las mujeres que se vuelven el objeto del espionaje de la adolescente? Francine Masiello, clasifica a *Personas en la sala* como una de las novelas femeninas de vanguardia y asegura que este tipo de obras se caracterizan por rechazar la autoridad familiar como eje de la trama. Predominan en estas historias las huérfanas, personajes solitarios y jóvenes adolescentes que son forzadas a abandonar su casa y a cambiar de vivienda.¹⁷³

¹⁶⁹ Lange, 18.

¹⁷⁰ Lange, 21.

¹⁷¹ Lange, 10.

¹⁷² Ana Miramontes. *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras*. Tesis doctoral. Pittsburgh, 2005, 39.

¹⁷³ Francine Masiello. «Texto, ley, transgresión: especulación: Sobre la novela (feminista) de vanguardia.» *Revista Iberoamericana* (1985): 807-822, 810.

Las características mencionadas anteriormente se aplican a los personajes creados por Lange, ya que las mujeres que espía la protagonista viven solas y lejos de la guía paterna. Siempre están en casa y la alusión a que no están casadas aparece por primera vez durante una cena familiar, cuando alguien rompió un agradable silencio para preguntar: “¿Quiénes vivirán en la casa de enfrente? Parecen tres solteras”.¹⁷⁴ En la siguiente cita, una de las hermanas le afirma a la narradora que viven en soledad dentro de aquella olvidada casa: “Nunca cerramos las persianas. No interesamos a nadie —me dijo, y después de un silencio agregó levantándose—: ¿Podríamos tomar algo?—y me dejó con las dos”.¹⁷⁵

La heroína de Lange vive una vida monótona y solitaria. Ella habita una casa junto a una familia de la que no se recibe mayor detalle y con la que interacciona muy poco durante el día. Precisamente ese aparente abandono es lo que la ayuda a planificar sus sesiones de espionaje: “Como si lo hubiese premeditado mientras dormía, ya había resuelto vigilarlas, pasar la tarde sentada junto a la ventana que daba a la calle. Nadie se sorprendería de verme allí simulando que leía”.¹⁷⁶

Haber encontrado a las tres hermanas fue una vía de escape para dejar volar su imaginación. Todo empieza con la invención de posibles diálogos con las vecinas y una historia que explicara el misterio que rodea los rostros enmarcados por la ventana de enfrente: “Esa primera tarde que pasé asomada a sus rostros imprecisos me pareció tan hermosa, tan fácil de describir, que, sin dejar de miraras, me entretuve ensayando cómo les contaría la manera en que empecé a quererlas”.¹⁷⁷

A criterio de Miramontes, la narración avanza de forma lenta porque se entretiene en la percepción de los objetos y la apreciación de sí misma que hace la voz narradora.¹⁷⁸ El rasgo que menciona Miramontes se ejemplifica a continuación y con ello también se puede comprender que, como ya lo había mencionado Lange en la entrevista citada anteriormente, su interés como narradora está en las personas y en las cosas. En su estilo narrativo la búsqueda estética de la imagen se impone sobre la narración misma:

¹⁷⁴ Lange, 31.

¹⁷⁵ Lange, 44.

¹⁷⁶ Lange, 11.

¹⁷⁷ Lange, 23.

¹⁷⁸ Miramontes, 39.

Me pareció que la menor hacía todo de a pedacitos, prolijamente, aunque sin demorarse más que las otras. Cada vez que bebía un sorbo colocaba el vaso sobre la mesita que compartía con la segunda, y lo mismo hacía con el cigarrillo. En vez de mantenerlo entre los dedos después de cada bocanada, y aun antes de haber expelido el humo, dejaba el cigarrillo sobre el cenicero.¹⁷⁹

Aunque pareciera que no sucede nada, la mirada de la protagonista se convierte en un signo activo que se adueña de los rostros para controlarlos. Miramontes considera que se podría tratar de un ritual privado en el cual, la que vigila, se muestra a sí misma leyendo frente a la mirada de los que conviven con ella. Lo que ellos ignoran, es que la adolescente en realidad, se dedica a leer los rostros enmarcados por la ventana de la casa de enfrente.¹⁸⁰ Durante las sesiones de observación, ella se reconoce a sí misma en el tiempo estático de una historia que no transcurre y que se define a partir de los matices de unos rostros que, a su vez, parecen estar convertidos en una imagen que la acompaña en cada momento:

Me pareció que cada una, como respondiendo a un misterioso llamado, volvía a ocupar su sitio en su propio retrato y que eran capaces de vivir un retrato antiguo, sosteniendo guirnaldas, un alto brazo blanco extendido sin cansarse, mirando la misma escalinata de mármol que habían mirado hacía veinte años.¹⁸¹

Con frecuencia me despertaba encontrándolas en el mismo sitio donde las dejara al dormirme. Era como si construyese, lentamente, una película muda que podría durar indefinidamente: una película sin episodios ni paisajes; solamente una casa con su porción de calle necesaria, diversas personas que no se detenían mientras sus rostros transcurrían brevemente al lado de altas paredes blancas...¹⁸²

Personas en la sala es una novela en la que las fronteras entre el tiempo presente y el recuerdo se difuminan. Masiello explica que la literatura femenina de vanguardia permite ampliar los espacios cerrados de la narrativa tradicional, que hasta el principio del Siglo XX, había estado dominada por escritores hombres.¹⁸³ Lange rechaza la importancia del nombre como base de identidad de la mujer, pues el sujeto femenino no se constituye exclusivamente en el lenguaje ni

¹⁷⁹ Lange, 70.

¹⁸⁰ Miramontes, 41.

¹⁸¹ Lange, 38.

¹⁸² Lange, 44.

¹⁸³ Masiello, 818.

de acuerdo a las leyes de la herencia. Prueba de ello es que no se menciona cuál es el nombre de la narradora y tampoco se deja claro cuál es el grupo familiar que la rodea. Curiosamente, la protagonista sí demuestra un interés obsesivo en poder conocer cuáles son los nombres de las mujeres observadas:

Antes de pedir nuevamente la comunicación permanecí un rato junto al teléfono, para que mi voz resonase como siempre. Decidida a afrontarla, a decirle mi nombre, todas las cosas claras e innecesarias que nunca pronuncié en su casa, murmuré el número a la telefonista. Me sentía capaz de rogarle que me comunicara con una de sus hermanas para que se viese obligada preguntarme con cuál de ellas, y a decirme su nombre.¹⁸⁴

Mientras que en la novela tradicional se supone que la preocupación de la heroína se concentra en el amor heterosexual y en todo lo que promete para la continuidad de la familia, Masiello explica que en *Personas en la sala* surge otra búsqueda. La indiscutible amistad entre mujeres presta orden a la novela y la narrativa describe otros modos de establecer vínculos que reestructuren el espacio narrativo con discursos anti patriarcales.¹⁸⁵

Masiello también habla sobre los desdoblamientos y la sustitución en el estilo narrativo de Lange. Cuando la protagonista mantiene su mirada vigilante pero percibe que se ha producido algún cambio en el cuadro observado, se fragmenta la realidad en imágenes visuales a las que se vuelve una y otra vez en busca de nuevos matices:

La sustitución y el desdoblamiento sirven para prolongar el tiempo, para repetir momentos únicos y abrir la singularidad del acontecimiento narrado. En general, esta actividad narrativa corresponde a una voluntad de fragmentar el estilo lineal, a la vez que subraya las técnicas que engendran la fragmentación.¹⁸⁶

Para Miramontes, la fragmentación se debe a que las referencias a la sexualidad y al deseo nunca se hacen del todo explícitas y resultan más bien ambiguas:

Si el cuerpo se hace presente es de una manera velada y su irrupción a nivel de escritura implica fragmentación, por la relación problemática que se establece entre el cuerpo femenino y un orden del discurso eminentemente logo céntrico.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Lange, 105.

¹⁸⁵ Masiello, 818.

¹⁸⁶ Masiello, 820.

¹⁸⁷ Miramontes, 49.

Parte de esa fragmentación y del rechazo al “yo unido”, se puede rastrear en la siguiente cita:

Al llegar al correo me aproximé a una ventanilla, y ya iba a alejarme cuando una voz –mi voz, ¿otra voz podía ser la mía?- pidió lentamente, como si ya hubiera redactado sus condolencias y solo necesitara copiarlas, como si viviera enclaustrada y solo le faltara la voz.¹⁸⁸

La obsesión de la protagonista aumenta cada vez más tras varias semanas de espionaje, hasta el punto en el que su familia interviene y deciden enviarla durante cuatro días a una provincia cercana a la ciudad. A partir de ese momento la historia empieza a llegar al final. La narradora empezará a despedirse de las tres caras y quizá estará lista para pasar a la vida adulta, pues deberá desprenderse de la realidad que había imaginado. Esto lo realiza con un último momento ceremonioso, casi a manera de funeral:

Cuando hube preparado todo: el sillón, un cenicero, las persianas bien abiertas, sin mirar hacia la casa de enfrente porque quería estar cómoda –me sentiría más valiente si estaba cómoda-, me senté, me cubrí bien las piernas, encendí un cigarrillo y solo entonces levanté la cabeza para recogerlas sin equivocaciones¹⁸⁹.

Al llegar al final de la novela aún quedan preguntas por resolver: ¿Cometieron un crimen? ¿Cuál era la identidad de las tres hermanas? Considero que más allá de resolver estas interrogantes, *Personas en la sala* es una forma de hablar sobre la posición de la mujer y los roles que podría tomar en el comienzo de un nuevo siglo. Por ejemplo, tras considerar que ellas eran tres solteras y sentir empatía por su vida triste y solitaria, las hermanas a su vez tratan de empoderar a la protagonista:

...después de una mirada que, de pronto, pareció cansarse, dijo lo que yo esperaba, lo que siempre le agradecería, aunque me muriese de miedo, aunque me obligase a huir, a no visitarlas durante muchos días porque yo no quería ser como ellas: -Tal vez si usted comenzara desde ahora...¹⁹⁰

Quizá en esa parte es donde se encierra el significado de la novela. ¿Qué debería comenzar desde ahora? ¿Por qué la protagonista se vería obligada a huir? ¿Por qué no quería ser como ellas? Acaso el viaje que ella realiza por cuatro días es esa huida que la obliga a crecer y a

¹⁸⁸ Lange, 34.

¹⁸⁹ Lange, 170

¹⁹⁰ Lange, 106.

emprender un proceso de madurez que, aunque sea temeroso y pueda asustar en un principio, también es necesario para evolucionar.

II.6 Los recuerdos del porvenir, Elena Garro

Los recuerdos del porvenir (1963) es la primera novela de la mexicana Elena Garro (1916-1998) y ha sido traducida a varios idiomas, entre ellos inglés y francés. Garro es considerada como una pionera del realismo mágico y su obra es un referente indispensable en la literatura mexicana del siglo XX. Prueba de ello es que, a pesar de haber sido escrita una década antes, el mismo año de su aparición la novela obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia.¹⁹¹

Garro nació en Puebla, México, y a los 17 años se casó con Octavio Paz, del que se divorciaría 40 años después. Otras de sus obras son *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (1958), *Felipe Ángeles* (1979), *La Semana de colores* (1964), *Andamos huyendo Lola* (1980), entre otros. Se desempeñó en la dramaturgia, el periodismo, fue cuentista y narradora.

Para Ana García *Los recuerdos del porvenir* es una novela mágica y dolorosa y asegura que es la precursora del realismo mágico por ser una obra en la que el dolor se envuelve en un ámbito mágico y fantástico que no lo salva, sino que lo proyecta más. A pesar de que han pasado más de cinco décadas desde su publicación, García considera que la novela sigue vigente por reflejar temas actuales como el amor, el mecanismo del poder y la fascinación.¹⁹²

Los recuerdos del porvenir narra la historia del pueblo de Ixtepec, ubicado en alguna llanura cerca de México. Allí, los habitantes hace años que viven encerrados en un tiempo inmóvil y esto se percibe desde el título porque se trata de una historia en la que el pasado, presente y futuro se entrecruzan. La voz narrativa le pertenece al pueblo, que asegura haber vivido tiempos mejores, pero con la presencia de los militares, sus calles quedaron estancadas entre el tedio y la sangre. La presencia del General Francisco Rosas y del coronel Justo Corona no le era grata a la población, pues se trataba de gobiernistas que entraron por la fuerza al poder.¹⁹³

¹⁹¹ Conaculta. s.f. 09 de 09 de 2015. <http://www.conaculta.gob.mx/elena-garro/elena.html>.

¹⁹² Conaculta. 13 de 07 de 2013. 09 de 09 de 2015. <http://www.conaculta.gob.mx/noticias/efemerides/28070-%C2%93los-recuerdos-del-porvenir-una-novela-tan-actual-como-el-periodico-del-dia%C2%94.html>.

¹⁹³ Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. México: Editorial Planeta Mexicana, 2010, 13.

Para identificar la precariedad e invisibilidad de los personajes femeninos o de los indígenas en la novela, es necesario recurrir a la reflexión de Butler. Ella explica que este concepto determina aquello que políticamente induce una condición, en la que cierta parte de las poblaciones sufren de la carencia de redes de soporte social y económico, quedando marginalmente expuestas al daño, la violencia y la muerte. Los grupos a los que se refiere son poblaciones hambrientas o cercanas a una situación de hambruna, a personas dedicadas al trabajo sexual y que tienen que defenderse tanto de la violencia callejera como del acoso policial.¹⁹⁴

Bajo esta definición cabría colocar a las no-casadas y a las queridas de los militares, que en la novela juegan un rol importante. En la primera parte del libro, toda la trama gira en torno a Julia, la amante del General Francisco Rosas. A continuación, el lugar de Julia es ocupado por Isabel, quien deja a su familia para ir al lado del militar y vivir junto a las demás prostitutas en la periferia del pueblo: “La presencia de Isabel volvía intolerable la ausencia de Julia. Su sombra ligera se esfumaba, expulsada por la voz y el cuerpo de su nueva querida”.¹⁹⁵

Para Adriana Méndez Rodenas, el tiempo y espacio crean la imagen de la sexualidad femenina y uno de sus símbolos es la casa de las “cuscas”, donde Julia, Luisa, Rafaelita, Antonia y otras mujeres vivían como reclusas en un hostel ubicado en la orilla del pueblo. “*El recuerdo del porvenir* es metáfora de una temporalidad transgresiva, esa que diluye la vida de las putas, mujeres olvidadas que representan la herencia sin salida, el destino trágico y repetitivo de la mujer”, reflexiona Méndez.¹⁹⁶

La historia de cada una de las prostitutas estaba escrita con sombras e injusticias. Una de ellas era Antonia, quien fue raptada y obligada a ser la querida de Justo Corona: «“A estas horas ¿qué estará haciendo mi papá? De seguro todavía me anda buscando...” Hacía ya cinco meses que el coronel Corona se la había robado allá en la costa». ¹⁹⁷ En cambio Luisa dejó a sus hijos por seguir al capitán Flores y aunque se arrepentía de haberlo hecho ya no podía regresar a donde los suyos. En el siguiente diálogo que tiene con las gemelas Rosa y Rafaela se puede apreciar la frustración que siente al haber abandonado su vida anterior:

¹⁹⁴ Butler, 323.

¹⁹⁵ Garro, 244.

¹⁹⁶ Adriana Méndez Rodenas. «Tiempo femenino, tiempo ficticio: Los recuerdos del porvenir de Elena Garro.» *Revista Iberoamericana* (1988): 843-851, 848

¹⁹⁷ Garro, 42

-Yo dejé a mis hijos por seguirlo. Sacrifiqué todo por él. No soy como ustedes, que están aquí sólo para las gozadas. Yo tenía mi casa. En cambio Julia es una puta y si no me creen pregúntenle al padre Beltrán.

-Muy de acuerdo,

pero en esas andamos todas.-concedió Rafaela.

-¡Yo no!- contestó Luisa, irguiéndose.

-¡Anda! ¿Y tú eres la esposa legítima?-Dijo Rosa risueñamente.

-Yo

cometí un error y fue por amor. Me cegué. ¡Y ese hombre no se lo merece!¹⁹⁸

De todas las mujeres que vivían en el Hotel Jardín, Julia era la que llamaba la atención de todos los habitantes de Ixtepec, tal y como lo comenta el narrador: “En aquellos días Julia determinaba el destino de nosotros y la culpábamos de la menor de nuestras desdichas”.¹⁹⁹

Josep Ramoneda explica que indagar en la precariedad implica indagar en las vidas invisibles que “no son susceptibles de ser lloradas”.²⁰⁰ Los indígenas aparecen retratados en la novela de Garro como el grupo de la población al que más se marginaba en el pueblo: “Para romper los días petrificados solo quedaba el espejismo incapaz de la violencia, y la crueldad se ejercía con furor sobre las mujeres, los perros callejeros y los indios”.²⁰¹ También están expuestos a la precariedad, ya que el modo de vida en Ixtepec parece no tener forma de mejorar la situación del indígena:

Estaban descalzos y sus pies, rajados por el continuo andar sobre las piedras, tristes y olvidados de la suerte. De buena gana se hubieran ido de la casa de doña Lola Goríbar, pero el hambre que sufrían en el campo los obligaba a seguir en su cocina.²⁰²

Margarita León considera que tanto los indígenas como las mujeres en *Los recuerdos del porvenir*, son producto de un espacio que los modifica y los absorbe a su antojo. En Ixtepec hay un clima decadente causado por el agotamiento de las minas y las gestas revolucionarias, por lo que los habitantes se han convertido en una especie de fantasmas.²⁰³

¹⁹⁸ Garro, 45.

¹⁹⁹ Garro, 24.

²⁰⁰ Josep Ramoneda. Romper los marcos mentales. Marcos mentales. Las vidas lloradas. 08 de 05 de 2010. 09 de 11 de 2015.

<http://elpais.com/diario/2010/05/08/babelia/1273277542_850215.html>.

²⁰¹ Garro, 63.

²⁰² Garro, 82.

²⁰³ Margarita León. «Los indios en Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro: El discurso ausente o el silencio signifiicante.» *Selección de Tesis de Maestría*. 1994, 56.

Personajes como Félix, quien trabajaba para la familia Moncada, se mantienen en silencio casi todo el tiempo y solo intervienen con pensamientos lapidarios que demuestran la marginación de la que eran objeto en aquella época. En el siguiente ejemplo, un grupo de mestizos sostiene una conversación sobre el irrespeto y la sublevación que los indígenas comenzaban a tener y por lo que se les aplicaría un castigo ejemplar. Félix los escuchaba y reflexionaba: “Para nosotros, los indios, es el tiempo infinito de callar”.²⁰⁴

Según León, los indígenas ocupan el espacio público de Ixtepec solo cuando hay mercado o fiesta en el pueblo. El resto del tiempo viven reclusos en las bocas de las minas o llevan una vida de siervos en las cocinas de las casonas del pueblo. Aunado a ello, sus cuerpos aparecen colgados, torturados y mutilados, sin que nadie pueda hacer nada para impedir que les quitaran sus tierras:

Por la mañana las criadas llevaron la noticia: en el manglar de las trancas de Cocula había cinco hombres colgados y entre ellos estaba Ignacio, el hermano de Agustina la panadera. La mujer andaba gestionando que le permitieran bajar el cuerpo de su hermano y todos nos habíamos quedado sin bizcochos.²⁰⁵

Tras el asesinato de Ignacio se recrea una escena incómoda durante la hora de desayuno, en la que doña Elvira y su hija Conchita reflexionan sobre la muerte y la represión de los indígenas. Mientras la madre le echa la culpa a Julia por todo lo que suceda en el pueblo, pregunta hasta cuándo se saciará esa mujer y hace una rabieta porque no comerá bizcochos en el desayuno; Conchita la mira de frente y piensa en el “pobre Ignacio que estaba colgado al sol, muerto y tristísimo después de haber pasado una vida aún más triste”.²⁰⁶ Cuando Conchita estaba a punto de llorar, Elvira se sintió asaltada por primera vez con pensamientos de empatía hacia los indígenas.

Sobre la cita anterior también cabe comentar la pregunta que Ramoneda lanza al analizar la teoría de Butler: “¿Por qué podemos sentir horror frente a ciertas pérdidas e indiferencia, o incluso superioridad moral, frente a otras?” Luego Ramoneda añade que algunos humanos dan

²⁰⁴ Garro, 25.

²⁰⁵ Garro, 79.

²⁰⁶ Garro, 79.

por supuesta su humanidad, mientras que otros luchan por acceder a ella.²⁰⁷ Este es el caso de los mestizos y quienes están en el poder, versus otros grupos como el de los campesinos agraristas y al que Ignacio pertenecía, el de los ejércitos zapatistas –mayoritariamente indígenas- que actuaron en la región ixtepecana y, en la segunda parte de la novela, con la esperada y ansiada llegada al pueblo del indígena cristero Abacuc.²⁰⁸

II.6.1 Resistencia y transgresiones

“¡Qué dicha ser hombre y poder decir lo que se piensa!”, se dijo Conchita con melancolía cuando contempló a Nicolás con admiración al escucharlo defender su opinión en una discusión sobre los indios de Ixtepec.²⁰⁹ Este es un ejemplo de la censura y poca oportunidad que tenían las mujeres para expresarse en la época retratada por la novela de Garro. La novela tiene como contexto histórico la revolución mexicana y la guerra cristera (1926-1929), por lo que como consecuencia del ambiente convulso que se vivía en el país, el pueblo estaba bajo el gobierno del grupo de militares.

De acuerdo con Ute Seydel, Garro retoma y reinterpreta el mito de la Malinche mediante la representación de personajes femeninos complejos y polisémicos para mostrar la ambigüedad en torno al concepto de la culpa femenina. La Malinche era una indígena que fue abandonada por su madre para que se convirtiera en esclava. Cuando Hernán Cortés llegó a México, recibió a la joven y ésta se convertiría en su amante, consejera y traductora porque sabía las lenguas maya y náhuatl. También se le conoció como Doña Marina y dio a luz a un niño que se llamó Martín, el hijo de Cortés.²¹⁰

A partir del nacimiento del hijo de Cortés se relaciona el origen de los mestizos con los conceptos de traición y violación, los cuales se proyectan sobre la figura histórica de la Malinche

²⁰⁷ Ramoneda, Josep. Romper los marcos mentales. Marcos mentales. Las vidas lloradas. 08 de 05 de 2010. 09 de 11 de 2015.

<http://elpais.com/diario/2010/05/08/babelia/1273277542_850215.html>.

²⁰⁸ León, 61.

²⁰⁹ Garro, 25.

²¹⁰ J.A Gilbert. «Desde el margen.» s.f. La Maldición de Malinche. 13 de 09 de 2015. <http://www.margen.org/desdeelmargen/num6/malinche.html>.

y esta a su vez se ha convertido en arquetipo femenino negativo y en mito sexual del origen de una nueva raza.²¹¹

En la novela, Garro le da un giro a la figura de la Malinche porque ni Julia e Isabel son indígenas. Julia es secuestrada, llevada a Ixtepec y encerrada en el Hotel Jardín por el general Francisco Rosas. En la contraparte, Isabel transgrede deliberadamente las reglas de buena conducta en la sociedad, al aceptar la invitación del general para acompañarlo al hotel. Según Seydel, Isabel no es un personaje pasivo porque se ofrece al representante del poder, al extraño y enemigo del pueblo. Ataviada de un vestido rojo, exige el perdón para su hermano a cambio de sus favores sexuales.²¹²

De acuerdo a Patricia Rosas Lopátegui a través de Isabel, Garro hace una crítica a la falta de oportunidades para la mujer. Este personaje no quiere casarse y anhela otras alternativas de vida fuera de su pueblo, pero ante la imposición familiar, es la mujer que escoge lo prohibido y se enamora del general. Al actuar de esa forma, ella cumple el deseo de suplantar el lugar de Julia pero también busca salvar a su hermano de la ejecución. Rosas considera que este personaje sigue vigente en la actualidad porque:

...es la personificación de la mujer que no tiene alternativas para estudiar, hacerse un proyecto de vida, ser una pintora, escritora, periodista o doctora. Un personaje femenino que se revela en contra del rol tradicional.²¹³

Respecto al personaje de Julia, Mary Krom comenta que a través de su figura, Garro demuestra que sí es posible que la mujer logre superar su papel tradicional de ser objeto y liberarse de la posición subordinada que la sociedad le ha impuesto. El silencio se convierte en la herramienta de Julia porque Garro invierte los papeles tradicionales y describe a Rosas como un hombre completamente dependiente de su querida.²¹⁴

²¹¹ Ute Seydel. «Memoria, imaginación e historia en Los recuerdos del porvenir y Pedro Páramo.» Tercer Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana. Propuestas literarias de fin de siglo. México, 1999. 67-80, 73.

²¹² Seydel, 73.

²¹³ Conaculta. 13 de 07 de 2013. 09 de 09 de 2015.

<http://www.conaculta.gob.mx/noticias/efemerides/28070-%C2%93los-recuerdos-del-porvenir-una-novela-tan-actual-como-el-periodico-del-dia%C2%94.html>.

²¹⁴ Mary Krom. «Un silencio beneficioso: Los recuerdos del porvenir y el refugio del pasado.» s.f. 10 de 09 de 2015.

<<http://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=naeh>>

El silencio le permite quedarse con Rosas físicamente, mientras que su mente y emociones giran en torno a la posibilidad del escape. Con esa estrategia se abstrae en la memoria para huir del presente, tal y como lo reflexiona el general Rosas:

La respuesta del coronel Cruz confirmó sus pensamientos: “Muy cierto que Julia no se daba nunca.” Se le escapaba brillante y líquida como una gota de mercurio y se perdía en unos parajes desconocidos, acompañada de unas sombras hostiles.²¹⁵

En la primera parte del libro los espacios que tradicionalmente se han considerado privados, como el hogar, son los escenarios de la opresión y sumisión de las mujeres. Sin embargo, esta situación cambia y los espacios privados se convierten en lugares de resistencia activa. De acuerdo con Ela Molina Sevilla, Garro rescata lo privado como un espacio de resistencia²¹⁶, y esto se percibe en momentos en los que las mujeres emplean el silencio o su sexualidad para rebelarse ante los hombres. Tal y como lo hizo Julia con el general Rosas o como también lo hacen Rafaela y Rosa al negarse a complacer a Esteban para exigirle la libertad del padre Beltrán.²¹⁷

La llegada de Isabel a ese lugar borra los recuerdos de Julia y desestabiliza a su nuevo amante porque desde lo privado ella emprende una lucha silenciosa para negociar la liberación de su hermano. Así lo reitera la voz narradora cuando comenta: “La joven no había entrado al hotel a traicionarnos. Estaba allí, como la diosa vengadora de la justicia, esperando el momento propicio”.²¹⁸ Con ello se revierte la figura de La Malinche y los habitantes de Ixtepec dejan de culparla por haber abandonado a su familia.

Los recuerdos del porvenir es una novela en la que Garro toma como punto de partida el contexto histórico que atravesó México durante el principio del siglo XX, para reflexionar sobre los grupos invisibles y que estaban expuestos a la precariedad de aquel momento. Eran tan ignorados que se convierten en espectros que viven dentro del pueblo.

²¹⁵ Garro, 105.

²¹⁶ Ela Molina Sevilla de Morelock. *Relecturas y Narraciones Femeninas de la Revolución Mexicana*. Monografía. Inglaterra: Boydell and brewer, 2013, 3.

²¹⁷ Garro, 248.

²¹⁸ Garro, 260.

Las mujeres de clase media estaban relegadas a un rol secundario en sus hogares pero además rechazaban a las que, ya sea por decisión propia o por injusticias, estaban obligadas a ejercer la prostitución en el hotel de la periferia del pueblo. Si las mujeres y las prostitutas estaban en un segundo plano dentro del sistema patriarcal de Ixtepec, los indígenas eran casi invisibles y representaban una sombra molesta para los mestizos.

En cuanto a la resistencia ejercida por las mujeres en la novela, la autora plantea demandas desde lo privado en las que el silencio es el arma que usan a su favor. De acuerdo con Krom y Steydel, Garro parte desde la figura de La Malinche para reivindicarla y crear un espacio en el que las mujeres logren salir del espacio de dominación. A pesar de que solo Julia logra salir del pueblo mientras Isabel se convierte en piedra como producto de su decisión y por el amor que sentía hacia Rosas, el personaje tomó la opción que tuvo a la mano para huir del matrimonio y la vida que le esperaba en la casa de los Moncada.

II.7 Cerca del corazón salvaje, Clarice Lispector

Cerca del corazón salvaje (1944) es la primera novela publicada por Clarice Lispector (1920-1977), quien fue una escritora y periodista nacida en Ucrania pero que migró a Brasil junto a su familia y vivió gran parte de su vida en Río de Janeiro.²¹⁹

El propósito de esta tesis es analizar el uso del lenguaje dentro de la novela, como una herramienta con la que el personaje de Juana transgrede y mantiene una búsqueda por alcanzar la libertad. Asimismo, evidenciar que como parte de esa misma búsqueda ella empieza a ser consciente de su cuerpo y a cuestionar cómo se conforma el género.

Basilio Losada comenta en la introducción de *Cerca del corazón salvaje*, que la obra de Lispector fue acogida por la crítica y los lectores de Brasil con una mezcla de entusiasmo y desconcierto porque rompía con la tradición barroquizante de la narrativa brasileña para instalarse en una introspección obsesiva. Para Losada la novela busca construir la biografía de Juana, uno de los personajes de la obra, desde la infancia a la madurez, buscando la verdad interior, estudiando la complejidad de las relaciones humanas.²²⁰

²¹⁹ *Escritores.org*. s.f. 25 de 09 de 2015. <<https://www.escritores.org/biografias/70-clarice-lispector>>.

²²⁰ Clarice Lispector. *Cerca del corazón salvaje*. España: Siruela, 2012, 12.

Para Rafael Narbona, la novedad en esta novela fue haber introducido un estilo narrativo muy alejado del colorismo de la novela regionalista, que se desarrolló fuertemente durante las primeras tres décadas del Siglo XX.²²¹ Lispector irrumpió en un nicho en el que abundaba el relato comprometido y el interés por el folclore, para llevar a cabo un riguroso ejercicio de introspección del mundo y de sí misma.²²² Lo valioso radica en la forma en la que trabajó el lenguaje, ya que según Narbona, el texto recuerda a un diario de sensaciones y en ese sentido, no es difícil advertir la proximidad con la escritura de Virginia Woolf o Djuna Barnes.

Desde el título de la novela se puede percibir el carácter intimista de la autora, que además tiene una relación intertextual con el irlandés James Joyce, pues además de compartir la fascinación por el monólogo interno, la autora toma el título de *Retrato del artista adolescente* (1916), que también fue la primera novela de Joyce.²²³ Esto se evidencia con el epígrafe que inaugura la obra y que se extrae de la obra de Joyce: “Estaba solo. Abandonado, feliz, cerca del salvaje corazón de la vida”.²²⁴ A continuación, inicia la historia de Juana y las reflexiones internas que marcan la obra:

Estoy segura de que soy mala, pensaba Juana. ¿Qué sería si no aquella sensación de fuerza contenida, a punto de reventar con violencia, aquella ansia de emplearla a ojos cerrados, entera, con la seguridad irreflexiva de una fiera? ¿No era acaso sólo en el mal donde alguien podía respirar sin miedo, aceptando el aire y los pulmones? Ni el placer me daría tanto placer como el mal, pensaba sorprendida. Sentía dentro de sí un animal perfecto, lleno de inconsecuencias, de egoísmo y de vitalidad.²²⁵

Para Elena Losada Soler, traductora de Lispector, esta primera novela era un texto insólito para la época en la que fue publicada porque era psicológica, femenina y urbana, construida sobre el monólogo interior y de la que había prácticamente desaparecido la trama. Lo que Lispector aporta a sus obras son percepciones, no hechos, una mirada de mujer, una perspectiva urbana y

²²¹ Friedhelm Schmidt-Welle. «Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región.» *Relaciones 130, primavera* (2012): 115-157, 115.

²²² Rafael Narbona. El Cultural. 22 de 05 de 2002. 25 de 09 de 2015.

<<http://www.elcultural.com/revista/letras/Cerca-del-corazon-salvaje/4812>>.

²²³ Xavier F. Coronado. «Clarice Lispector y la escritura como debe ser.» 11 de 11 de 2012. La Jornada semanal. 26 de 09 de 2015. <<http://www.jornada.unam.mx/2012/11/11/sem-xabier.html>>.

²²⁴ Lispector, 18.

²²⁵ Lispector, 27.

que más que contemporánea, resulta atemporal.²²⁶ La introspección a partir de la conciencia de la propia soledad es constante en estos textos, pues en su obra se encuentra el análisis de esos momentos interiores que acaban poniendo en crisis la subjetividad:

Se había quedado silenciosa, todavía acostada, casi sin pensar, como solía sucederle a veces. Observaba distraídamente la casa llena de sol a aquella hora, y las cristaleras altivas y brillantes como si ellas mismas fueran la luz. Octavio había salido. No había nadie en casa. Y hasta tal punto no había nadie dentro de sí misma que podía tener los pensamientos más desligados de la realidad, si quisiera.²²⁷

La estructura de la novela está organizada en forma de estampas. A criterio de Narbona, la narración avanza hacia la desintegración, sometiendo al lenguaje a las torsiones de una sintaxis deliberadamente caótica. Es así como la primera parte de la novela presenta de forma alternativa la infancia de Juana con pasajes de su vida adulta. La anécdota tiene escaso relieve. Las peripecias de Juana, que transita de la incompreensión de sus tíos adoptivos a la de un marido débil e inseguro, enseñan que la incomunicación entre los seres humanos brota de la insuficiencia del lenguaje. Por ejemplo, en el capítulo llamado "...El baño...", la tía de Juana no logra comprender la razón por la que su sobrina es capaz de robar un libro con alevosía y mantiene un breve e inútil diálogo con ella.²²⁸

Miramontes explica que en *Cerca del corazón salvaje* no se narran hechos sino que los actos se infieren de los estados de conciencia de Juana que muestran una experiencia de completa soledad, tanto en relación a los otros como con ella misma. Esto es evidente incluso en los breves diálogos que sostiene con los demás personajes: su padre, sus tíos, el profesor y su mujer, Octavio (esposo de Juana), Lidia (amante de Octavio de quien espera un hijo) y un hombre (amante de Joana):

Las sensaciones cada vez más difusas de Joana van desestructurando el lenguaje, en un intento infructuoso pero inevitable por expresarlas. El personaje sufre una especie de

²²⁶ Elena Losada Soler. «Clarice Lispector, la palabra rigurosa.» 1994. Pendiente de migración. 25 de 09 de 2015. <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/lispecto.htm>>.

²²⁷ Lispector, 31.

²²⁸ Lispector, 57.

exilio interior que enmarca esta búsqueda a ciegas de lo que intuye como el “corazón salvaje de la vida”.²²⁹

II.7.1 Conciencia y corporeidad

Según Xavier Coronado, la narrativa de Clarice Lispector se enfoca en examinar la esencia íntima y profundizar la vivencia interna. Esta decisión conlleva la difícil tarea de encontrar las palabras que materialicen en el plano literario el intangible mundo interior. Lispector emplea el lenguaje y une las palabras para poder expresar los mundos internos y por medio de estos dar a conocer la corporeidad femenina:

Cuando me veo en el espejo no me asusto porque me hallo fea o bonita. Es que me descubro de otra cualidad. Después de no verme desde hace mucho, casi me olvido de que soy humana, me olvido de mi pasado y tengo la misma libertad de fin y de conciencia de una cosa sólo viva. También me sorprende, con los ojos abiertos hacia el pálido espejo, de que haya tantas cosas en mí más allá de lo conocido... Hasta que una mirada –como el espejo- me recuerdan sorprendida otros secretos, los que me hacen ilimitada.²³⁰

Cuando Miramontes analiza la obra de Lispector, lanza algunas preguntas con respecto a la relación que tienen las mujeres con su cuerpo e identidad:

¿Y qué mujer no es Joana, sustancia apenas, menos que humana? ¿“No es” la que quiere ser o la que no quiere llegar a ser? Simone de Beauvoir decía que no se nace mujer sino que se llega a serlo, como un destino que no había por qué aceptar fatalmente en tanto construcción cultural. Pero, ¿habla de esto realmente Joana? Dice no ser mujer, pero sabe que existe porque una fuerza salvaje se eleva en su interior y permanece en transición sin poder entrar a una historia de la que no se siente héroe ni heroína. Pero aun así, Joana se siente viva. Ocurre que no comprende lo que siente y ése es su abismo, el que su “pequeña cabeza de mujer” no puede abarcar. En otras palabras, la mujer que Joana todavía no es la que alguna vez comenzó a ser en su infancia, la que todavía busca encontrar su propia voz.²³¹

²²⁹ Ana Miramontes. *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras*. Tesis doctoral. Pittsburgh, 2005, 148.

²³⁰ Lispector, 73.

²³¹ Miramontes, 155.

Para responder a estas interrogantes y para profundizar en la forma en la que se aborda la corporeidad en la obra, retomamos lo expuesto por Butler en *Performatividad, precariedad y políticas sexuales*. Según Butler, el género está condicionado por normas obligatorias que lo hacen definirse en un sentido o en otro. La reproducción de género, es generalmente, una negociación de poder y no hay género, sin reproducción de normas que pongan en riesgo el cumplimiento o incumplimiento de esas normas. Además decir que el género es performativo significa decir que posee una determinada expresión y manifestación:

Las normas de género tienen mucho que ver con cómo y de qué manera podemos aparecer en el espacio público; cómo y de qué manera se distinguen lo público de lo privado y cómo esta distinción se instrumentaliza al servicio de las políticas sexuales; quién estará criminalizado según la apariencia pública; quién no será protegido por la ley o de manera específica por la policía, en la calle, o en el trabajo o en casa.²³²

La personalidad de Juana no se acoplaba con lo que se esperaba de ella, pues no se comportaba según lo que establecían las normas de género respecto a una mujer en formación. En el siguiente ejemplo se verá el diálogo que mantienen los tíos de Juana después de que la niña robó un libro y no demostró remordimiento alguno. Para la tía, su sobrina es una víbora fría que se aleja mucho de ser una persona:

Como un pequeño demonio... Yo, con mi edad y mi experiencia, después de haber criado a una hija ya casada, no sé qué hacer con Juana... Nunca tuve esas preocupaciones con nuestra Armanda, que Dios la conserve para su marido.²³³

Juana empieza a regirse por su naturaleza. Poco a poco se afianza más y más a sus pensamientos, hasta alejarse de toda moralidad. Según Andrea Mireya Valencia, en el personaje dejan de existir los prejuicios; no cabe en su vocabulario la palabra pecado puesto que vive en plenitud con sus errores o virtudes, que le dan una superioridad sobre los demás hasta el punto de ser un genio incomprendido quien solo se encuentra en paz cuando está cerca de su naturaleza salvaje.²³⁴

²³² Judith Butler. «Performatividad, precariedad y políticas sexuales.» *Revista de Antropología Iberoamericana* (2009): 321-336, 323.

²³³ *Lispector*, 58.

²³⁴ Andrea Mireya Valencia Rubio. *La experiencia y la intuición en Cerca del corazón salvaje*. Tesis para optar por el título de profesional en estudios literarios. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010, 3.

Haberle tirado un libro en la nuca a un señor es otro ejemplo de que la palabra pecado no cabe en su vocabulario. Lo hizo después de que ese señor intentara inspirar lástima en ella pero lo único que despertó fue asco, por lo que le tiró el libro y mintió, diciéndole que había una pequeña lagartija en la puerta pero le falló la puntería. Ante esa anécdota, “Octavio la miró, y en vano procuró encontrar en ella algún remordimiento, alguna señal de confesión”.²³⁵

Para Miramontes, Juana es alguien que nació biológicamente mujer-hembra de su especie y a causa de eso se ha visto socialmente condicionada y exigida para ser la Mujer que su cultura exige que sea.²³⁶ Parte de esa confusión y búsqueda se ubica al principio de la novela: “Toda su vida había sido un error, era trivial. ¿Dónde estaba la mujer de la voz? ¿Dónde estaban las mujeres sólo hembras? ¿Y la continuación de lo que ella había iniciado de niña?”²³⁷

En otra parte de la novela Juana le comparte a su esposo unas reflexiones que cuestionan la esencia del ser humano pero que son como preguntas lanzadas al vacío porque no encuentra eco en su interlocutor. Octavio le pide que se calle y Juana se queda con sus monólogos:

Sólo después de vivir más o mejor, conseguiré la desvalorización de lo humano- le decía Juana a veces-. Humano, yo. Humano, los hombres individualmente separados. Debo olvidarlos porque con ellos mis relaciones sólo pueden ser sentimentales. Sí, los busco, exijo o les doy el equivalente de las viejas palabras que siempre oímos, “fraternidad, “justicia”. Si estas palabras tuvieran un valor real, su valor no estaría en ser la cumbre, sino la base del triángulo.²³⁸

Mientras tanto, en la otra parte del triángulo amoroso de la novela está Lidia. Ella llegó a la vida de Octavio antes que Juana, fueron novios pero luego él se casó con la protagonista de la novela. Luego Lidia lo recibe de nuevo para mantener una relación paralela a su matrimonio y eventualmente tener una familia:

Y cuando naciera su hijo –se pasó la mano por el vientre que ya empezaba a redondearse- ellos tres serían una pequeña familia. Pensó con palabras: una pequeña familia. Eso era lo que deseaba. Como un buen final para toda su historia... Él había vuelto. Ahora iba a nacerles un hijo. Sí, pero antes de que naciera, ella reclamaría sus derechos. “Reclamar sus derechos” le parecía una frase que dormía desde siempre en su interior, estaba allí

²³⁵ Lispector, 97.

²³⁶ Miramontes, 155.

²³⁷ Lispector, 32.

²³⁸ Lispector, 97.

esperando. Esperando que ella tuviera fuerza. Quería que el niño naciera con padres. En el fondo de todo, deseaba para sí la pequeña familia.²³⁹

Más adelante, cuando Juana y Lidia se enfrentan, Juana cuestiona a la amante e incluso le dice: “Apuesto a que has pasado toda la vida deseando casarte”.²⁴⁰ Ante esa frase, Lidia asiente porque cree que toda mujer anhela esa meta. Pero Juana la contradice porque se casó sin pensarlo mucho, aturdida ante la belleza física de Octavio:

No es cierto. Yo no pensaba en casarme. Lo más gracioso es que aún tengo como la seguridad de no haberme casado... Creía más o menos eso: el casamiento es el final, después de casarme, nada podrá ocurrirme. Imagínate tener siempre una persona al lado, no conocer la soledad.²⁴¹

Al final del libro, se separa de Octavio y recibe una carta de despedida en la que un hombre se despide de ella. Juana también tuvo un amante pero ahora él también partía y de nuevo un círculo de vida se cerraba. Sintió la ausencia de Octavio en cada lugar y cayó en la cuenta de que quien se había ido realmente era ella: “Las fisonomías se esfumaron, porque siempre había sido ella. Porque su cuerpo no había necesitado nunca a nadie, era libre. Porque andaba por las calles. Bebía agua, había abolido a Dios, al mundo, todo”.²⁴²

Para Miramontes, al asomarse a su abismo, Juana sólo puede verse como promesa de sí misma. En el monólogo final, que está escrito en futuro, algo se eleva en su interior, ella misma se levanta para decir y nombrar.²⁴³ El personaje reconoce en su energía interna que no era mujer, que existía y lo que había dentro de ella eran movimientos alzándose siempre en transición:

Que terminaría de una vez la larga gestación de la infancia y de su dolorosa inmadurez reventaría su propio ser, al fin, al fin libre. No, no, ningún Dios, quiero estar sola. Y un día vendrá, sí, un día vendrá en mí la capacidad tan roja y afirmativa como clara y suave, un día lo que haga será ciegamente, seguramente inconscientemente, pisando en mí, en mi verdad, tan íntegramente lanzada en lo que haga que seré incapaz de hablar, sobre todo un

²³⁹ Lispector, 130.

²⁴⁰ Lispector, 149.

²⁴¹ Lispector, 149.

²⁴² Lispector, 188.

²⁴³ Lispector, 159.

día vendrá en que todo mi movimiento será creación, nacimiento, quemaré todos los noes que existen dentro de mí, me demostraré a mí misma que nada hay que temer...²⁴⁴

La novela *Cerca del corazón salvaje* es protagonizada por una mujer sensible, de clase media que aunque está frustrada por su entorno, logra establecer una búsqueda exitosa hacia la liberación interior. Lispector se vale del lenguaje como una herramienta para mostrar la sensibilidad y percepción de todo lo que Juana desea expresar. Las transgresiones de Juana son las de salirse del modelo femenino que se esperaba de ella en la sociedad y aunque eso le provocara resquemores e incomprensiones, la protagonista logra encausar su energía interna para encontrar la libertad. En esa búsqueda también examina su cuerpo y analiza todas las sensaciones que la experimentación le provoca.

II.8 La Mujer Habitada, Gioconda Belli

La mujer habitada es un libro publicado en 1988 por la escritora y poeta Gioconda Belli. La obra obtuvo el Premio de la Fundación de Libreros, Bibliotecarios y Editores Alemanes, así como el Premio Anna Seghers de la Academia de Artes de Alemania. La historia narra la toma de conciencia de una mujer a favor de la lucha contra un dictador. Esta decisión la lleva hasta el extremo, ya que se integra a las filas del movimiento revolucionario para derrocar el régimen militar que oprime su país.

La autora desarrolló la obra en una época marcada por la revolución sandinista. La literatura no quedó fuera del alcance comprometido y fue así como se desarrolló un tipo de literatura que responde a las urgencias del momento histórico, crisis y ambiente revolucionario. El resultado final plantea los problemas de una sociedad en extremas convulsiones y desmoronamiento interior. Según Juan Cano Ballesta, las urgencias de su tiempo y en el contexto de un ambiente revolucionario, ocasionen que los autores presten más atención a las realidades de su mundo, puesto que están dispuestos a dejar de lado la intelectualidad y unirse al pueblo. En la obra se percibe el aumento de la intención de proclamar las nuevas convicciones, de comprometer la obra y darle cabida a las urgencias políticas y sociales.²⁴⁵

²⁴⁴ Lispector, 197.

²⁴⁵ Juan Cano Ballesta. (1974). La poesía comprometida y su contexto sociológico en la España de los años 30. *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. (págs. 235-

Según Claudia Carrillo García, uno de los rasgos importantes de la literatura escrita por mujeres está en su constitución, ya que se trata de una narrativa que desde su concepción remite a la búsqueda de una identidad propia femenina, distinta a la que se le había dado históricamente. Se trata de una narrativa que tiene como objetivo la reflexión alrededor de la identidad femenina y/o de género. Rescata el protagonismo de la mujer en los procesos históricos y guerrilleros. También reconstruye la imagen e identidad de la mujer, no solamente en los aspectos domésticos, sino en los entornos políticos, sociales y culturales.²⁴⁶

El Diccionario de la Real Academia define a la libertad como la facilidad natural que tiene una persona de obrar de una manera o de otra, y de no obrar, por lo que es responsable de sus actos.²⁴⁷ A partir de esta definición, cabe preguntarse: ¿Cuáles son los rasgos de libertad en las mujeres con roles protagónicos de *La Mujer Habitada* de Gioconda Belli?

El contexto en el que se desarrolla la historia es el de una ciudad bautizada como Fraguas, en el que la sociedad vive bajo el gobierno dictatorial del Gran General. Como parte de su compromiso político, Belli propone a Lavinia como una protagonista con rasgos del feminismo de Virginia Woolf. Según Rose Marie Galindo, Lavinia representa a la mujer que, luego de estudiar en el extranjero, al volver a su país sigue y practica conscientemente un feminismo liberal que se evidencia cuando posee una casa propia y un trabajo profesional como arquitecta. Tanto la casa que Lavinia posee como su trabajo conservan al comienzo de la obra el mismo sentido que el "cuarto propio" y la renta tienen en Woolf.²⁴⁸

Pero después de vivir sola y estar en control de su propia vida, su lucha empezó a limitarse a defender su independencia y privacidad, y a demandar en su trabajo profesional un trato libre de sexismo y de discriminación genérica. Desde ese contexto, el activismo político no tiene cabida en su vida y es por ello que Lavinia prefiere mantenerse al margen de la problemática nacional: Transmitían el juicio al alcaide de la prisión La Concordia. El juicio

242). Salamanca: Centro Virtual Cervantes. Recuperado el 27 de Septiembre de 2014, de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_026.pdf

²⁴⁶ Claudia Carrillo García. (2007). *El utopismo en la obra narrativa de Gioconda Belli*. Sonora: Universidad de Sonora, 26.

²⁴⁷ Diccionario de Lengua Española. s.f. 16 de mayo de 2016. < <http://lema.rae.es/drae/>>.

²⁴⁸ Rose Marie Galindo. (1997). Feminismo e intertextualidad en "La mujer habitada" de Gioconda Belli. *Confluencia*, 13, 88-98, 93.

había sido la plática obligada de los últimos días y ella estaba cansada del tema, no quería oír más aquellas atrocidades.²⁴⁹

La perspectiva de Lavinia cambia conforme empieza a comprender que está rodeada de injusticia y de desigualdades sociales. Surge en ella la necesidad de responder a las necesidades de su país. Este quiebre se ejemplifica cuando Belli contrasta las figuras de Lavinia con su ama de llaves: “A través de las puertas vio los interiores pequeños e insalubres de las viviendas de una sola habitación. En ese pequeño recinto, vivían familias de hasta seis o siete miembros, hacinadas”.²⁵⁰

Esta es una novela en la que su autora mezcla el pasado y el futuro, porque en el jardín de la casa de Lavinia habita un árbol en el que mora el espíritu de Itzá, una indígena luchadora en los tiempos de la conquista española. Es la voz de este personaje la que abre y cierra la historia escrita por Belli:

Vi las raíces, las manos extendidas, llamándome. Y la fuerza del mandato me atrajo irremisiblemente. Penetré en el árbol, en su sistema sanguíneo, lo recorrí como una larga caricia de savia y vida, un abrir de pétalos, un estremecimiento de hojas... Vi una mujer, la que cuida el jardín. Es joven, alta, de cabellos oscuros, hermosa. Tiene rasgos parecidos a las mujeres de los invasores, pero también el andar de las mujeres de la tribu, un moverse con determinación, como nos movíamos y andábamos antes de los malos tiempos. Me pregunto si trabajará para los españoles.²⁵¹

La casa está en silencio. El viento sobre mis ramas apenas parece el aliento de nubes sobre el fuego apagándose. Estoy sola de nuevo. He cumplido un ciclo: mi destino de semilla germinada, el designio de mis antepasados. Lavinia es ahora tierra y humus. Su espíritu danza en el viento de las tardes. Su cuerpo abona campos fecundos.²⁵²

En los fragmentos anteriores se percibe la voz de Itzá, a quien la autora le otorga la batuta de la historia para rescatar el testimonio de la resistencia indígena durante la conquista del continente americano pero relatado desde la perspectiva femenina. Asimismo, será la presencia de Itzá la que más adelante guíe los impulsos de Lavinia para sumarse a las filas del Movimiento

²⁴⁹ Gioconda Belli. (1988). *La Mujer Habitada*. Recuperado el 2 de Noviembre de 2014, de http://sanjosesegovia.es/cambios%202011_12/tertulias/images/mujer%20habitada/giocondabelli_mujerhabitada.pdf, 11.

²⁵⁰ Belli, 144.

²⁵¹ Belli, 3.

²⁵² Belli, 184.

de Liberación Nacional. Las dos mujeres se unen, física y mentalmente, y sus luchas del pasado y del presente se transforman en una única lucha, la de la mujer por un mundo mejor.

De acuerdo con Mónica García Irles, en la novela también se observa el contraste entre las dos amigas de Lavinia: Sara y Flor. La oposición entre ambas comienza en el simbolismo de sus nombres. Sara tiene una referencia a la tradición bíblica, es la esposa de Abraham y modelo de sumisión; por su parte, el nombre de Flor remite al mundo indígena con todas las connotaciones positivas que este hecho comporta. Sara representa a la perfección y el modelo femenino burgués; es dócil, acata sin cuestionamientos de ningún tipo las disposiciones sociales que regulan su vida y sus aspiraciones no van más allá de las de perfecta esposa y madre.²⁵³ Esto lo muestra Belli en el siguiente fragmento:

Pero Sara no entendería que ella se sintiera tan contenta, pensó. Ella no entendía el placer de ser uno mismo, tomar decisiones, tener la vida bajo control. Sara había pasado del padre-padre al padre-marido. Adrián se jactaba delante de ella de llevar los pantalones en la casa. Y Sara podía escucharlo sonriendo.²⁵⁴

En cambio, Flor es una mujer independiente, con opiniones personales, fuertes y comprometidas con su país. Según García Irles, el debilitamiento de la amistad que Lavinia tiene con Sara y el traspaso de ese afecto a Flor señala el ideal femenino al que tiende la protagonista y que nada tiene que ver con los modelos propuestos por la sociedad.²⁵⁵ Así se aprecia en el siguiente fragmento:

Después había tenido que atravesar incontables pruebas de fuego; convencerse de que el Movimiento no era —y así se lo decía Sebastián constantemente— un grupo de "terapia psicológica"; que no debía verse únicamente como un mecanismo para tener algo "por qué vivir"; logró por fin, no sólo reconciliarse consigo misma, sino asumir una responsabilidad colectiva. "Si tan sólo para que ninguna madre campesina tenga que 'regalar' a sus hijos a parientes ricos, creyendo que sólo así logrará hacerlos alguien", dijo.

²⁵³ Mónica García Irles. «Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli / Mónica García Irles; prólogo de Carmen Alemany.» 2001. *Biblioteca Virtual Manuel de Cervantes*. 2 de Noviembre de 2014.

<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3x8j6>>.

²⁵⁴ Belli, 9.

²⁵⁵ García Irles, Mónica. «Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli / Mónica García Irles; prólogo de Carmen Alemany.» 2001. *Biblioteca Virtual Manuel de Cervantes*. 2 de Noviembre de 2014.

<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3x8j6>>.

—No fue fácil —añadió Flor—. Estas decisiones nunca son fáciles. Sólo que a veces las cosas suceden y lo encuentran a uno en el momento preciso... pero nadie decide por uno.²⁵⁶

Cuando Flor le indica a Lavinia que nadie puede decidir por uno, lo hace entregándole un paquete con información instructiva sobre el Movimiento. En ese punto de la novela, la protagonista empieza a buscar una forma de involucrarse en una causa que trascienda más allá de su zona de confort. Esto supone un conflicto porque aunque Felipe es quien le ha abierto los ojos respecto a la terrible situación de su país, se niega a que ella se involucre en la lucha junto a él.

El carácter protector de Felipe contrasta con la libertad que él intenta obtener para su país, ya que refleja el machismo que está incrustado en la sociedad hasta en los movimientos revolucionarios. Entonces Lavinia deberá probarse tanto a ella misma, como a su novio que ella merece pelear hombro con hombro en las filas insurgentes:

No quería hacer de Felipe el centro de su vida; devenir en Penélope hilando las telas de la noche. Pero aun a su pesar, se reconocía atrapada en la tradición de milenios: la mujer en la cueva esperando a su hombre después de la caza y la batalla...²⁵⁷

La cita anterior lleva implícita una crítica al movimiento revolucionario. Según Galindo para comprender el proyecto feminista que Belli emprende en *La mujer habitada*, es necesario tener en cuenta la situación específica del feminismo nicaragüense en la década de los ochenta.²⁵⁸ A pesar de la activa participación de las mujeres nicaragüenses en la lucha, la llegada de la revolución sandinista al poder no erradica totalmente las diferencias genéricas ni los patrones ideológicos machistas que relegan a la mujer al espacio privado de la familia. Debido a ello, en ese momento histórico, el movimiento feminista nicaragüense pelea por abrirse paso dentro de la revolución.

La Mujer Habitada no solo es una novela que inspira la lucha por la liberación del pueblo y marcar una postura en contra de las dictaduras. También es una obra que expone el proceso de su protagonista por alcanzar su libertad individual y asumir conscientemente las consecuencias de sus actos. En este desarrollo de la conciencia, la autora incluye situaciones que critican las estructuras patriarcales que están enraizadas tanto en el movimiento revolucionario, como en cualquier otro espacio de la sociedad.

²⁵⁶ Belli, 53.

²⁵⁷ Belli, 49.

²⁵⁸ Galindo, 90.

El comportamiento de Felipe con Lavinia no es causado por la situación política de Nicaragua, sino por los estereotipos sexistas asumidos e interiorizados a lo largo de los siglos. Lavinia no acepta llevar una vida relegada en la que repetirá los círculos que ella criticó cuando frecuentaba a sus amigos burgueses. Está lista para tomar las riendas de su propio destino e intenta que su pareja comparta su visión de la vida en general y de las relaciones amorosas en particular.

La libertad de Itzá fue la de acompañar a su novio guerrero en la lucha contra los conquistadores españoles y desafiar los roles sociales de su época. Ella también fue una mujer que debió pelear por un lugar en la historia y muere de forma trágica pero convencida de que su pelea valió la pena. Al reencarnar en el árbol de naranja, acompaña a Lavinia y le transmite la pasión femenina por la libertad, que se mantiene intacta con el paso de los siglos.

Entre Flor y Sara hay una contraposición social que refleja los polos opuestos de dos formas de vivir. Flor decide sumarse a las filas revolucionarias porque desea que la violencia deje de ser parte cotidiana en las mujeres de las áreas pobres y cree que esa es la vía para alcanzar la justicia. En cambio, Sara es presentada como una mujer que ha sido educada para no cuestionar nada y continuar con el ciclo de convencionalismos sociales al contraer matrimonio con un joven de la misma clase social y buscar completar el ideal femenino de la esposa perfecta.

Capítulo III

III.1 Antecedentes de la novela guatemalteca escrita por mujeres

En el capítulo anterior se reflexionó sobre el desconocimiento e invisibilidad por la que han pasado las autoras. Sin embargo, las escritoras centroamericanas son aún más desconocidas dentro del mismo corpus crítico. Prueba de ello es que en un país tan cercano como México, se conoce más sobre la producción de autoras sudamericanas que sobre las aportaciones de las centroamericanas.²⁵⁹ Otro ejemplo de esta situación lo encontramos en la publicación antológica de narrativa actual *Ni hermosa ni maldita* (2012), en la que solo se incluyó a cuatro mujeres entre veinticuatro narradores. Las escritoras incluidas fueron Denise Phé-Funchal, Mildred Hernández, Lorena Flores Moscoso y Vania Vargas.²⁶⁰

De acuerdo con Consuelo Meza Márquez, pareciera que la crítica contemporánea se ha olvidado de las escritoras centroamericanas. Meza cita a la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y El Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México como dos polos desde donde se han generado las revistas y textos de crítica literaria sobre escritoras latinoamericanas pero en los que las centroamericanas y, por consiguiente las guatemaltecas, se encuentran ausentes.²⁶¹ De acuerdo con Meza, en Guatemala hay 59 narradoras nacidas entre 1896 y 1978. La primera publicación aparece en 1915, con la cuentista Magdalena Spínola. La primera novela le corresponde a Elisa Fernández Hall de Arévalo.

A criterio de Aída Toledo, quien trata el tema en el ensayo *Siete narradoras guatemaltecas en medio de la nada: apuntes críticos sobre la escritura contemporánea de mujeres guatemaltecas*, la falta de historicidad sobre la literatura guatemalteca es un factor que incide en la incertidumbre sobre la cantidad de obras narrativas que hayan sido escritas por

²⁵⁹ Aquí solo nos referimos al asunto del conocimiento de las literaturas del sur de Latinoamérica por cuestiones de proximidad, porque sabemos que las literaturas del sur, han sido constantemente consideradas dentro del canon, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, en tanto las centroamericanas han seguido en la invisibilidad muy a pesar de la cercanía territorial con México.

²⁶⁰ Narrativa guatemalteca actual. *Ni hermosa ni maldita*. Guatemala: Alfaguara, 2012.

²⁶¹ Consuelo Meza Márquez. «*Panorama de la narrativa de las mujeres centroamericanas.*» 2002. *Istmo*,

revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. Consultado el 11 de 07 de 2016. <<http://istmo.denison.edu/n04/proyectos/panorama.html>>.

mujeres en el periodo moderno de nuestra cultura.²⁶² Sin embargo, también se han realizado investigaciones que indagan en el conjunto de obras pertenecientes a la narrativa escrita por las mujeres en la primera mitad del siglo XX, que según Toledo, han sido realizadas por estudiosos tanto nacionales como extranjeros y permiten afirmar que el corpus de obras y autoras es amplio.²⁶³

Meza considera que en Guatemala el valor de las mujeres precursoras de una novelística femenina radica en el rompimiento del predominio de los varones en el género. Una de las primeras mujeres en marcar la pauta al respecto fue Argentina Díaz Lozano (1917-1999), quien nació en Honduras pero desde muy joven vivió en Guatemala. Comenzó a escribir a los 16 años. Cuando tenía 17 la editorial Calderón de Tegucigalpa publicó su primer libro *Perla de mi rosario* y un año después la novela *Luz en la senda*. La novela psicológica *Mansión en la bruma* fue adaptada al teatro por Ligia Bernal de Samayoa. También publicó la novela *Mayapán*.²⁶⁴

Otro referente es la figura de Teresa Arévalo (1926-, hija de Rafael Arévalo Martínez. Teresa publica su primer libro de relatos en 1948, titulado: *Gente menuda*. Dos décadas después publica su siguiente colección de cuentos titulada *Los bigotes de Don Chavero* (1968). En cuanto a la novela, Teresa publica los títulos *Emilia* (1961) y *Evangelina va al campo* (1961). Diez años después publica la biografía de su padre.²⁶⁵

Junto a Díaz Lozano también se mencionan Malín D'Echevers, Elisa Hall de Arévalo y Malín D'Echevers, seudónimo de Amalia Cheves. Todas ellas publicaron novela en las décadas de los treinta y cuarenta, con excepción de Díaz Lozano, cuya producción es constante, pues publica 14 novelas entre 1935 y 1986. A criterio de Meza, aunque estas autoras narren desde un punto de vista masculino y no muestren una escritura marcada por una preocupación respecto a la condición de la mujer, sí dan cuenta de problemáticas sociales, políticas e históricas.

Al hacer un mapeo de las autoras de la primera mitad del siglo XX, Toledo menciona a Gloria Ferguson, originaria de Izabal, nacida en esa ciudad en 1941; su novela se titula: *La herencia del abuelo* (1962), y es una de las ediciones del Ministerio de Educación de esa década.

²⁶² Aída Toledo. «Siete narradoras guatemaltecas en medio de la nada: apuntes críticos sobre la escritura contemporánea de mujeres guatemaltecas.» *Cultura de Guatemala* (2014): 151-163, 152.

²⁶³ Toledo, 151.

²⁶⁴ www.literaturaguatemalteca.org.

²⁶⁵ Toledo, 155.

La lista continúa con Blanca Luz Molina de Rodríguez (1918-2000) nacida en San Pedro Sula. Se desempeñó como periodista en El Imparcial y perteneció a la Asociación de Periodistas de Guatemala. Obtiene el premio de Los Juegos Florales de Quetzaltenango en 1961, con la novela *Sabor a justicia* (1962). Gana igualmente otro premio con su obra: *Azul cuarenta: cuentos del morenito Damián* (1962-63). Otros títulos escritos por la autora son *Polvo de oro* (1950); *Veinte metros y uno más* (cuentos, 1961) y *Los brutos* (1969).²⁶⁶

Otras autoras son Sonia Rincón, nacida en 1917 y originaria de Mazatenango. Su escritura se produce entre la poesía y la narrativa en la que desarrolla su obra: *El destino sonríe* (1961); *El silencio de las horas* (1975); y *Aquella noche de navidad* (sin fecha). Elisa Rodríguez Chávez nacida en 1939, hija de Virgilio Rodríguez Macal, se suma con dos novelas y varios cuentos. *La cárcel de su cuerpo* (1962) le valió el triunfo en los Juegos Florales de Quetzaltenango, y recibe luego mención honorífica *para Oro de cobre* (1965).²⁶⁷

María del Carmen Escobar es otra autora mencionada por Toledo. Escobar nace en 1934 y fue escritora de obras de teatro y actriz. En 1961 escribe su primera novela titulada: *Corazones en tinieblas* que fuera transmitida por radio Ciro y posteriormente retransmitida por la TGW en 1986, con el nombre de *Almas en tinieblas*.²⁶⁸

Nicasio Urbina afirma en el ensayo “Conciencia y afirmación: el desarrollo de la literatura escrita por mujeres en América Central”, que los textos clave, escritos por mujeres que dan cuenta de cómo se va conformando una tradición literaria surgen durante las décadas de 1960 a 1980 en Guatemala: “Con esta tradición se establece en la literatura un espacio autónomo, donde la mujer toma conciencia de la desigualdad de género y se compromete a enfrentarla mediante la escritura”.²⁶⁹

III.2 Hacia un nuevo siglo, narradoras guatemaltecas actuales

Al llegar a la década de 1980, ineludiblemente debemos mencionar *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1982). El texto fue elaborado a partir de una serie de

²⁶⁶ Toledo, 156.

²⁶⁷ Toledo, 157.

²⁶⁸ Toledo, 157.

²⁶⁹ Meza, 50.

entrevistas realizadas por la etnóloga Elizabeth Burgos, quien se dio a la tarea de transcribir la historia oral proporcionada por Rigoberta Menchú durante las sesiones de grabación²⁷⁰.

Este texto marca la década y la tradición de una escritura de mujeres porque cuestiona los cánones literarios en general, con lo que da lugar a una nueva ruptura. El punto de quiebre con esta obra fue el cuestionamiento de la narrativa desde el testimonio:

El texto recupera la voz de una mujer indígena, esto es, la voz de los subalternos en el contexto del genocidio indígena del movimiento revolucionario guatemalteco; y somete a prueba las capacidades enunciativas del subalterno (posicionándose como mujer e indígena) para nombrar a su mundo y transformarlo.²⁷¹

En 1998 Menchú también publicó el libro *Rigoberta: La Nieta de los Mayas* con la colaboración de Liano y el periodista italiano Gianni Miná y en el 2002 el libro de cuentos *Li M'in, una niña de Chimel*, también con la colaboración de Liano.²⁷²

Otras autoras como Esmeralda Putzeys Illescas, Ligia Escribá, Ana María Rodas y Ruth Piedrasanta, son mencionadas por Toledo.²⁷³ Los primeros libros de Ruth Piedrasanta y Ligia Escribá se publican entre 1984 y 2002. En 1990 Ana María Rodas gana los Juegos Florales de Quetzaltenango con el único libro de cuentos que posee y que se publica en libro independiente hasta en 1996. Putzeys Illescas publica sus dos libros de cuentos en 1994 y 1998. Posteriormente, aparecen Mildred Hernández, Carol Zardetto y Eugenia Gallardo con sus primeros libros a inicios del siglo XXI. Toledo también menciona el único libro de narraciones de Tania Hernández *Love veintediez* (2011) como una referencia.²⁷⁴

Frente a las puertas de un nuevo siglo y, asumiendo las dificultades de acceder al mercado de publicación tradicional, Guillermina Walas considera que las narradoras de las nuevas generaciones no se dan por vencidas.²⁷⁵ En la entrevista *En qué mundo se vive desde la escritura de mujeres guatemaltecas contemporáneas*, Walas también menciona la producción literaria de Carol Zardetto con su novela *Con pasión absoluta* (2009) y el lanzamiento de su colección de

²⁷⁰ Burgos, Menchú. 12

²⁷¹ Meza, 56.

²⁷² Juan Carlos Escobedo. Literatura Guatemalteca. 01 de 05 de 2007. 23 de 02 de 2017.

²⁷³ Toledo, 159.

²⁷⁴ Toledo, 160.

²⁷⁵ Guillermina Walas. «Cuerpos de/en relato: narradoras guatemaltecas de hoy.» IV Congreso Centroamericano de Estudios Culturales. s.f.

cuentos *El Discurso del loco: cuentos del tarot*. Tampoco quedan fuera la colección *Pezóculos de Aida Toledo*, del 2001 y *Mal de ojo* de Patricia Cortez, publicado a fines de 2008.

Walas asegura que hay muchas autoras más que están surgiendo con textos originales y de calidad literaria: “Aunque no se puede negar que todavía existe una gran dificultad para muchas de ellas de acceder a la publicación y a que sus obras sean leídas y difundidas de la misma manera que las de sus contemporáneos varones, dentro y fuera de Guatemala”.²⁷⁶ Se refiere a mujeres nacidas en los 70 y aún más jóvenes que han incursionado en la narrativa, que además exploran recursos digitales para dar a conocer su obra en Internet:

Toda una nueva generación de narradoras está surgiendo hoy, con voces fuertes en lo que hace a la cuentista: Lorena Flores Moscoso, Regina José Galindo (que es primeramente conocida por sus performances), Denise Phé-Funchal, entre otras de la generación del 70 y aún más jóvenes. Por su parte, escritoras que se han dedicado al activismo o a profesiones aparentemente ajenas al quehacer literario, como la mencionada Patricia Cortez o como Anaité Galeotti han empezado a publicar, demostrando gran maestría en el oficio de narrar.

Vale la pena mencionar, además el espacio para este género y su pariente cercano, la crónica, que ahora proporciona la red. Varias de estas escritoras están sabiendo aprovechar dicho medio de difusión para dar a conocer su voz y visión de la realidad: los blogs de Patricia Cortez, Adelaida Loukota, Vania Vargas y Denise Phé-Funchal, son ejemplo de ello.²⁷⁷

En cuanto a la revisión que Toledo realiza sobre la narrativa corta escrita por mujeres guatemaltecas durante el periodo de la postguerra o durante lo que ella llama el pos-post, Toledo considera que se trata de relatos determinados por el fin de las utopías de la modernidad: “Sus temáticas no se insertan dentro del realismo de fin de siglo XX, sino que continúan haciendo mezclas, porque tienen como referente histórico el imaginario que dejó la última fase del conflicto armado, y esto les sirve de telón de fondo”.²⁷⁸

²⁷⁶Guillermina Walas. "En qué mundo se vive desde la escritura de mujeres guatemaltecas contemporáneas" Academia.edu. s.f.

²⁷⁷ Walas, "En qué mundo se vive desde la escritura de mujeres guatemaltecas contemporáneas" Academia.edu. s.f.

²⁷⁸ Toledo, 162.

Respecto a la violencia como trasfondo en las narraciones de las escritoras guatemaltecas contemporáneas, Wallas señala con acierto que la violencia es algo muy marcado en la mayoría de autoras. Sin embargo, las narradoras más jóvenes retratan un mundo cada vez más deshumanizado, en un contexto que trasciende los límites de Guatemala y Latinoamérica. Las temáticas también guardan relación con problemas más globales como el feminicidio, la trata de personas, turismo sexual o la violencia urbana.²⁷⁹

Estas escritoras que maduraron en la post-guerra apuestan desde perspectivas multidisciplinarias a dar cuenta críticamente del mundo en que viven, en especial en lo que hace a Guatemala, ya sea que escriban fuera o dentro del territorio nacional. Estas autoras revelan en sus cuentos-crónicas un mundo donde la aparente paz de la posguerra en lo que hace a la región, no da sin embargo tregua a la pervivencia o incluso al incremento de diversos tipos de violencia, sobre todo, ésa que la sociedad de consumo ejerce o impone todavía con desigual efecto según clase, género y raza, sobre el cuerpo social tanto como sobre los cuerpos individuales, sobre todo, los femeninos.²⁸⁰

La diferencia entre las autoras nacidas en los '50 o '60s y aquellas que nacieron a partir de 1970, radica en que no experimentaron de la misma forma los traumas de la guerra, por lo que las más jóvenes ya no están tan marcadas de la misma manera. Aunado a ello, se observa una liberación aún mayor en el uso del lenguaje, con lo que se mantiene la audacia de nombrar que fue comenzada por Ana María Rodas.²⁸¹

²⁷⁹ Walas "En qué mundo se vive desde la escritura de mujeres guatemaltecas contemporáneas" Academia.edu. s.f.

²⁸⁰ Walas. «Cuerpos de/en relato: narradoras guatemaltecas de hoy.» IV Congreso Centroamericano de Estudios Culturales. s.f

²⁸¹ Walas "En qué mundo se vive desde la escritura de mujeres guatemaltecas contemporáneas" Academia.edu. s.f.

Capítulo IV

IV.1 Novela de iniciación de tres autoras guatemaltecas

IV.2 No te apresures en llegar a la Torre de Londres porque la Torre de Londres no es el Big Ben, Eugenia Gallardo

Eugenia Gallardo (1953-), publicó la novela *No te apresures en llegar a la Torre de Londres porque la Torre de Londres no es el Big Ben* en 1999. La aparición de la autora originaria de Cobán, Alta Verapaz, en el ámbito literario guatemalteco fue sorpresiva. Según la información citada en el portal de F&G Editores, en el que se cita a Aída Toledo, a pesar de que Gallardo es contemporánea en edad con los escritores de la Generación del 70, solo fue conocida por la mayoría de ellos cuando publicó su primer libro de narraciones, que es el que se estudiará en este capítulo.²⁸²

Según continúa Toledo, Gallardo salió en un momento en que se recrudecía la violencia política y muchos intelectuales y profesores de la Universidad de San Carlos, entre ellos Gallardo, salieron apresuradamente al exilio. Vivió muchos años en Costa Rica, luego en Inglaterra, y de ahí partió a Madrid. Vivió otra temporada en Costa Rica y finalmente regresó a Guatemala en 1993.

No te apresures en llegar a la Torre de Londres porque la Torre de Londres no es el Big Ben es una novela que emula un calendario de 52 semanas con un relato por cada semana. Su estructura es atípica, ya que aunque no se trata de una historia lineal, cada capítulo está conectado con una interrogante o una idea que la autora retoma en el capítulo siguiente. Al final del libro se encuentra un epílogo en donde la autora lanza una última pregunta sin respuesta.

En el artículo *Visiones discursivas a partir de la aparición de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos*, Toledo analiza la obra de Gallardo y considera que los textos de la novela son unidades

²⁸² Aída Toledo. F&G Editores. 2002. 20 de 10 de 2015.
<<http://www.fygeditores.com/torre03.htm>>.

fragmentadas, cuyos vínculos de unión se elaboran como en las historias de la picaresca.²⁸³ Los capítulos son hilvanados por una incógnita que aparece al principio o al final de cada texto.

IV.2.1 El contexto histórico

En esta novela no aparece una referencia a un tiempo histórico determinado. Los relatos avanzan entre la fantasía que cohesiona los capítulos. Sin embargo, sí hay algunas referencias que podrían remitirnos a la última década del Siglo XX, cuando fuera publicado el libro. Por ejemplo, en el séptimo capítulo se menciona que los cuentos para niños son para entretener a quienes no tienen televisión ni Nintendo.²⁸⁴ Unas páginas más adelante se hace alusión a la compañía American Airlines.²⁸⁵

Dado que la fantasía marca la tónica de los relatos, vale la pena citar a Butler, quien considera que la fantasía es parte de la articulación de lo posible. La fantasía es capaz de llevarnos más allá de lo que es meramente actual o presente, pues nos traslada hacia el reino de la posibilidad, lo que no está actualizado o lo que no es actualizable:

La fantasía abarca lo que la realidad impide realizarse. La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar.²⁸⁶

La obra de Gallardo retoma los recursos de los cuentos de hadas clásicos para darles un giro satírico que rebela parte de las preocupaciones de la autora. Prueba de ello es que el primer relato inicia con el consabido “Había una vez”, que antecede cualquier introducción en un cuento infantil. En este breve relato la narradora nos presenta a una princesa que prefiere dormir antes en vez de conocer a su príncipe:

Había una vez, en otros reinos, en otros tiempos, una princesa que no quería despertar. El príncipe, luego de matar setentidós dragones y de atravesar veintinueve puertas traicioneras, susurraba postrado ante el lecho de la princesa:

-Despierta, mi dulce amada, despierta de tu largo sueño.

²⁸³ Aída Toledo. «Visiones discursivas a partir de la elaboración de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos.» *Revista Iberoamericana* (2004): 237-249, 244.

²⁸⁴ Gallardo, 21.

²⁸⁵ Gallardo, 33.

²⁸⁶ Judith Butler. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2004, 51

Pero la princesa no despertaba. Suspiraba y volvía a caer en un sueño profundo.²⁸⁷

Toledo considera que esta versión paródica del cuento de la *Bella durmiente*, es empleada por Gallardo para señalar los esquemas del patriarcado. La denuncia surge cuando la Bella Durmiente de Gallardo se rebela y prefiere quedarse dormida para evitar que, con el beso del príncipe, también llegue el inicio de una vida matrimonial.²⁸⁸ Este recurso será una constante en los demás relatos, en los que también se puede identificar la referencia a *Blanca Nieves* o al cuento *Hansel y Gretel* en los capítulos 4 y 7, respectivamente.

IV.2.2 Las transgresiones de género de los personajes

En las primeras páginas, conocemos a la *Bella Durmiente*, cuyo personaje refleja el cuestionamiento de identidad y género que trabaja Gallardo en toda la novela. Tras ignorar el llamado del príncipe, la *Bella Durmiente* continúa soñando. En el sueño ella era más bien un jovencito vestido de verde, muy bien peinado: “la princesa suspiraba y se soñaba otra vez jovencito-princesa en la cima de la colina hasta que empezaba a caer con su mamá que no era exactamente su mamá y su papá que no era exactamente su papá”.²⁸⁹ Aquí también aparece la primera crítica a la familia como institución, puesto que también se identifican los roles asignados socialmente a cada progenitor:

En la caída lo acompañaba su madre que no era exactamente su madre, era una mezcla de su muñeca de trapo, las manos toscas de una de las sirvientas y los tacones de su mamá. Caía también su papá, que no era exactamente su papá, sino su oso de peluche mezclado con su cochinito alcancía.²⁹⁰

Recordemos que según Butler, el género es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino.²⁹¹ Pero según la misma crítica, el género bien podría ser el aparato a través del cual se deconstruyen y se desnaturalizan las nociones de lo femenino y lo masculino. Que es lo que sucede en esta narrativa, ya que el mismo aparato que trata de instaurar la norma funciona también para minar esta instauración. El binario

²⁸⁷ Gallardo, 7.

²⁸⁸ Toledo, 245.

²⁸⁹ Gallardo, 9.

²⁹⁰ Gallardo, 9.

²⁹¹ Butler, 70.

masculino y femenino agotan el campo semántico del género y es ahí donde se coloca la referencia a «el género en disputa o problematización del género» o a la «mezcla de géneros».

Por último añade:

Hay otros enfoques que insisten en que el «transgénero» no es exactamente un tercer género sino un modo de paso entre géneros, una figura de género intersticial y transicional que no puede reducirse a las normas que establecen uno o dos géneros.²⁹²

Los personajes que construye y reconstruye Gallardo exploran ese modo transicional entre los géneros. Esta zona de paso se advierte cuando la princesa que también sueña con ser un joven vestido de verde. La transición surge cuando la narradora emplea los distintos artículos gramaticales y los pronombres para expresar el género con el que el personaje se identifica en ese momento. A continuación, podemos ver dos ejemplos que ilustran este aspecto:

En ese sueño ella estaba en la cima de una colina, aunque ella no era ella, era más bien un jovencito vestido de verde, muy bien peinado. Se sentía bien en la cima de la colina, sin hacer nada. De pronto la colina decidía mudarse de lugar y el jovencito-princesa empezaba a caer.²⁹³

El príncipe interrumpía el sueño, la princesa suspiraba y se soñaba otra vez jovencito-princesa en la cima de la colina hasta que empezaba a caer con su mamá que no era exactamente su mamá y su papá que no era exactamente su papá.²⁹⁴

El capítulo cuatro incluye una referencia a *Blanca Nieves*, con la que nuevamente Gallardo le hace un guiño a los cuentos infantiles. A diferencia de la historia original, la autora sugiere que Blanca Nieves mantiene algún grado de intimidad sexual al vivir acompañada por siete hombrecitos. Al respecto, Toledo considera que la voz narrativa asume un tono carnavalesco al colocar en boca de otros personajes la pregunta que puede ser calificada como absurda e inconcebible: “¿Será que la Bella Durmiente necesita siete príncipes? –interrumpe la mujer. – ¡Qué tonterías dices, mujer! ¡Qué poco te duró la sensatez! ¿Una princesa con siete príncipes y todos los príncipes felices?”²⁹⁵

²⁹² Butler, 71.

²⁹³ Gallardo, 9.

²⁹⁴ Gallardo, 9.

²⁹⁵ Toledo, 245.

Tres capítulos más adelante, la voz narrativa trae a colación la referencia infantil del cuento de *Hansel y Gretel*, que bien podría ser un pretexto para hablar sobre la relación que ella tenía con su hermano y el resto de su familia. Al igual que los niños del cuento, la narradora también se pierde en el bosque junto a su hermano, pero a diferencia del relato infantil, a través de su narradora, acusa a sus padres de haberlos llevado al bosque con la misión de abandonarlos. En la travesía conocen a una señora que se llamaba Gertrudis y que le decían tía Tula. Ella no cumplía con el estereotipo femenino maternal, pues aparentaba ser bruja para que no se le notara lo buena gente que era. Pasa el tiempo y el hermano de la narradora desvaloriza su testimonio y corrige todo lo que ella tenga que decir:

Mi hermano dice que a esa señora la soñamos pero yo digo: ¿cómo la íbamos a soñar igual y al mismo tiempo? Pero él, como se volvió ejecutivo, cree que tiene derecho a estas alturas a corregirme todos mis recuerdos.²⁹⁶

En el capítulo doce la narradora presenta a Carmela-Carmelo, quien es una niña que opta por vestirse como hombre para que escuchen lo que tiene que decir. Este personaje predomina en gran parte de los capítulos y protagoniza una de las secciones de mayor coherencia narrativa tradicional. Su mayor deseo es visitar la Torre de Londres y, aunque al final muere antes de llegar al destino deseado, sí logra dejar su tierra de origen para conocer el resto del mundo y tratar de cumplir su sueño. Toledo identifica este fracaso como una oportunidad que Gallardo aprovecha para reflexionar acerca de la “imposibilidad de concreción del deseo femenino si no es a través de otro tipo de aprehensión de la realidad”.²⁹⁷

Carmela tiene rasgos autoritarios y picarescos. Siempre dice directamente lo que tiene que decir y posee una curiosidad aventurera. Estos rasgos se salen de las características que históricamente se han atribuido a las niñas, por lo que Carmela “era una niña vestida de niño para hacerse la fuerte”.²⁹⁸ El personaje sabe que por ser mujer será automáticamente ignorada y no será escuchada en una sociedad en la que el hombre mantiene la hegemonía. Es así como de forma voluntaria decide sobre su rol de género y se viste como varón para ingresar al mundo.

Tras comprender que le será imposible llegar a la Torre de Londres, Carmela conoce a un señor que dijo llamarse Verano y que no la dejaba mentir. Ambos se comprenden dentro del

²⁹⁶ Gallardo, 23.

²⁹⁷ Toledo, 246.

²⁹⁸ Gallardo, 43.

relato, porque él sabía lo que era disfrazar la identidad para protegerse. Sin embargo, Carmela siente miedo ante la posibilidad de encariñarse y desarrollar un amor de hija. Así que migra hacia Alaska para “jugar gallina ciega con siete osos peligrosos y dos niñas-niñas que no se hacían pasar por niños y que la aceptaron tal y como era: mentirosa-verdadera, niña-niño, aventuro-desconfiada y líder”.²⁹⁹ En este ejemplo Gallardo vuelve a hacer referencia a la transición del género e identidad que experimenta el personaje, y que hemos identificado y llamado como transgénero en el concepto de Butler.

En el capítulo 17 la fantasía alcanza a la narradora, pues Carmela se rebela frente a la escritora y empieza a cuestionar sus decisiones. La niña muere después de esta discusión, ya que trata de hurgar en la conciencia de la narradora: “Sí, señora escritora, está usted muy quitada de la pena confiada en mi liderazgo sin argumento y que se va construyendo a empujones. ¿No le da pena cobijarse bajo una historia ajena?”.³⁰⁰ Carmela muere después de sostener un monólogo en el que le pide a la autora que sea ella la que apele a sus propios dolores y que asuma las consecuencias de sus actos.

La narradora reconoce que es difícil matar a la fantasía porque siempre regresará a ella de una forma u otra. Es por eso que antes de rendirse, opta por pedirle a la fantasía que al menos le garantice una lista de deseos enumerados en el capítulo 19. Estos van desde el bienestar, amistad y alimentación, pasando por “las hijas más felices que madre alguna haya tenido jamás. Un marido obsesionado con hacerme el amor, llevarme de paseo y evitarme cualquier esfuerzo”.³⁰¹ Llama la atención que la suma de estos deseos parecieran pintar un cuadro similar a la vida perfecta e idílica que todas las mujeres deberían anhelar.

Betty la oruga es otro personaje con el que Gallardo elabora una crítica sobre la hipocresía en la sociedad. En el capítulo 21 se relata que Betty queda embarazada antes de cumplir los 18 años y debe soportar el escarnio de todos sus vecinos, quienes la critican a sus espaldas. Pero cuando el fruto de su vientre crece y adquiere cierto poder político, ya nadie repara en la supuesta indecencia de Betty.

Los siguientes capítulos poseen más carga autobiográfica, ya que la voz narradora habla sobre sus propias experiencias de juventud. De acuerdo con Toledo, los recursos empleados por Gallardo difieren de la autobiografía canónica que valida el relato biográfico a partir de los

²⁹⁹ Gallardo, 45.

³⁰⁰ Gallardo, 47.

³⁰¹ Gallardo, 51.

aspectos históricos. Gallardo, en cambio, se vale de la fragmentación y reticencias al dejar incompletas las frases. Todo esto logra “un efecto anestésico y que paradójicamente se constituyen en rasgos centrales de sus narrativas en vez del contenido biográfico”.³⁰²

En el capítulo 25 la narradora habla sobre los retos a los que se enfrentan las niñas que son educadas por padres solteros, quienes “tienen extraños recursos para ejercer la ternura”.³⁰³ En esas líneas, la narradora menciona lo difícil que resulta saltar al mundo de “mujeres-madres-amantes”. También se incluye una crítica hacia las estructuras sociales y educativas, pues cuando la narradora habla sobre explicarle a su hija los orígenes del universo, ella se preocupa porque no se deje engañar por “la santa madre iglesia, el santo padre ejército y sus hijitos instituciones educativas”.³⁰⁴ Estos han sido los aparatos que históricamente han impuesto el orden e influido en el orden social en Guatemala, pero también en Latinoamérica y otros lugares del mundo.

Hacia el final del libro, los textos se vuelven más crípticos y parecieran ser imágenes oníricas que la narradora busca descifrar. A criterio de Toledo, bien podría ser el intento por encontrar respuestas a las adivinanzas del viaje emprendido a partir del texto 48. La narración incluye “imágenes visionarias, cuerpos textuales ambiguos y resistentes a la interpretación, que ejemplifican las múltiples avenidas de la recepción”.³⁰⁵

En esta novela Gallardo se vale de recursos fantasiosos para cuestionar el rol de la mujer en una sociedad que es eminentemente patriarcal. Para ello deconstruye el género y crea a personajes que transitan entre lo femenino y lo masculino. También lanza una crítica hacia la estructura de la familia integrada como base de la sociedad, cuando también hay otros modelos de familia monoparentales.

Según Lauro Zavala, la intertextualidad está relacionada con la presencia de signos provenientes de otras obras. Esta conexión puede darse por medio de la citación, alusión, parodia, pastiche, collage y distintos subtextos, paratextos o palimpsestos.³⁰⁶ En la obra de Eugenia Gallardo sobresale la intertextualidad al recurrir continuamente a las tramas de la literatura infantil, a la vez que las aborda con ironía y con otras formas de pensamiento, que acusan su narrativa con otras connotaciones.

³⁰² Toledo, 246.

³⁰³ Gallardo, 65.

³⁰⁴ Gallardo, 66.

³⁰⁵ Toledo, 246.

³⁰⁶ Zavala, 142.

IV.3 *Las flores*, Denise Phé-Funchal

Denise Phé-Funchal (1977) es socióloga y escritora. Ha publicado la novela *Las Flores* (2007), el poemario *Manual del Mundo Paraíso* (2010) y el libro de cuentos *Buenas Costumbres* (2011). Parte de su obra también ha sido publicada en *Sin Casaca* (2008), *Región* (2011), *Memorias de la casa (narradores)* (2012) y *Ni hermosa ni maldita* (2012). Sus poemas aparecen en las antologías *Poesía para todos* (2011) y *Memorias de La Casa* (2011).

Las flores es una novela de 121 páginas publicada en 2007 por F&G editores. En esta obra la autora elabora una historia en la que las calles y paredes de un pueblo atestiguan el transcurrir pausado de la vida de antaño. La novela es protagonizada por Madre, quien tiene pocos días para organizar el matrimonio de la Nena. En esta unión no habrá amor ni ilusión, pues la boda se realizará para cumplir con un chantaje y para acallar las imposiciones sociales.

IV.3.1 Contexto histórico

En la contratapa del libro se le informa al lector que la historia se desarrolla en una pequeña ciudad latinoamericana a finales del siglo XIX o principios del siglo XX. En una entrevista publicada en el diario La Hora, Phé-Funchal amplía un poco más los detalles sobre el contexto de la historia. Antes de ahondar en los detalles históricos de la trama, optó por trabajar la gran estructura de la novela. Luego, elaboró una investigación histórica, con el objetivo de contextualizar la trama que se desarrolla a principios del siglo XX. A continuación, el artículo describe parte de ese proceso investigativo:

En ese punto, Denise conjugó su profesión de socióloga, e investigó detalles tales como: qué se comía y cómo se preparaba; cómo se hablaba; las calles y los lugares que se frecuentaban; cómo se vestían; cómo escribían una invitación para bodas..., todo ello incluido sin mucho artificio dentro de la novela; estos detalles no aburren, sino que, al contrario, enriquecen la trama. Esta etapa le tomó al menos seis meses.³⁰⁷

Al evitar nombrar un lugar específico, el escenario de la novela puede ubicarse en cualquier país. De acuerdo con Lilian Fernández Hall, los personajes pertenecen a una clase dominante que se desenvuelve en un círculo de apariencias, hipocresía y falsa piedad cristiana.

³⁰⁷ Mario Cordero. «Denise Phé-Funchal presenta novela en busca de profesionalizar la literatura guatemalteca.» 25 de 02 de 2008. F&G Editores. 14 de 04 de 2017. <<http://www.fygeditores.com/fglasflores01.htm#noticia6>>.

Hall añade que ese fue el contexto que caracterizó muchas de las sociedades latinoamericanas durante siglos, y que hasta hoy es posible rastrear en varios puntos del continente.³⁰⁸

De acuerdo con Ainhoa Vázquez Méjías, el entorno social que la escritora nos muestra está marcado por modelos hegemónicos de género. En ese sistema, se han definido patrones de conducta útiles para “adoctrinar” o dominar los cuerpos femeninos. Esta dominación busca el beneficio de un orden común y recuerdan los términos de Foucault expuestos en Vigilar y Castigar. A continuación, Vázquez amplía los detalles sobre el modelo social expuesto en la novela:

Estos patrones responden a una división sexual tradicional, en la cual las mujeres, al ser asociadas a la naturaleza y a la reproducción, se les determina como seres subalternos que requieren protección del más fuerte. Así, se les considera débiles, sensibles, incapaces de producir, mientras que a los hombres se les considera fuertes, impulsivos, decididos y racionales. En base a dicha construcción, los sujetos masculinos al ser más fuertes, capaces de producir y de dominar la naturaleza por estar ligados a la civilización; se les adjudica mayor jerarquía social. Los sujetos femeninos, en cambio, al ser consideradas frágiles, carentes de razón y reproductoras, necesitan de la ayuda constante del Uno y sólo se definen como complementarias a éste, por lo que se encuentran en desmedro de los hombres dentro de la escala jerárquica.³⁰⁹

IV.3.2 Los personajes y su intolerancia a la subversión

La novela inicia con el descubrimiento que el hombre obeso le confía a su madre, con quien aún vivía y que era una viuda adinerada. Tras espiar por los resquicios de una puerta en la iglesia, el señor obeso descubre que Madre y Maldiva tienen su acostumbrado encuentro sexual frente al padre Eugenio. Este último solía observar los episodios e impartía castigos físicos a las pecadoras como parte de la dinámica entre el trío. Este tipo de actos son considerados como una “ofensa a la moral”, por lo que si el secreto sale a la luz, Madre perdería su posición social y el

³⁰⁸Lilian Fernández Hall. «El implacable ojo de Dios (o del diablo): Las Flores, de Denise Phé-Funchal.» Revista Almiar (2008): <http://www.margencero.com/articulos/lilian/denise-phe-funchal.html>.

³⁰⁹Ainhoa Vázquez Méjías. «Cuerpos femeninos entre el sacrificio y la autodestrucción: Una lectura de la novela Las Flores de Denise Phé-Funchal.» Escritura de mujeres en la generación del '50: entre la transgresión y el apadrinaje (s.f.): 155-163, 155.

sacerdote sería enviado a otra localidad. Ambos acceden a un chantaje y usan su poder para imponerle a la hija de Madre un futuro al lado de un hombre al que no ama:

Madre sintió vergüenza por haber imaginado al señor obeso excitado sobre ella y escuchó con atención la propuesta que la anciana fúnebre le hacía llegar a través del padre Eugenio: la mano de la Nena para su hijo a cambio de no escribir a su primo el Señor obispo, Don Cayetano Garzo y de la Zarca, narrándole la escena observada por el hijo que provocaría el traslado del sacerdote a una comunidad lejana y la excomunión de Madre frente a la feligresía. La solución parecía justa y pequeña frente a la humillación que habría podido desatarse.³¹⁰

Sobre el señor obeso, se dice que mantenía pensamientos pecaminosos y experimentaba sueños húmedos que solía expiar en confesiones semanales con el sacerdote: “Sintió la urgencia por las sacras sesiones en las que hacía del conocimiento de su confesor los detalles de todo lo que su cuerpo virgen imaginaba que ponía en práctica con las muchachas del barrio”.³¹¹ Las mujeres para él solo eran un objeto y su morbosidad llegaba hasta el extremo de imaginar el cuerpo delgado y tallado que la imagen de Santa Teresa escondía bajo un grueso manto:

Se acercó inquieto, cauteloso, incapaz de sostener la mirada de la santa, pero no pudo evitar el impulso de levantar el grueso manto de pana verde para encontrarse con una armazón de metal con pies, manos y cabeza de madera, no el cuerpo delgado y tallado en nogal que durante la misa imaginaba. Su corazón estaba desbocado. Decidió no contar a su confesor aquella falta.³¹²

La batuta en la historia es llevada por Madre, una mujer que maneja a su antojo el destino de su hija. Madre es calculadora, egoísta y malvada. No sabemos mucho de ella, pues solo se informa que está casada con un hombre alcohólico y con poco compromiso familiar. Él tiene otro hijo, fruto de la relación con su primera esposa. El matrimonio mantiene una fachada social, pues en la intimidad duermen en camas separadas y no conversan más allá de lo necesario. Madre incluso llega a sentirse asqueada por el intenso olor a alcohol que solía despedir el cuerpo de su marido. Su objetivo principal es organizar la boda de Nena, quien deberá casarse con el señor obeso.

³¹⁰ Phé-Funchal, Denise. *Las flores*. Guatemala: FYG Editores, 2007, 30.

³¹¹ Phé-Funchal, 10.

³¹² Phé-Funchal, 14.

Vásquez considera que Madre ha sido víctima del poder masculino, así como de las diferentes representaciones institucionales que mantienen el orden social. Ella forma parte de una cadena represora, pues su mamá también le impuso un hombre como esposo y decidió su futuro. La anciana enferma, que vive postrada en una cama, le transmitió a su hija el modelo de opresiones instaurado en la sociedad de su tiempo. Madre, a su vez, mantiene ese ciclo y, en vez de educar a su hija en un modelo de rebeldía y solidaridad de género, reproduce en su enseñanza el sistema patriarcal.³¹³

Frente a esta división basada en estereotipos de lo que es ser mujer o ser hombre en la sociedad, la enseñanza y crianza dentro de estos moldes que alzan lo masculino como preponderante, corre por cuenta de las mismas mujeres, reproduciendo así, los cánones machistas de represión y dominio. Tal como señala Luce Irigaray, en palabras de Margaret Whitford: “En la economía patriarcales sacrificada la genealogía materna, o sea, no se alimentan las relaciones entre las madres y las hijas. Asimismo, la sociedad patriarcal promueve que las mujeres no sean solidarias entre sí (182). De esta manera, no resulta extraño ver que este retrato se cumple a cabalidad en la novela estudiada: Madre será quien enseñe y obligue a la Nena a insertarse dentro de un mundo que reprime el comportamiento femenino, cuando éste no se ajusta a los modelos imperantes.”³¹⁴

El imaginario producido a partir de la concepción de lo masculino y femenino es sostenido tanto por los hombres como por las mujeres. En *Las Flores*, son ellas las que se encargan de mantener ese sistema de reglamentaciones, prohibiciones y opresiones recíprocas. La cadena de imposición patriarcal a la que han sido sometidas las mujeres puede ser identificada en el capítulo cinco. En el siguiente fragmento la narradora relata que Madre va subiendo las gradas y se encuentra frente al retrato de sus padres. Nótese el contraste entre la alegría del señor y la mirada taciturna de la adolescente:

Se detuvo en el décimo escalón, contempló a su padre sentado, viejo como siempre, flaco, sonriente. Empujó suavemente la esquina derecha del marco, su madre adolescente rígida de pie, vestida de blanco y mirada taciturna. Madre no pudo evitar imaginar a la Nena

³¹³ Vásquez, 155.

³¹⁴ Vásquez, 156.

sofocada, perdiéndose entre las prominentes carnes del señor obeso que en el momento de la consumación cambiaría de rosa a rubí.³¹⁵

Pasaron los años y ahora es Madre la encargada de imponer el mismo modelo patriarcal sobre Nena. Ella le pasará la estafeta a su hija, quien se convertirá en una mujer que vivirá al amparo de un marido a quien le debe respeto y amor:

Madre, que no podía aguantar más, soltó de golpe la noticia y el nombre del señor obeso, que había pedido su mano. Le dijo que su padre aún no sabía nada, y que ella se lo diría llegado el momento oportuno. La Nena sintió que la cama se la tragaba. Las colchas comenzaban a arremolinarse cuando el ama de llaves llamó a la puerta y entró enseguida con la bandeja del desayuno en los brazos.³¹⁶

En cuanto a Nena, ella apenas está empezando la etapa de la adolescencia. Invierte su tiempo en dibujar, le acompañan las muñecas que adornan su habitación y sus cajones guardan imágenes sagradas, escapularios o crucifijos. Nena fue educada por las monjas, no tiene ningún pretendiente y, según sus padres, está en edad casadera. Su obediencia le impide rebelarse ante el anuncio de Madre, por lo que acepta resignada su destino y se somete a las órdenes maternas. Conforme avanza el tiempo, ella pareciera ser más un maniquí que una persona con la capacidad de hablar y tomar decisiones por ella misma: “La modista se debatía entre el vestido de la novia y Madre, nunca completamente conforme con el diseño. Decidía que las mangas se pusieran, se quitaran, se alargaran, se cortaran, con frivolidé, sin frivolidé”.³¹⁷

Tradicionalmente el espacio de la casa y los ámbitos privados se han relacionado con los lugares donde las mujeres desarrollan sus actividades y experiencias más importantes. Según Yamile, todo lo concerniente a lo femenino se relaciona con el ámbito privado, doméstico y familiar. Es en este círculo donde se da el espacio del cuidado, de la atención a los otros, de los afectos, de la reproducción de la vida, del trabajo no remunerado e invisible.³¹⁸ Madre tiene la última palabra sobre lo que sucede en el espacio doméstico, por lo que es ella quien dispone todos los detalles concernientes a la boda y también cuida a Nena cuando ella enferma súbitamente:

³¹⁵ Phe-Funchal, 36.

³¹⁶ Phé-Funchal, 38.

³¹⁷ Phé-Funchal, 66.

³¹⁸ Yamile, 119.

La mujer abrigó a la Nena bajo la mirada altiva de Madre que la apresuró a salir de la habitación, mientras ella volvía a sentarse en silencio junto a la hija que lloraba y gemía sin tregua. Madre comenzaba a exasperarse. Dijo, fingiendo empatía, que intentara no gemir, que no era propio de una señora, que quejarse y lloriquear no servía de nada, pero la hija no la escuchaba y en un gesto mecánico, que no alcanzó a comprender, Madre acarició despacio la cabeza de la Nena, contemplando la piel de su mano que comenzaba a marchitarse y los pequeños puntos que lastimaban su belleza.³¹⁹

En la cita anterior, se puede percibir que aunque Madre cumpla con las tareas que le corresponden según su género, lo hace como si representaran una carga o una imposición. Al fingir empatía y fijarse en las arrugas de su mano, más que en el afecto que podría transmitirle a su hija, Madre se comporta como una mujer egoísta y calculadora, que ejerce la violencia del sistema patriarcal durante toda la novela.

Vásquez Mejías relaciona la idea de “violencia epistémica”, de Gayatri Spivak para identificar los momentos en los que Madre le niega a Nena su derecho de hablar:

“...en este caso, el matrimonio impuesto, en pos de un bienestar material propiciado por el marido, la reproducción como finalidad última de la unión con el señor obeso y el sacrificio de la niñez con el fin de “liberar” a la mujer que lleva dentro”.³²⁰

Son numerosos los episodios en los que la voz de Nena es silenciada. Incluso recibe la censura en el único momento en el que tuvo la oportunidad de decidir sobre sus accesorios para el día de la boda: “La Nena deslizaba una media blanca bordada con pequeñas flores de cuatro pétalos. Madre percibió una sonrisa de placer, desaprobó de inmediato las medias”.³²¹

La gota que derrama el vaso, llega cuando descubre que Madre ha invadido el único espacio en el que ella podía ser libre. La Nena se refugiaba en el arte, pues la hoja y el papel representaban su único espacio de resistencia. Esa área es violada cuando Madre entra al cuarto de Nena para registrar su carpeta de dibujos y tomar unos modelos de bordado que servirán para identificar las sábanas nupciales: “Con las cavas superior e inferior a punto de explotar, la Nena reconoció horrorizada sus diseños. Madre dejó el cigarrillo sobre el borde de la ventana y salió presurosa, dejando a la hija pálida, fría, vibrante”.³²²

³¹⁹ Phé-Funchal, 106.

³²⁰ Vásquez Mejías, 158.

³²¹ Phé-Funchal, 78.

³²² Phé-Funchal, 93.

Ese fue el principio del fin. La enfermedad de Nena llegó de repente y pese a que Madre asumió que eran malestares causados por el nerviosismo previo a la boda, estos solo fueron aumentando conforme llegaba la hora de unir su vida a la del señor obeso. Para Vásquez Mejías, el malestar físico es el último recurso de resistencia frente al matrimonio impuesto:

Sólo podemos deducir que la enfermedad es la somatización de todo lo que ha reprimido, por cuanto la enfermedad se enuncia en el llanto, el grito y la negación de escuchar a Madre, quien, por todos los medios, intenta persuadirla de la necesidad del matrimonio para transformarse en una “verdadera mujer”, como asimismo, de la importancia de no volver a dibujar o, al menos, no empeñarse en ocultar sus dibujos, puesto que a una esposa no se le permiten los secretos frente al marido ni la madre.³²³

Llegado el día de la boda, Nena tuvo un momento de lucidez en el que parecía estar recuperada de su malestar. La enfermedad parecía haber sido un mal sueño y los planes siguen su curso: “Madre sonríe, camina hacia la mesa de noche, sonríe y sirve un vaso de agua, sonríe y lo da a la Nena para prevenir dolores durante la ceremonia, mientras guarda, en un pastillero de plata, hasta el último gramo de polvillo”.³²⁴ Pese a la aparente mejoría de Nena, cuando la ceremonia concluye y el matrimonio es anunciado por el padre Eugenio, la Nena cae en el atrio y vomita. Su malestar va aumentando hasta que finalmente, Nena muere y la vida de los demás personajes cambia drásticamente:

Madre escuchaba a lo lejos el carruaje que, en la calle del señor obeso, partía hacia el seminario, y el llanto de la obesa figura desconsolada. Madre sonrió al escuchar el grito de las ancianas devotas, que acompañaba la caída del padre Eugenio desde el campanario hasta la calle empedrada. El papá de los nenes había partido en largo viaje, y la mariposa púrpura que reía con la risa de Maldiva, persiguió a Madre hasta el abismo verde y hostil del cementerio.³²⁵

Para analizar esta última parte, tomemos en cuenta al cuerpo como un espacio político, que también representa el núcleo de los poderes porque para dejar de ser víctimas, se necesita asumir el control del propio cuerpo. María del Carmen García Aguilar explica la apropiación del cuerpo como un proceso en el que se pasa del “para otros” al “para sí”. Esto implica ver a las

³²³ Vásquez Mejías, 163.

³²⁴ Phé-Funchal, 115.

³²⁵ Phé-Funchal, 121.

mujeres como sujetos sociales, morales y políticos, con autonomía, por sí mismas.³²⁶ Para Vásquez Mejías, este último acto de la Nena se puede considerar como una reacción de su cuerpo ante la imposición patriarcal, para que el poder masculino no pueda seguir ejerciendo coerción sobre ella.³²⁷

Ante los ojos del pueblo, Maldiva era la que se encargaba de la limpieza y cocinaba los alimentos en la casa parroquial. Pese a que era una magnífica cocinera, se decía que “de no ser por lo plano de su personalidad, hubiera sido seguramente un buen partido entre cocheros y dependientes”.³²⁸ Pero lo que ellos no sabían es que en realidad, era media hermana del sacerdote y amante de Madre. Cada jueves ella se sometía a los deseos de Madre y ambas exploraban sus cuerpos frente a la mirada cómplice de Eugenio.

La personalidad de Maldiva desafiaba las imposturas sociales y no aceptaba las órdenes fácilmente. En el capítulo siete se rebela que aparte del matrimonio con la Nena, la anciana viuda puso otra condición para no delatarlos. La madre del señor obeso quería tener un encuentro sexual con Maldiva pero ella se negó a participar en ese plan. En cuanto tuvo oportunidad, Maldiva compartió con Madre los secretos de confesión del señor obeso y también los siguientes comentarios:

Se burló de las pretensiones de la anciana, dijo que en su vida podría hacer nada con la vieja, que le daba asco, pánico su corteza gris, los dedos corvos los labios inexistentes.³²⁹

Maldiva, alterada, juraba que ni por una fortuna les ayudaría que ni aún si la amenazaran con quitarle la vida, con cortarle la lengua, con recluirla en un manicomio, en el convento de las monjas silenciosas con exhumar y violentar el cadáver de su madre.³³⁰

Los sistemas represivos no toleran la subversión, por lo que la independencia de Maldiva fue castigada en el capítulo noveno. El padre Eugenio y Madre conspiran para mantener su poder y, así como sacrificaron a Nena, también sacrificarán a Maldiva para lograr sus propósitos. Engañan a Maldiva y fingen que la rutina de los jueves continúa sin ningún cambio. Cuando ella menos lo espera, es amarrada y forzada a tener sexo con la anciana viuda.

³²⁶ María del Carmen García Aguilar. Las mujeres y la apropiación de su cuerpo. 08 de 01 de 2004. 19 de 03 de 2017. <<http://www.jornada.unam.mx/2004/01/08/ls-cuerpo.html>>.

³²⁷ Vásquez Mejías, 65.

³²⁸ Phé-Funchal, 42.

³²⁹ Phé-Funchal, 56.

³³⁰ Phé-Funchal, 57.

Tras revisar y analizar a los personajes femeninos en la novela, nos preguntamos ahora ¿quiénes son los hombres de *Las Flores*? Las mujeres de esta historia están supeditadas a un modelo patriarcal pero el único hombre al que se nombra es el padre Eugenio. Los demás aparecen solamente como referencias en la vida de las mujeres, pese a que su existencia es la que marca el destino de cada una.

El padre Eugenio es el guardián de la moral en el pueblo y, justo cuando está entre la espada y la pared por el chantaje del señor obeso, aprovecha la inminente bancarrota a la que se dirige el esposo de Madre. Cuando el ritual llegaba a su fin, con puntiagudos gritos acallados, el sacerdote imperturbable, las castigaba una a una a nalgadas sobre su regazo mientras ellas, desnudas, una frente a la otra, con un rosario entre las manos y los párpados cerrados, rezaban a dos voces la penitencia.

El papá de Nena es un hombre al borde de la quiebra económica que, al igual que Madre, ve en Nena una solución para sus problemas financieros. Antes de pensar en lo que su hija pueda querer para su propia vida, cede ante la posibilidad de salvar su patrimonio cuando el padre Eugenio le dice que la madre del señor obeso va a saldar todas sus deudas si los hijos se casan inmediatamente. Sin mediar palabra o meditarlo con la almohada, el papá de Nena accede ante la propuesta y celebra junto al sacerdote:

A media mañana Madre encontró a los dos hombres ligeramente ebrios en el estudio, brindando por la Nena y por el señor obeso de corbatas de colores, brindando por la misa y por la boda del domingo. ...sintió pasar veloz al papá de los nenes, que salió al corredor y gritó que vivan los novios. Se apresuró por el pasillo, subió a duras zancadas las escaleras, entró en la habitación de la Nena e intentó cargarla mientras le decía te casas el domingo por la mañana.³³¹

El esposo de Madre era como una figura decorativa en la vida cotidiana de su casa, mientras que Madre era la que mantenía todo a flote. Llama la atención que cuando Nena se enferma, el papá sigue festejando la boda junto a sus amigos en otra parte de la vivienda. Esto probablemente se deba a que las mujeres eran las encargadas de cumplir con el rol de cuidadoras:

El ama de llaves abrió la pesada puerta de caoba cuando el papá de los nenes apareció al pie de la escalera y los invitó a celebrar. El médico aceptó gustoso y se disculpó con

³³¹ Phé-Funchal, 45.

Madre, antes de internarse en el estudio tras el sacerdote y el papá de los nenes, por no asistir a la boda.³³²

IV.4 *Sentirse desnuda*, Patricia Cortez

Médica y cirujana por la Universidad de San Carlos de Guatemala, con estudios de Antropología y Salud Pública, Thelma Patricia Cortez (1967) trabaja como consultora independiente en temas de salud de las mujeres y epidemiología sociocultural. Como narradora y poeta, participó en los talleres literarios de Enrique Noriega y Marco Antonio Flores. Ha publicado en diversas revistas nacionales: *Intemperie*, *Mujeres Verapacenses*; *Algarero Cultural* y *La Ermita*.

En el Certamen “Myrna Mack” ganó el segundo lugar en la rama de poesía en el año 2000 y en narrativa el segundo lugar en 2004. Tiene publicado el poemario *Espero* en versión electrónica, el libro de relatos *Mal de ojo* (2008) y la novela *Guatemala, diciembre de 1996*, en versión electrónica, además del libro conjunto de poesía *7 con Versos* (2011). La novela *Sentirse desnuda* (2012) fue publicada en la Colección Letras Nuevas de FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Lucía Escobar describe a Patricia como una escritora “canelita fina, feminista, mujer potente y una respetada médica y cirujana con estudios en antropología y salud pública”.

IV.4.1 Contexto histórico

La historia se desarrolla en las últimas dos décadas del siglo pasado. El punto de partida podría ser el año 1987, que es cuando la narradora conoce a la protagonista, a bordo de un autobús en Estados Unidos. A millones de kilómetros de Guatemala, ambas se enfrascan en una discusión sobre el racismo que las lleva a entablar una larga amistad.³³³

Los escenarios de *Sentirse Desnuda* se alternan entre la ciudad capital de Guatemala, las poblaciones rurales y Estados Unidos. La narración incluye paisajes urbanos como los de la ciudad de Los Ángeles, Estados Unidos, para luego saltar hacia entornos rurales como los de las fincas y pueblos de la provincia guatemalteca. Varios capítulos contrastan las diferencias

³³² Phé-Punchal, 104.

³³³ Thelma Patricia Cortez Bendfeldt. *Sentirse desnuda*. Guatemala: Editorial de ciencias sociales, 2012,8.

socioeconómicas entre las zonas más exclusivas de la capital y las que viven en situaciones de exclusión y pobreza.

IV.4.2 Personajes, identidades y travestismos culturales

Sentirse Desnuda es una novela de capítulos breves, en los que los personajes se desenvuelven en entornos urbanos y el hilo conductor es la relación entre la narradora y su amiga María, quien es asesinada y violada por unos jóvenes de clase alta. María es una mujer de ascendencia indígena pero también es la hija ilegítima de un finquero alemán con una empleada doméstica.

En los siguientes párrafos navegaremos entre las identidades y los travestismos culturales que se perciben en la novela. Asimismo, describiré las situaciones de precariedad a las que se enfrentan los personajes. Para ello tomaré en cuenta a Jossiana Arroyo, quien citada por Jorge Duany, introduce el concepto de travestismo cultural como una estrategia de identificación con el otro, que surge de los juegos de poder propios de la representación desde la raza, nacionalidad, etnia, clase, género y la sexualidad.³³⁴

También recurro a Fernando Almaguer Rodríguez y Nancy Ricardo, quienes abordan el travestismo cultural y lo definen como la apropiación de la imagen del otro, a partir de la asimilación y adaptación para la construcción de una nueva entidad. Esto supone el abandono del bagaje cultural de un pueblo o civilización, religión, formas morales, gastronomía, lengua, arte, arquitectura, costumbres, tradiciones, etcétera.³³⁵

Tras el brutal asesinato de María, la narradora se alista para vaciar la habitación de su amiga y es a partir de ese momento que inicia un viaje hacia el pasado de María para ir uniendo las piezas de la historia. Con ese pretexto, arranca también un proceso de travestismo en el que por momentos, asume la identidad indígena y experimenta en carne propia el racismo. En el siguiente ejemplo, la narradora comparte la experiencia de asistir a una iglesia ataviada con el atuendo indígena:

³³⁴ Duany, Jorge. «Travestismos culturales: políticas de identidad y la escritura de la modernidad (Reseña).» *Project Muse* (2005): 183-186, 183.

³³⁵ Almaguer Rodríguez, Fernando y Nancy Ricardo Domínguez. «Travestismo cultural y mestizaje latinoamericano, apuntes para un análisis antropológico.» *Alternativas* (2016): 52-59, 53.

Sentí los ojos de muchas personas sobre mí y mi traje, los cantos y el amor se diluyeron, dentro del traje María era violada de nuevo dentro de una iglesia, mientras su gente era satanizada y yo, mi parte que era María, sentía que me quemaba dentro del traje.³³⁶

Como podemos apreciar en la cita anterior, el proceso hacia el travestismo cultural inicia por ponerse la ropa de su amiga, asumir una identidad postiza y querer vivir una experiencia de identidad que era ajena a la suya. A continuación, vemos otro ejemplo: “María sigue metida en mi cabeza, y sobre todo en mi cuerpo. Hugo me llama travestida cultural. Me insiste en lo insano de usar su ropa, mi necesidad de sentir la agotadora experiencia no solo del peso de la tela sino de todo su simbolismo”.³³⁷

El proceso de travestismo cultural que atraviesa la narradora también puede ser experimentado por cualquier persona en algún momento de su vida. Según Lara, los sujetos se desarrollan en transculturación constante desde que nacen y no logran desarrollar una identidad cultural, pues son producto de la hibridez.³³⁸

En este sentido el “travestismo cultural” no se lleva a cabo al 100%, pues no se logran realmente convertir en sujetos “encontrados” en ninguna cultura. Utilizan modismos, vestuarios, actitudes “prestadas” y hasta sus costumbres van cambiando, son producto de las modas y las tendencias, sin embargo son resistentes a los cambios profundos.

Son intervenidos incluso antes de lograr pensar “¿quién soy?” Todo esto producto de la colonialidad.³³⁹

Lara explica que, en el caso de la narradora protagonista de *Sentirse Desnuda*, el travestismo pudo desarrollarse para tratar de comprender la muerte de María y de los abusos y discriminación de la que fue víctima hasta en el momento de su muerte: Recordemos que son

³³⁶ Cortez, 16.

³³⁷ Cortez, 39.

³³⁸ Brenda Lara Markus. Obviedad cultural: Patricia Cortez Bendfeldt desnuda la cultura guatemalteca. 05 de 07 de 2016. 26 de 07 de 2016.
<<https://brendalaramarkus.wordpress.com/2016/05/28/obviedad-cultural-patricia-cortez-bendfeldt-desnuda-la-cultura-guatemalteca/>>.

³³⁹ Brenda Lara Markus. Obviedad cultural: Patricia Cortez Bendfeldt desnuda la cultura guatemalteca. 05 de 07 de 2016. 26 de 07 de 2016.
<<https://brendalaramarkus.wordpress.com/2016/05/28/obviedad-cultural-patricia-cortez-bendfeldt-desnuda-la-cultura-guatemalteca/>>.

rasgos de la colonialidad que podrían verse como “naturales” sin embargo la narradora quiso llegar al fondo”.³⁴⁰

El travestismo cultural emprendido por la narradora protagonista de *Sentirse Desnuda* trajo consigo confusión y momentos de incertidumbre. Esto lo podemos apreciar en la siguiente cita:

Soy común y corriente, una aberración, siendo una ladina que quiere ser o parecer india. Pero yo llamo la atención. Nadie piensa que soy tonta, únicamente me consideran exótica, un tanto naive, excéntrica... Hoy pasé media hora amarrándome el corte, pero es fácil notar que no lo uso siempre. El hombre que me atiende me habla en inglés primero y luego en francés, está claro que piensa que soy extranjera intentando verme como india.³⁴¹

Los personajes femeninos de la novela están condicionados por la ropa que visten. Así como la narradora inicia su propia exploración hacia el pasado de su amiga e indaga en sus raíces indígenas, María atraviesa otro proceso de travestismo cultural que incluye la experiencia de la aculturación. Almaguer y Ricardo explican que la aculturación sucede generalmente cuando el sujeto procedente de una cultura determinada asume los atributos de la cultura colonizadora. Por ejemplo, durante el proceso de colonización en América, muchos indígenas se vieron forzados a vestir atuendos como los de la usanza europea para no ser rechazados.³⁴²

Un ejemplo de la aculturación a la que se vio forzada María lo podemos apreciar desde el primer capítulo de la novela, donde la narradora describe la sensación que experimenta al usar un vestido de seda y dejar atrás el traje indígena: “Todo es diferente, los platos ya no se estrellan sobre la mesa produciendo un sonido desagradable, el mesero ya no le dirige esa mirada de desprecio que se había acostumbrado a ver”.³⁴³ A criterio de Lara, la aculturación inició desde que su madrastra la obligó a vestirse de otra manera.³⁴⁴ Esta cita ejemplifica el despojo del traje indígena cuando María todavía pequeña:

³⁴⁰ Brenda Lara Markus. *Obviedad cultural: Patricia Cortez Bendfeldt desnuda la cultura guatemalteca*. 05 de 07 de 2016. 26 de 07 de 2016.
<<https://brendalaramarkus.wordpress.com/2016/05/28/obviedad-cultural-patricia-cortez-bendfeldt-desnuda-la-cultura-guatemalteca/>>.

³⁴¹ Cortez, 58.

³⁴² Ricardo Almaguer, 56.

³⁴³ Cortéz, 3.

³⁴⁴ Brenda Lara Markus. *Obviedad cultural: Patricia Cortez Bendfeldt desnuda la cultura guatemalteca*. 05 de 07 de 2016. 26 de 07 de 2016.

María había negado a su madre sistemáticamente desde que entró a la adolescencia. La esposa de su padre había comenzado con un extraño fervor religioso y le quitó el corte para ponerla a estudiar en un “buen colegio” en la capital. Para ella fue increíble ya no era “la María”, era una persona diferente, con un padre y una madre postiza de buena pinta.³⁴⁵

Lara Markus identifica en la siguiente cita de la novela, un segundo signo en María, que además, implica también resistencia y una manera otra en la que se sobrepone la cultura indígena a su origen mestizo y que aparece cuando María ya es una mujer adulta:

Poco a poco volvió a ponerse el traje, primero fueron los güipiles de colores, los aretes y los collares, que combinaba con pantalones de lona y siempre zapatos de tacón, luego fueron apareciendo los cortes, plegados, anudados con una enorme pita y por último, cuando ya se sintió completa, la ropa ceremonial con tocado.³⁴⁶

En el transcurso de la novela, se nos cuenta que María no encajaba por completo en ninguno de los círculos en los que se desenvolvía. La esposa de su padre la saca del seno materno a los seis años de edad para que sea ella quien se haga cargo del medio hermano. Cuando llega a la adolescencia, la madrastra le quita el traje indígena e incluso viaja a Estados Unidos como regalo de cumpleaños. Sin embargo, ese círculo también renegaba de ella y en la intimidad se marcaban diferencias entre los hijos de su padre.

Recordemos que en la mayoría de ocasiones, el otro es visto desde una perspectiva única, universal y occidental, en la que la persona se cuenta para sí la situación del otro, no desde la perspectiva del otro en cuanto tal, sino desde el sí mismo occidental que diseña y determina al otro según su antojo.³⁴⁷ Para comprender la posición de María, es necesario reflexionar sobre el término subalterno, que es empleado para referirse a sectores marginalizados en las sociedades. Beverley incluye en esa lista a mujeres, homosexuales, indígenas, negros, etcétera.³⁴⁸ María es una mujer subalterna que, cuando entabla amistad con el personaje de la narradora de la novela, aprovecha para cuestionar las nociones que tiene sobre los grupos ajenos a su entorno:

“Así que vos pensás que solo se discrimina a los negros, y que tener a las indias de sirvientas o decirles Marías no es sino lo “natural”. Se me reventó el hígado. Me sentí

<<https://brendalaramarkus.wordpress.com/2016/05/28/obviedad-cultural-patricia-cortez-benfeldt-desnuda-la-cultura-guatemalteca/>>.

³⁴⁵ Cortéz, 34.

³⁴⁶ Cortez, 10.

³⁴⁷ Blanco, 88.

³⁴⁸ Blanco, 63.

como un bicho raro al que observan por el microscopio y le encuentran todos los defectos que tiene”.³⁴⁹

Para abordar la construcción de los roles de género en la novela recurro a Lamas, quien cita al teórico Pierre Bourdieu y explica que la manera con la que las personas aprehenden la oposición entre lo femenino y lo masculino, es a través de las actividades cotidianas en la vida social.³⁵⁰ La cultura marca a los sexos con el género y éste a su vez marca la percepción de todos los demás ámbitos: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano.³⁵¹

Pero, ¿qué pasa cuando la narradora se enfrenta a formas de vida que desafían la oposición entre lo femenino y lo masculino en cada actividad cotidiana? Durante su interacción con Hugo, ella debe confrontar sus propias percepciones: “El chiste me sacude, porque lo dijo sin falsete, y entonces es difícil ver los límites de Hugo y de Celeste... Cenamos en calma, no hace alarde, no posa, es tan natural que me confunde. La voz de tenor y el maquillaje no concuerdan”.³⁵²

Por otro lado, María es obligada a contraer matrimonio con un extranjero que provenía de una familia adinerada y que quería disimular su homosexualidad. A su vez, ella mantenía una relación romántica con una estadounidense llamada Sophie y era amiga de Hugo, quien por las noches asumía la identidad de una mujer llamada Celeste. Estos son personajes que se salen de las pautas previamente establecidas y sufren las consecuencias de llevar el sello de la diferencia sobre su frente.

Los personajes mencionados anteriormente bien pueden relacionarse con la precariedad y la performatividad que Butler explica al asegurar que las normas de género determinan la forma en la que se actúa en el espacio público. Quienes contravienen las pautas, se enfrentan a la criminalización, estigmatización y sus relaciones íntimas tampoco son conocidas ante la ley.³⁵³ Por ejemplo, María mantiene en secreto su relación con Sophie para evitar cualquier señalamiento y estigmatización. Y por eso, quizá para evitar ser más estigmatizada, experiencia que había vivido durante su infancia, María mantiene en secreto su relación con Sophie y cuando están en público no se comportan como pareja: “El camino se me ha hecho largo, ellas caminan

³⁴⁹ Cortez, 37.

³⁵⁰ Lamas, 12.

³⁵¹ Lamas, 3.

³⁵² Cortez, 25.

³⁵³ Butler, 323.

juntas pero no de la mano, María ha aprendido a no romper esquemas, a comportarse como “es debido”, más que todo, a no llamar la atención”.³⁵⁴

Más adelante, la relación termina cuando Sophie anuncia que se casará para poder tener un hijo. Este giro narrativo nos muestra que el modelo patriarcal se impone pese a que ambas gozaban de cierta libertad en su vida privada. La narradora protagonista reflexiona sobre este tema y concluye que ambas debían vivir entre apariencias para no tener problemas: “No niego que las envidiaba, eran ambas libres cuando estaban juntas y luego, volvían a cubrir las apariencias y a vivir como “dios manda”, cubriéndose con el matrimonio”.³⁵⁵

En el otro extremo, también está Hugo, quien es homosexual y por las noches se viste de mujer para prostituirse. Este personaje evidencia la precariedad de la que habla Butler al explicar que quienes no vivan sus géneros de una manera acorde a lo que dicten las condiciones sociales y culturales, estarán expuestas a un alto riesgo de acoso y violencia callejera y acoso policial.³⁵⁶ En una ocasión, Hugo le habla a la narradora de los ataques que sus amigas travestis reciben y le insiste en la importancia de investigar este tipo de crímenes pero no encuentra apoyo en su interlocutora.³⁵⁷

Estas reflexiones nos llevan a comprender la fuerza negativa de los procesos de transculturación, que en la novela de Cortez conllevan consecuencias de pérdida de la identidad casi total. Ya que viviendo en suelo extranjero, adoptará las costumbres de su esposo, un estadounidense con una suegra que la discrimina constantemente, y con quiénes llega a vivir completamente la vida de su familia política.

Las personas cercanas a María juzgan sus decisiones y hasta la acusan de ser una mujer interesada que abandonó a su madre y al resto de su familia para experimentar una vida de lujo y grandezas. Al separarse del señor extranjero, María regresa a sus orígenes y la narradora defiende a su amiga:

Yo, que la conocí en el absurdo uniforme de maid gringa, y la vi en pantalones y vestidos, recuerdo cómo me costó reconocerla en la calle cuando la transformación inversa se completó. Su risa al ver mi cara, porque se puso incluso el tocado “es la serpiente que me

³⁵⁴ Cortez, 9.

³⁵⁵ Cortez, 13.

³⁵⁶ Butler, 323.

³⁵⁷ Cortez, 93.

protege” y parecía como si nunca se lo hubiera quitado. María era india en esencia.

Totalmente.³⁵⁸

Para Lara Markus, esta etapa representa el segundo proceso de transculturación pero ahora sería a la inversa, pues la cultura indígena se sobrepone a su origen mestizo. Por su parte, Almaguer y Ricardo explican que la transculturación incluye la acogida de elementos ideológicos, el sujeto deja de resistirse a la participación del nuevo modelo estructural, interviene en la actividad socio-religiosa y aporta elementos simbólicos de su acervo cultural.³⁵⁹ En la siguiente cita vemos que María retorna a la cultura indígena, pues es allí donde su vida encuentra un sentido. María y la narradora se dirigen hacia una ceremonia maya:

Sube la pendiente como si caminara por el parque, la falda no le estorba ni con su volumen ni con su peso, los zapatos tienen tacones altos y cuadrados que maneja mejor que una modelo de pasarela, no ha resbalado tanto como lo he hecho yo con mis botas de montaña.³⁶⁰

Por ser indígena, María también pertenece a un grupo cultural expuesto a la precariedad. Sus garantías sociales y su calidad de vida no están garantizadas, puesto que se trata de poblaciones vulnerables que están expuestas a formas de agresión contra las cuales las figuras estatales no ofrecen una protección adecuada. Un claro ejemplo de estas circunstancias, es la violencia de la que fue víctima y cuyos responsables quedaron impunes.

Los hombres que atacaron a María y a la narradora encontraron en las violaciones, una manera de demostrar su superioridad frente a las mujeres indígenas. Como aseguran Alda Facio y Lorena Fries. Uno de los objetivos de la subordinación de las mujeres es la disciplina y control de sus cuerpos, pues toda forma de dominación se expresa en este territorio.³⁶¹ Según Foucault, el cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es cuerpo productivo y cuerpo sometido.³⁶² Esto implica que no bastaba con marginar a las mujeres en la vida cotidiana, pues los hombres también

³⁵⁸ Cortez, 48.

³⁵⁹ Almaguer, Ricardo, 56.

³⁶⁰ Cortez, 9.

³⁶¹ Facio, Fries, 267.

³⁶² Montúa, F. A. (Octubre de 2005). Una reflexión sobre las investigaciones de Foucault del cuerpo y del poder. Obtenido de Revista Digital - Buenos Aires:
<http://www.efdeportes.com/efd89/foucault.htm>

necesitan enfatizar su poder al lastimar sus cuerpos y emplearlas para sentir placer, sin preocuparse por lo que ellas puedan desear.³⁶³

Al final de la novela, podemos ver que la narradora abandona el travestismo cultural que había emprendido y que se sintió disfrazada durante la mayor parte del tiempo. Roland Barthes, citado por Almaguer y Ricardo, asegura que los travestis son cazadores de la verdad pero lo que les da más horror es precisamente parecer disfrazados.³⁶⁴ La narradora reconoce que para ser como su amiga, necesita de algo más que solo vestirse como ella: “En el pueblo comprendí que ser india no es tan solo vestirse como tal. Imposible imitar todo aquello. Me he de ver tan falsa como Hugo con todo y sus prótesis blandas. ¿Existirán los implantes de identidad?”³⁶⁵

La amiga de María opta por regresar a su antigua vida, retoma las prácticas médicas e incluso reconoce que nunca dejó a un lado el racismo. Pese a que este personaje intenta independizarse al abandonar a su esposo o cuestionar los rituales de la iglesia a la que asiste su cuñada, también se siente indefensa al no encontrar una comunidad que la apoye: Ella anhelaba recobrar su zona de confort para “estar con mis iguales, encontrar mi espacio en la clínica con Marco, recuperar mi estatus social y volver a entrar a los restaurantes con la facilidad que brinda lo apropiado”.³⁶⁶ María, en cambio, sí logra completar la transculturación aunque eso implicara contravenir las costumbres o ser discriminada, pues solo al final de ese proceso logra sentirse completa.

³⁶³ Cortez, 100.

³⁶⁴ Almaguer, Ricardo, 57.

³⁶⁵ Cortez, 74.

³⁶⁶ Cortez, 103.

CONCLUSIONES

Mientras los hombres son formados con un espíritu de libertad y aventura, las mujeres históricamente han sido relacionadas con la obediencia y una vocación hacia las ocupaciones domésticas o maternas. Las opciones para que las mujeres se desarrollen siguen siendo pocas si las comparamos con las de los hombres, pues las alternativas disminuyen según la clase económica, el entorno rural o urbano, la tradición religiosa, entre otros factores.

Los aportes teóricos publicados en las últimas décadas nos explican que el concepto de género está ligado a una construcción cultural. Judith Butler, por ejemplo, reflexiona sobre el mecanismo de construcción del género y asegura que su reproducción implica una negociación de poder a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino.

Vimos también que para Marta Lamas, las mujeres y los hombres no tienen esencias que se originen en la biología, sino que son elaboraciones simbólicas surgidas en un sistema cultural determinado. Pero, más allá del binario naturalizado, Butler considera que el género tampoco se reduce a las normas que establecen los aparatos culturales porque también puede surgir una figura de género intersticial y transicional en el que varón y masculino signifiquen tanto un cuerpo femenino como uno masculino, y viceversa.

Cuando mencionamos que factores como la clase económica, el género, el lugar de procedencia o la escolaridad, influyen en las posibilidades que tienen las personas para desarrollarse, nos referimos a la interseccionalidad y la precariedad. Si tanto hombres como mujeres, eluden las normas de género en el espacio público, también estarán expuestas a la estigmatización y criminalización. Cuando a esto le sumamos mecanismos ideológicos con los que las élites criollas legitiman su dominación sobre grupos indígenas o clases sociales inferiores, obtenemos parte del contexto cultural que ha marcado históricamente los roles de género. Frente a estas circunstancias surgen pensamientos decoloniales como el de Walter Dignolo, quien plantea que el otro es visto desde la única y universal perspectiva del occidente mismo.

En la historia de la literatura latinoamericana, el canon literario se ha caracterizado por dar mayor espacio a los escritores varones. La mayoría de escritoras han sido excluidas, olvidadas o incluso consideradas como autoras de obras que deberían expresar pasividad y victimización. Esto lo pudimos verificar en antologías como *La novela en América Latina panoramas 1920-1980*, en la que Ángel Rama no incluyó a ninguna mujer. Pese a que las obras escritas por mujeres han sido casi olvidadas por la crítica, esto no implica que la creación deba

detenerse. La escritura se convierte en una forma de resistencia para las mujeres escritoras que han debido enfrentarse a obstáculos que van desde no poder firmar con su propio nombre, hasta la desobediencia y cuestionamiento de los estereotipos femeninos.

Las circunstancias son similares tanto en Centroamérica como en Guatemala, donde la obra de las autoras se discute poco dentro del corpus crítico y las antologías de narrativa actual ceden más espacios a los escritores varones que a las mujeres. Aunado a ello, la poca historicidad sobre la literatura guatemalteca incide en el desconocimiento de las narradoras de los primeros años del siglo pasado. Pero también vale la pena resaltar la labor de investigadores nacionales y extranjeros que se han propuesto indagar más sobre la narrativa escrita por mujeres en años recientes. Sus investigaciones nos recuerdan que la ausencia dentro del corpus crítico no implica que las mujeres no escriban narrativa. Las nuevas tecnologías y bitácoras electrónicas como los blogs, han contribuido para que los escritos de las autoras contemporáneas puedan visibilizarse en una época marcada por la globalización y a la que Waldman califica como una generación literaria que es “post-todo”.³⁶⁷

Recordemos que lo que encontramos en la postmodernidad es una intensificación a veces radical de las tendencias antirrealistas o antimiméticas del boom. Las obras escritas en el marco de este periodo se caracterizan por un estilo fragmentario que bien puede encontrarse en la narración de Gallardo, por ejemplo. De acuerdo con De Toro, esta fragmentación se evidencia en una proliferación de cosmovisiones; en el surgimiento de minorías dentro de minorías y en la mezcla de culturas. De la Fuente añade que las narraciones de la posmodernidad extienden su punto de mira a las vivencias de las minorías, habitantes de los suburbios, ayuda doméstica y personajes de las etnias marginadas.³⁶⁸ Esto último también podemos apreciarlo en *Sentirse Desnuda* e incluso en *La mujer habitada*.

Dado que la literatura es un reflejo de la sociedad, no es de extrañar que la revisión de las obras analizadas en esta investigación, coincidan con la evolución de la situación social y cultural por la que han atravesado las mujeres en los últimos años. La sexualidad, la denuncia de la opresión patriarcal, matrimonios forzados y la búsqueda de la identidad, son algunas temáticas que se incorporan a la narrativa de las autoras. Su obra muestra situaciones en las que la mayoría

³⁶⁷ Waldman, 360.

³⁶⁸ De la Fuente, 248.

de mujeres no cuentan con suficientes opciones para desarrollarse plenamente, pues como bien lo explica Lagarde, nacer mujer implica un futuro prefijado³⁶⁹.

La línea de tiempo de las obras analizadas inicia en 1934, con la publicación de *La última niebla*, de la chilena María Luisa Bombal, y concluye en 2012, con la novela *Sentirse Desnuda*, de la guatemalteca Patricia Cortez Bendfeldt. Pese a que hay 78 años de distancia entre ambos títulos, ese período nos sirve como un marco de referencia para identificar intertextualidades en las obras analizadas y apreciar que aún faltan libertades por conquistar o que los roles de las mujeres mantienen rasgos tradicionales.

El delirio es la vía que encuentra la protagonista de *La última niebla* para transgredir y aferrarse a la ilusión del amante como una manera de darle sentido a su identidad femenina. En cambio, María, de *Sentirse Desnuda*, se enfrenta a la exclusión social y al racismo, por lo que solo logra concretar las transgresiones en su vida privada. Aunque ninguna de las dos consigue ir hacia lo público porque mantienen un matrimonio forzado, vemos que María sí establece una relación romántica fuera del matrimonio e incluso transgrede un poco más la norma, pues se trata de una relación lésbica.

En 1944 Clarice Lispector publica *Cerca del corazón salvaje*, una novela que rompe con la tradición regionalista de la narrativa brasileña, pues en aquella época las novelas introspectivas no eran usuales. *Personas en la sala* (1950) es una novela que rechaza la autoridad familiar como eje de la trama y que, al igual que *La última niebla*, toma a la imaginación como vía de escape para darle sentido a la vida de tres hermanas que viven frente a la casa de la protagonista. Trece años después llega *Los recuerdos del porvenir* (1963), una novela que además ejemplifica la exclusión del canon que mencionamos anteriormente. La mexicana Elena Garro es precursora del realismo mágico pero su novela pasó desapercibida durante el boom.

Los recuerdos del porvenir y *Sentirse Desnuda* tienen elementos en común, puesto que presentan personajes femeninos expuestos a la precariedad e invisibilidad. Los indígenas aparecen retratados como el grupo al que más se margina y se excluye, ya que las diferencias económicas o sociales prevalecen por sobre todas las cosas. Se trata de vidas invisibles que “no son susceptibles de ser lloradas”.³⁷⁰ Esto se evidencia con el asesinato de María, que queda

³⁶⁹ Lagarde, 50.

³⁷⁰ Josep Ramoneda. Romper los marcos mentales. Marcos mentales. Las vidas lloradas. 08 de 05 de 2010. 09 de 11 de 2015.

<http://elpais.com/diario/2010/05/08/babelia/1273277542_850215.html>.

impune en *Sentirse desnuda*, así como en las torturas a los indígenas del pueblo retratado en la novela de Garro. Las prostitutas y las empleadas domésticas también son personajes precarios.

En *Las Flores* también podemos apreciar el rol tradicional que cumplía la mujer en las primeras décadas del siglo XX. Montesinos y Carrillo explican que este modelo consistía en dedicarse al hogar, ser esposa obediente y madre responsable. Encargada de las labores domésticas no remuneradas y de la crianza de los niños. Las niñas eran educadas para servir y obedecer a sus maridos y así ser bien vistas por la sociedad por el buen cumplimiento de su rol.³⁷¹ La Nena estaba siendo educada para cumplir el patrón habitual de una mujer dedicada al hogar, esposa abnegada y complaciente.

Los primeros cambios sociales llegaron en las décadas de 1970 y 1980, pues aunque se mantienen las actividades de la mujer tradicional, las mujeres también empiezan a integrarse al campo laboral. A fines del siglo XX son más frecuentes los divorcios y familias desintegradas, en los que la mujer deja su papel de esposa para ser proveedora solitaria. Esta evolución también se refleja en las novelas analizadas, puesto que la narradora de *Sentirse Desnuda* se separa de su marido y la familia de María está desintegrada. En *No te apresures a llegar a la torre de Londres que la torre de Londres no es el Big Ben*, también hay referencias a familias monoparentales.

Las Flores, *Sentirse Desnuda*, *No te apresures a llegar a la torre de Londres que la torre de Londres no es el Big Ben*, *Cerca del corazón salvaje*, *La última niebla*, *Los recuerdos del porvenir*, fueron las primeras novelas publicadas por sus respectivas autoras. Carmen Gómez Viu nos explica que las novelas de formación abordan las expectativas sociales de las protagonistas y, más allá de centrarse en crónicas fracasadas, narran el proceso de aprendizaje de los personajes y dejan al descubierto las transgresiones en un sistema represivo.³⁷²

En las novelas mencionadas anteriormente se cumple lo que Gómez Viu plantea, pues nos presentan a distintas niñas o mujeres que recién dejan la adolescencia y que atraviesan un proceso de aprendizaje en el que sus expectativas sociales parecieran ser limitadas. Por ejemplo, las limitaciones de la sociedad patriarcal son evidenciadas cuando María y La Nena se enfrentan a matrimonios por conveniencia cuando apenas están dejando la niñez atrás. Estas uniones son concertadas por las mamás de los futuros esposos, por lo que en ambos casos, la figura materna resulta ser el eslabón que perpetúa el patriarcado y lo transmite hacia la siguiente generación.

³⁷¹ Montesinos, Carrillo, 5.

³⁷² Gómez Viu, 109.

En cambio, en *No te apresures a llegar a la torre de Londres que la torre de Londres no es el Big Ben*, será la *Bella Durmiente* quien decline la propuesta de matrimonio y opte por seguir durmiendo para evitar casarse con el príncipe. Esta novela guarda similitudes con *Cerca del corazón salvaje*, puesto que además de tener una estructura en forma de estampas, sus personajes no anhelan llegar al matrimonio y terminan saliéndose del modelo femenino que la sociedad espera de ellas.

Otro rasgo que las autoras comparten, es el cuestionamiento del patriarcado al transgredir el concepto tradicional del imaginario femenino. Lejos de presentar a mujeres sumisas y sin pensamiento crítico, ellas exploran el erotismo con personajes que rompen con el estereotipo tradicional de abnegación. Esto lo vemos en Madre, quien sostiene encuentros lésbicos con la hermana del sacerdote del pueblo y, aunque frente a su hija representa al poder del patriarcado, en su vida privada procura obtener placer de formas no convencionales para el momento histórico en el que vive.

Por otro lado, María es una mujer independiente, con un criterio propio y, aunque vive un conflicto de identidad, es capaz de cuestionar las estructuras de poder e identificar el racismo a su alrededor. No podemos dejar de lado a Carmela, quien con su curiosidad aventurera y sus rasgos autoritarios, de forma voluntaria decide sobre su rol de género y se viste como varón para ser tomada en serio.

Al inicio de esta investigación, uno de los planteamientos formulados buscaba identificar la visión de género que permea las obras y la forma en la que se establecen las interacciones entre los personajes femeninos y masculinos. Recordemos que las normas de género establecen la manera en la que actuamos en el espacio público y nos relacionamos con las demás personas. Quien se salga del margen de la normalidad, será estigmatizado y criminalizado. Pues bien, en *Sentirse Desnuda* encontramos que Hugo y la narradora trasgreden lo establecido socialmente. Ya sea desde el travestismo de Hugo o la decisión de la narradora al usar la ropa de su amiga, ambos contravienen las pautas y deberán afrontar las consecuencias por eso.

En cuanto a los personajes que habitan la novela de Gallardo, estos van un poco más allá y exploran el modo transicional entre los géneros. En este caso, el binario masculino y femenino agotan el campo semántico del género y pasamos del travestismo a un paso entre géneros³⁷³. El enfoque de género de Gallardo se aprecia cuando la *Bella Durmiente* sueña que es un jovencito

³⁷³ Butler, 71.

vestido de verde. Esta transición se evidencia también cuando la narradora emplea los distintos artículos gramaticales y los pronombres para expresar el género con el que el personaje se identifica en ese momento.

En *Las Flores*, la visión de género muestra los estereotipos que giran en torno al ser mujer o ser hombre en la sociedad. Los modelos de enseñanza transmitidos por las mismas mujeres alzan lo masculino como preponderante, pues su rol en la sociedad retratada por la novela es mantener ese sistema de reglamentaciones, prohibiciones y opresiones recíprocas.

Como se ha podido constatar, las tres autoras guatemaltecas muestran una realidad en la que las mujeres pelean por expresar sus aspiraciones. Mientras los hombres deben luchar por encontrar un entorno amigable para desarrollar sus propósitos, el camino es cuesta arriba para las mujeres retratadas por las narradoras. Antes de poder perseguir sus metas, primero deben encontrar un espacio amigable que les permita alzar la voz y, si tienen suerte, después podrán emprender el vuelo. Lastimosamente, ninguna fue tan afortunada.

La transversalidad atraviesa las tres novelas, puesto que Eugenia Gallardo, Denise Phé-Funchal y Patricia Cortéz Bendfelt nos introducen en la vida de distintas mujeres que pertenecen a diversas clases sociales, con poco acceso a la tecnología pero también de vidas acomodadas, de un modo de vida rural o urbana. En las historias se pueden identificar los grupos de mujeres definidos por Lagarde: el grupo de las mujeres sometidas a la opresión genérica pero no de clase, como Carmela, la Nena o la narradora de *Sentirse Desnuda*; el grupo de mujeres sometidas a la triple opresión de género, de clase y étnica o nacional, como María y su madre; grupos de mujeres que no comparten la clase ni otras particularidades, pero que han sido sometidas a formas exacerbadas de violencia genérica y otras.³⁷⁴

La vida de las mujeres de las novelas de formación, ya analizadas, está marcada por la presencia del patriarcado como eje transversal que atraviesa la rutina y la conciencia de todas las personas. Como resultado, las obras se realizan desde una perspectiva crítica del sistema patriarcal que, como ya hemos mencionado, dificulta o imposibilita la plenitud de las aspiraciones de las mujeres. De esa cuenta, las protagonistas no pueden aspirar a una vida libre porque quienes desafíen el sistema corren el riesgo de ser castigadas o anuladas de la historia como le sucedió a Carmela. También pueden ser ultrajadas como la narradora de *Sentirse Desnuda*; o incluso morir como les sucedió a María y a la Nena.

³⁷⁴ Lagarde, 34.

BIBLIOGRAFÍA

- actual, Narrativa guatemalteca. *Ni hermosa ni maldita*. Guatemala: Alfaguara, 2012.
- Aguirre, Lina. «La experiencia femenina en La última niebla de María Luisa Bombal.» 08 de 01 de 2008. *Crítica.cl*. 23 de 07 de 2015. <<http://critica.cl/literatura/la-experiencia-femenina-en-la-ultima-niebla-de-maria-luisa-bombal>>.
- Almaguer Rodríguez, Fernando y Nancy Ricardo Domínguez. «Travestismo cultural y mestizaje latinoamericano, apuntes para un análisis antropológico.» *Alternativas* (2016): 52-59.
- Arenas Bianchi, Clara, Charles R. Hale y Gustavo Palma Murga, ¿*Racismo en Guatemala?* *Abriendo el debate sobre un tema tabú*. Guatemala: Asociación para el avance de las ciencias sociales de Guatemala, 1999.
- Ballesta, Juan Cano. «La poesía comprometida y su contexto sociológico en la España de los años 30.» *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Centro Virtual Cervantes, 1974. 235-242. 27 de Septiembre de 2014. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_026.pdf>.
- Bastos, María Luisa. «Relectura de la última niebla de María Luisa Bombal.» *Revista Iberoamericana* (1985): 557-565.
- Belli, Gioconda. «La Mujer Habitada.» 1988. 2 de Noviembre de 2014. <http://sanjosesegovia.es/cambios%202011_12/tertulia/images/mujer%20habitada/giocondabelli_mujerhabitada.pdf>.
- Belmonte, Carmen Ramírez. «Concepto de género: Reflexiones.» *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* (2008): 307-314.
- Beverley, John y Hugo Achugar. *La voz del otro*. Guatemala: Abrapalabra-Universidad Rafael Landívar, 2002.
- Blanco, Juan. *Cartografía del pensamiento latinoamericano contemporáneo una introducción*. Guatemala: Cuadernos Winaq, 2009.
- Bombal, María Luisa. *La última niebla*. Chile: Nascimento, 1962.

- Burgos, Elizabeth y Menchú Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Decimocuarta. México: Siglo xxi editores, 1997.
- Burin, Mabel. «Género y Psicoanálisis: Subjetividades femeninas vulnerables.» s.f. *Psicoanálisis, estudios feministas y género*. 27 de 07 de 2016.
<<http://www.psicomundo.com/foros/genero/subjetividad.htm>>.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2004.
- . *El género en disputa El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- . «Performatividad, precariedad y políticas sexuales.» *Revista de Antropología Iberoamericana* (2009): 321-336.
- Carrillo García, Claudia. *El utopismo en la obra narrativa de Gioconda Belli*. Sonora: Univesidad de Sonora, 2007.
- Casaús, Marta. «LA REPRESENTACIÓN DEL OTRO EN LAS ELITES INTELECTUALES EUROPEAS Y LATINOAMERICANAS: UN SIGLO DE PENSAMIENTO RACIALISTA 1830-1930.» *Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies* (2010): 13-44. Revista.
- Castro-Klarén, Ana (ed). *Narrativa femenina en América Latina, prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2003.
- Chaves Espinach, Fernando. *Denise Phé-Funchal dirige el lente de la fantasía a lo real*. 14 de 10 de 2014. 22 de 07 de 2016. <http://www.nacion.com/ocio/artes/Denise-Phe-Funchal-dirige-lente-fantasia_0_1446055419.html>.
- Chávez, José. «Génesis y desarrollo del testimonio latinoamericano contemporáneo.» *Decimo noveno coloquio internacional de literatura mexicana e hispanoamericana*. Sonora: Universidad de Sonora, departamento de letras, 2003. 53-64.
- Conaculta. s.f. 09 de 09 de 2015. <<http://www.conaculta.gob.mx/elena-garro/elena.html>>.

Conaculta. 13 de 07 de 2013. 09 de 09 de 2015.

<<http://www.conaculta.gob.mx/noticias/efemerides/28070-%C2%93los-recuerdos-del-porvenir-una-novela-tan-actual-como-el-periodico-del-dia%C2%94.html>>.

Corbatta, Jorgelina. «Para un balance de fin de siglo de la producción femenina/feminista en (sobre) Latinoamérica.» *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca: Alquilafuente, 2003. 256-270.

Cordero, Mario. «Denise Phé-Funchal presenta novela en busca de profesionalizar la literatura guatemalteca.» 25 de 02 de 2008. *F&G Editores*. 14 de 04 de 2017.
<<http://www.fygeditores.com/fglasflores01.htm#noticia6>>.

Cortez Bendfeldt, Thelma Patricia. *Sentirse desnuda*. Guatemala: Editorial de ciencias sociales, 2012.

Danny, Cuéllar y Orjuela Ana María Orjuela Acosta. «La montaña es algo más que una inmensa estepa verde: oralidad, testimonio y literatura.» Universidad de Los Andes, s.f. 15.

De Beauvoir, Simone. «El segundo sexo.» 08 de 03 de 2013. *Pijama Surf*. 18 de 07 de 2016.
<<http://pijamasurf.com/2013/03/3-libros-de-simone-de-beauvoir-digitalizados-y-listos-para-descargar-biblioteca-pijama-surf/>>.

De la Fuente, José Luis. «La narrativa del «post», en Hispanoamérica: una cuestión de límites.» *Anales de Literatura Hispanoamericana* (1999): 239-266.

De Toro, Alfonso. «Postmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa postmoderna).» *Revista Iberoamericana* (1991): 442-467.

Delgado de Smith, Yamile. «El sujeto: Los espacios públicos y privados desde el género.» *Revista Estudios Culturales* (2008): 113-126.

Domínguez Miranda, Claudia Maribel. «La identidad femenina en La última niebla.» *La Colmena* 78 (2013): 37-44.

Don Quijote Salamanca. s.f. 15 de 08 de 2016. <<http://www.donquijote.org/lengua-espanola/literatura/historia/latinoamerica/modernismo>>.

- Duany, Jorge. «Travestismos culturales: políticas de identidad y la escritura de la modernidad (Reseña).» *Project Muse* (2005): 183-186.
- Duque Acosta, Carlos Andrés. «Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical.» *La manzana de la discordia* (2010): 27-34.
- Echevarría, Roberto González y Enrique Pupo-Walker. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 2006.
- Entrevista con Luis Harss*. 13 de 11 de 2012. 02 de 08 de 2016.
<http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/13/actualidad/1352826000_1352835611.html>
.
- Escobedo, Juan Carlos. *Literatura Guatemalteca*. 01 de 05 de 2007. 23 de 02 de 2017.
- Escritores.org*. s.f. 25 de 09 de 2015. <<https://www.esritores.org/biografias/70-clarice-lispector>>.
- Española, Real Academia. *Diccionario de la lengua española*. Vers. 22. 2012. 28 de Octubre de 2014. <<http://lema.rae.es/drae/>>.
- . *Diccionario de Lengua Española*. s.f. 24 de Julio de 2015. < <http://lema.rae.es/drae/>>.
- . *Diccionario de Lengua Española*. s.f. 16 de Febrero de 2015. < <http://lema.rae.es/drae/>>.
- . *Diccionario de Lengua Española*. s.f. 16 de mayo de 2016. < <http://lema.rae.es/drae/>>.
- Espinoza, Lorena. *Extractos de: Marcela Lagarde, Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas, México, UNAM, 1997*. 20 de Mayo de 2007.
<<http://espaciofeminista.blogspot.com/2007/05/extractos-de-marcela-lagarde-los.html>>.
- F. Coronado, Xavier. «Clarice Lispector y la escritura como debe ser.» 11 de 11 de 2012. *La Jornada semanal*. 26 de 09 de 2015. <<http://www.jornada.unam.mx/2012/11/11/sem-xabier.html>>.
- Facio, Alda y Lorena Fries. «Feminismo, género y patriarcado.» *Academia. Revista sobre enseñanza del derecho de Buenos Aires* (2005): 259-294.

Fariña Busto, María Jesús. «Desactuando el mandato de género: Escritoras hispanoamericanas.» *Sociocriticism* (2010): 1999-231.

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de sueño, 2004.

Fernández Hall, Lilian. «El implacable ojo de Dios (o del diablo): Las Flores, de Denise Phé-Funchal.» *Revista Almiar* (2008): <http://www.margencero.com/articulos/lilian/denise-phe-funchal.html>.

Flores, Marco Antonio. *Poetas guatemaltecos del siglo XX - visión crítica -*. México - Guatemala: Bancafé, Grupo Financiero del País, 1999-2000.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana : a partir de la independencia*. España: Ariel, 2002.

Galindo, Rose Marie. «Feminismo e intertextualidad en "La mujer habitada" de Gioconda Belli.» *Confluencia* 13 (1997): 88-98.

Gallardo, Eugenia. *No te apresures a llegar a la Torre de Londres porque la Torre D Londres no es el Big Ben*. Guatemala: F&G Editores, 1999.

Gallego, Manuel López. «Bildungsroman. Historias para crecer.» *Tejuelo* (2013): 62-75.

García Aguilar, María del Carmen. *Las mujeres y la apropiación de su cuerpo*. 08 de 01 de 2004. 19 de 03 de 2017. <<http://www.jornada.unam.mx/2004/01/08/ls-cuerpo.html>>.

García Irles, Mónica. «Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli / Mónica García Irles; prólogo de Carmen Alemany.» 2001. *Biblioteca Virtual Manuel de Cervantes*. 2 de Noviembre de 2014. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3x8j6>>.

García, Claudia. «Y mis pechos se irguieron en lo oscuro. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala.» *Ciberletras*, 18 (2007): 1523-1720.

Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. México: Editorial Planeta Mexicana, 2010.

- Gilbert, J.A. «Desde el margen.» s.f. *La Maldición de Malinche*. 13 de 09 de 2015.
<<http://www.margen.org/desdeelmargen/num6/malinche.html>>.
- Gómez Viu, Carmen. «El Buildingsroman y la novela de autoformación femenina hispanoamericana contemporánea.» *Epos* (2009): 107-117.
- Gómez, Juan José. *Un Nuevo Canon Literario*. 08 de 08 de 2000. 01 de 08 de 2016.
<http://elpais.com/diario/2000/08/08/revistaverano/965685614_850215.html>.
- González, María Virginia. «Tensiones en la crítica: El testimonio.» *I Jornadas de Jóvenes investigadores*. Argentina: Fundación Ezequiel Martínez Estrada, 2003. 12.
- Guardia, Sara Beatriz. «Literatura y Escritura femenina en América Latina.» s.f. *Biblioteca Virtual FAHUSAC*. 19 de Febrero de 2017.
<<http://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3460>>.
- Guatemala, Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de. *Guatemala: Nunca Más (Versión Resumida)*. Informe del Proyecto Interdiocesano Recuperación de la memoria histórica. Guatemala, 1998.
- Gutiérrez, José Ismael. «Travestismos femeninos: Escritura y mujer frente al poder patriarcal.» *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. París: Centro Virtual Cervantes, 2007. 1-8.
- Hajjaj, Karima. «Crónica y viaje en el Modernismo: Enrique Gómez Carrillo y El Encanto de Buenos Aires.» *Anales de literatura hispanoamericana*, núm 23 (1994): 27-41.
- Harss, Luis. *Los Nuestros*. España: Alfaguara, 2012.
- Hernández y Sampieri, Roberto. *Metodología de la investigación*. México: Mc-Graw Hill / Interamericana Editores, S.A. de C.V., 2010.
- Krom, Mary. «Un silencio beneficioso: Los recuerdos del porvenir y el refugio del pasado.» s.f. 10 de 09 de 2015.
<<http://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=naeh>>.

- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Autónoma de México, 2005.
- Lamas, Marta. «Diferencias de sexo, género y diferencia sexual.» *Cuicuilco, nueva época* (2000): 1-25.
- Lange, Norah. *Personas en la sala*. Buenos Aires: Ediciones Barataria, 2011.
- Lara Markus, Brenda. *Obviedad cultural: Patricia Cortez Benfeldt desnuda la cultura guatemalteca*. 05 de 07 de 2016. 26 de 07 de 2016.
<<https://brendalaramarkus.wordpress.com/2016/05/28/obviedad-cultural-patricia-cortez-benfeldt-desnuda-la-cultura-guatemalteca/>>.
- León, Margarita. «Los indios en Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro: El discurso ausente o el silencio signficante.» Selección de Tesis de Maestría. 1994.
- Liano, Dante. *Visión Crítica de la Literatura Guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1997.
- Lispector, Clarice. *Cerca del corazón salvaje*. España: Siruela, 2012.
- López Asenjo, Mario. *Masterlengua*. 09 de 12 de 2013. 04 de 11 de 2016.
<<http://masterlengua.com/etapas-de-la-novela-hispanoamericana-del-siglo-xx/>>.
- López Gil, Marta. *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999.
- Losada Soler, Elena. «Clarice Lispector, la palabra rigurosa.» 1994. *Pendiente de migración*. 25 de 09 de 2015.
<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/lispecto.htm>>.
- Lugones, María. «Colonialidad y género.» *Tabula Rasa* (2008): 73-101.
- . «Hacia un feminismo descolonial.» *La manzana de la discordia* (2011): 105-119.
- . «Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples.» 2013. *Globalización*. 16 de 07 de 2016. <<http://rcci.net/globalizacion/2013/fg1576.htm>>.

- Magaña Frade, Irena, Luciano Menéndez Acevedo y Carlos Ramírez Muñoz. «Ideología, Género y Subjetividad.» 2012. *Les cahiers psychologie politique [En ligne]*. 26 de 07 de 2016. <<http://odel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=2030>>.
- Marter, Inka. *Recuerdo y voz. La narrativa de Norah Lange en sus contextos*. Tesis doctoral. Colonia, 2009.
- Masiello, Francine. «Texto, ley, transgresión: especulación: Sobre la novela (feminista) de vanguardia.» *Revista Iberoamericana* (1985): 807-822.
- Mbaye, Djibril. «Entender la postmodernidad literaria una hermenéutica desde la "segunda fila".» *Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades* (2014): 203-211.
- Meler, Irene. «Relaciones de género y subjetividad: debates actuales.» *Actualidades en psicología* (2002): 101-104.
- Melgar Pernías, Yolanda. *Los Bildungsromane femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros. Mexicanidades, fronteras, puentes*. Gran Bretaña: Tamesis, 2012.
- Méndez de Penedo, Lucrecia. «Estrategias de la subversión: poesía feminista guatemalteca contemporánea.» *Cultura de Guatemala* (2007): 171-206.
- Méndez Rodenas, Adriana. «Tiempo femenino, tiempo ficticio: Los recuerdos del porvenir de Elena Garro.» *Revista Iberoamericana* (1988): 843-851.
- Meza Márquez, Consuelo. *Narradoras centroamericanas contemporáneas. Identidad y crítica socioliteraria feminista*. México: Universidad Autónoma de Aguas Calientes, 2007.
- Meza Marquez, Consuelo. «Panorama de la narrativa de las mujeres centroamericanas.» 2002. *Istmo, revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. 11 de 07 de 2016. <<http://istmo.denison.edu/n04/proyectos/panorama.html>>.
- Mignolo, Walter D. *Historias locales / diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. España: Ediciones Akal, 2003.
- Miramontes, Ana. *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras*. Tesis doctoral. Pittsburgh, 2005.

- Montesinos, Rafael y Rosalía Carrillo. «Feminidades y masculinidades del cambio cultural del fin y principio de siglo.» *El Cotidiano* (2010): 5-14.
- Montón Subías, Sandra. «Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia.» *Arqueología Espacial* (2000): 45-59.
- Montúa, Fabián Andrés. «Una reflexión sobre las investigaciones de Foucault del cuerpo y del poder.» Octubre de 2005. *Revista Digital - Buenos Aires*.
<<http://www.efdeportes.com/efd89/foucault.htm>>.
- Murguialday, Clara. *Diccionario de Acción Humanitaria y Cooperación al Desarrollo*. s.f. 11 de 07 de 2016. <<http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/108>>.
- Narbona, Rafael. *El Cultural*. 22 de 05 de 2002. 25 de 09 de 2015.
<<http://www.elcultural.com/revista/letras/Cerca-del-corazon-salvaje/4812>>.
- Osborne, Raquel. «La evolución del concepto de género.» *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales* (2008): 147-182.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. España: Alianza Editorial, 2001.
- Peppino Barale, Ana María. «Lectura feminista y canon androcéntrico.» *Multidisciplina* (2008): 116-120.
- Phé Funchal, Denise. *Las flores*. Guatemala: FYG Editores, 2007.
- Prieto, Adlin. *Del testimonio a la autobiografía: Ángela Zago y su proyecto de escritura*. Tesis magíster. Venezuela: Universidad Simón Bolívar, 2007.
- Rama, Ángel. «El Boom en perspectiva.» *Signos literarios I* (2005): 161-208.
- Ramoneda, Josep. *Romper los marcos mentales Marcos mentales. Las vidas lloradas*. 08 de 05 de 2010. 09 de 11 de 2015.
<http://elpais.com/diario/2010/05/08/babelia/1273277542_850215.html>.

Rodríguez Monegal, Emir. *Revista Malabia*. s.f. 15 de 08 de 2016.

<<http://www.revistamalabia.com/index.php/archivo/61-numero-53/119-la-poesia-femenina-del-modernismo.html>>.

Romero, Rolando. «Materialismo, Femenismo y Postestructuralismo en la teoría crítica chicana: Calibán, la Malinche y Cabeza de Vaca.» *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. España: Centro Virtual Cervantes, 1992. 214-222.

Schmidt-Welle, Friedhelm. «Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región.» *Relaciones 130, primavera* (2012): 115-157.

Sevilla de Morelock, Ela Molina. *Relecturas y Narraciones Femeninas de la Revolución Mexicana*. Monografía. Inglaterra: Boydell and brewer, 2013. Libro electrónico.

Seydel, Ute. «Memoria, imaginación e historia en Los recuerdos del porvenir y Pedro Páramo.» *Tercer Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana. Propuestas literarias de fin de siglo*. México, 1999. 67-80.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

Skármeta, Antonio. «Una generación en el camino.» *Nueva Sociedad* (1989): 133-146.

Symington, Alison. *Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y la justicia económica*. Canadá: Asociación por los derechos de la mujer y el desarrollo, Agosto de 2004. Documento.

Toledo Arévalo, Aída Elizabeth. *Vocación de herejes*. Guatemala: Cultura, 2002.

Toledo, Aída. *F&G Editores*. 2002. 20 de 10 de 2015.

<<http://www.fygeditores.com/torre03.htm>>.

—. «Siete narradoras guatemaltecas en medio de la nada: apuntes críticos sobre la escritura contemporánea de mujeres guatemaltecas.» *Revista Cultura de Guatemala*, 35 (2014): 151-163.

- . «Visiones discursivas a partir de la elaboración de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos .» *Revista Iberoamericana* (2004): 237-249.
- Valencia Rubio, Andrea Mireya. *La experiencia y la intuición en Cerca del corazón salvaje*. Tesis para optar por el título de profesional en estudios literarios. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Vásquez Mejías, Ainhoa. «Cuerpos femeninos entre el sacrificio y la autodestrucción: Una lectura de la novela Las Flores de Denise Phé Funchal.» *Escritura de mujeres en la generación del '50: entre la transgresión y el apadrinaje* (s.f.): 155-163.
- Veiravé, Alfredo. *Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1976.
- Walas, Guillermina. "En qué mundo se vive desde la escritura de mujeres guatemaltecas contemporáneas" Academia.edu. s.f.
- . «Cuerpos de/en relato: narradoras guatemaltecas de hoy.» *IV Congreso Centroamericano de Estudios Culturales* . s.f.
- . «Cuerpos que rompen el silencio: nuevas narrativas guatemaltecas desde lo concreto a lo virtual.» *Revista Estudios*, 26 (2013): 289-302.
- . *Entre dos Américas: narrativas de latinas en los '90s*. Maryland: University Press of America, 2000.
- Waldman, Gilda. «Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años Del Boom a la nueva narrativa.» *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (2016): 355-378.
- Zavala, Lauro. *Como estudiar el cuento*. Guatemala: Palo de Hormigo, 2002.