



---

Volumen 41 (2024)

# “Mujeres sobre mujeres”

## Editores:

Benito Gómez Madrid, CSU Domínguez Hill, Editor general

Karen P. Pérez, University of Southern California, Editora ejecutiva y Directora de edición

Melissa González-Contreras, CSU Domínguez Hills, Editora asistente

José Alfredo Contreras, Whittier College, Editor asistente

Consejo editorial

## Sobre esta edición

El presente volumen “Mujeres sobre mujeres” es la primera versión de *Alba de América* en su plataforma digital. No obstante, la revista tiene una gran trayectoria impresa que data desde su fundación en 1982 por la Dra. Juana Alcira Arancibia. Bajo su dirección y la de sus colaboradores se publicaron 40 volúmenes.

“Mujeres sobre mujeres” está dedicado a mujeres autoras, textos producidos por mujeres y mujeres que escriben sobre otras mujeres. Esta colección de ensayos abarca novela, poesía, testimonio, ficción histórica y performance. Los autores analizan una gran variedad de temas, entre ellos: la representación de las mujeres en la literatura, reseñas escritas por mujeres, la maternidad como motivo poético, la cultura afrocubana desde una perspectiva femenina, literatura fantástica, roles tradicionales de género, violencia contra las mujeres, sordera social y metaficción historiográfica.

El volumen inicia con ensayos de tres grandes escritoras: Elena Poniatowska que hace un recorrido desde Sor Juana hasta Sabina Berman en “Mujeres que escriben”, Luisa Valenzuela, quien en “Freud & Lisa” nos cuenta en detalle sobre una experiencia psicoanalítica de “transmisión matrilineal”, y por último, Ana Rosetti, quien comparte “Amalia Domingo Soler: Romántica y heterodoxa”, en donde presenta el recorrido literario de Amalia D. Soler con un mensaje personal sobre consciencia literaria, consciencia de mujeres.

Damos las gracias a todos los que han colaborado para hacer posible esta publicación, incluyendo al personal de CSU Domínguez Hills, la familia de la Dra. Arancibia y a todo el Consejo Editorial de *Alba de América*.

## Volumen 41 (2024)

### ÍNDICE

#### Artículos de reconocimiento especial

- Elena Poniatowska, “Mujeres que escriben” . . . . . 1  
Luisa Valenzuela “Freud & Lisa” . . . . . 20  
Ana Rossetti, “Amalia Domingo Soler: Romántica y heterodoxa” . . . . . 22

#### Artículos académicos

- Resúmenes de los artículos de esta sección . . . . . i-viii  
“Mujeres que reseñan a mujeres en revista *Sur* (1931-1992). El caso de la literatura infantil”  
Jéssica L. Sessarego, Marina L. Guidotti, Daniela E. Monaco, Rosina Pallotti . . . . . 29  
“‘Ciertos fantasmas de la tradición literaria mexicana’: La desaparición y resurgimiento de Amparo Dávila”  
Audrey Harris. . . . . 40  
“Hibridación de arquetipos femeninos latinoamericanos en Gabriela Mistral”  
Aned Ladino . . . . . 53  
“Maternidades emergentes en *La hija única* de Guadalupe Nettel”  
Carmen Patricia Tovar . . . . . 66  
“Testimonio y autoficción en *Chicas muertas*”  
Graciela A. Foglia . . . . . 81  
“‘Y el verso se hizo carne’. La maternidad como motivo poético en la poesía de Concha Méndez”  
Cynthia Fernández Álvarez. . . . . 95  
“Neoliberalismo e identidades de género en *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñeiro”  
Elizabeth Montes Garcés . . . . . 110  
“Mujer negra y cultura afrocubana en *Reyita sencillamente* (Testimonio de una cubana negra nonagenaria) de Daysi Rubiera Castillo: de la percepción a la inclusión en la formación de la nación cubana”  
Christian Bâle Dione. . . . . 122  
“Amor traicionero: La reescritura de dos heroínas, Juana la Loca y Malintzin”  
Amanda Hussein . . . . . 136  
“Colectivo Las Tesis: Cuerpo, calle y movilidad”  
Lourdes Elizabeth Schmader . . . . . 151



Alba de América 41 (2024): 1-19

## Mujeres que escriben

Elena Poniatowska

¿Han visto ustedes en el zoológico a las leonas? ¿Esas que se mantienen atrás lamiendo de su pata una invisible espina? ¿Esas que parecen gatos callejeros, flacos, escaldados y pelones? Bueno, pues eso son las escritoras latinoamericanas, según María Luisa Mendoza, La China, las leonas del zoológico, feas, opacas, con una que otra brizna de paja en el lomo vencido, las leonas, las que están siempre en segundo plano, las que quedaron como costales gastados después de la última cría, mientras que el león, pegado a los barrotes, haga lo que haga, con su espléndida cabellera de rey de la selva, es el que ruge, se impone y de un solo bocado se traga al mundo. El león en donde quiera que esté impone sus condiciones, la leona jamás. Carlos Fuentes alza su cabeza magnífica de león de la Metro Goldwin Mayer, sacude sus crines de oro, y saluda a otro león también coronado, a Mario Vargas Llosa, que a su imagen y semejanza enseña unos dientes tan atractivos como el del gato de Cheshire cuya sonrisa veía Alicia en el país de las maravillas cada vez que se apagaba la luz.

Hasta ahora las escritoras son las comparsas de la literatura latinoamericana. Recuerdo haber leído en la revista francesa *L'Express* una lista de los Premios Nobel latinoamericanos, y la única que no aparecía era Gabriela Mistral. Salvo el caso de Isabel Allende, las mujeres que escriben muy pronto dejan de creer en sí mismas por falta de aliento. Nellie Campobello, única autora de la Revolución Mexicana con dos libros notables: *Las manos de Mamá* y *Cartucho*, escogió dedicarse a la danza, tarea que seguramente le resultó más gratificante que la de las letras y sin embargo fue ella quien hizo entrega de todo el archivo de Pancho Villa a Martín Luis Guzmán, autor de las *Memorias de Pancho Villa*. Para Rosario Castellanos, la más completa de nuestras escritoras, las condiciones de vida no fueron muy distintas a las de Sor Juana Inés de la Cruz, que trescientos años antes había escogido la clausura para poder ejercer su vocación. A Rosario Castellanos también el mundo la defraudó. Al igual que Sor Juana Inés de la Cruz, tuvo que enfrentarse a una realidad para ella aterradora. La mujer no es igual al hombre, es inferior, por lo tanto, no tiene la misma capacidad para pensar, mucho menos para crear. Así lo escribió en su tesis *Sobre cultura femenina*, en la que prácticamente pide perdón por atreverse a ingresar a un mundo que le está vedado: el de la cultura. Trescientos años antes Sor Juana lo había escrito:

¿En perseguirme, Mundo, qué interesas?

¿En qué te ofendo, cuando solo intento

poner bellezas en mi entendimiento

y no mi entendimiento en las bellezas?

Yo no estimo tesoros ni riquezas

y así, siempre me causa más contento

poner riquezas en mi pensamiento

que no mi pensamiento en las riquezas.

Y no estimo hermosura que, vencida,

es despojo civil de las edades

ni riqueza me agrada fementida,

teniendo por mejor, en mis verdades,

consumir vanidades de la vida

que consumir la vida en vanidades.

La pequeña Juana de Asbaje leyó todos los libros de la biblioteca de su abuelo y sorprendió a los doctos y a los sagaces:

Empecé a deprender gramática, en que creo no llegaron a veinte las lecciones que tomé; y era tan intenso mi cuidado, que siendo así que en las mujeres –y más en tan florida juventud– es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta donde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza. Sucedió así que él crecía y yo no sabía lo propuesto, porque el pelo crecía aprisa y yo aprendía despacio, y con efecto le cortaba en pena de la rudeza: que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno.

Sor Juana es un fenómeno que apareció en el Siglo XVII y sigue siéndolo en el Siglo XXI; cubre cuatro siglos y es aún el mayor poeta mexicano, según Octavio Paz. Después de Sor Juana, nuestro continente se cubre de poetas, de mujeres que lloran su desamor y se comparan al sauce

que ve huir el agua del río, todas hablan de su ser mujer, la propia Gabriela Mistral grita: “un hijo, yo quise tener un hijo tuyo y mío”, y antes, en 1910, la uruguayana Delmira Agustini, declaró en su libro *Cálices vacíos* que el único que importa es el hombre y que ella se considera un perro a los pies de su amo que, por cierto, la mató. La mexicana Josefina Murillo, la Alondra del río Papaloapan, murió de asma a los treinta y ocho años y escribió:

Amor, dijo la rosa es un perfume,  
amor es un suspiro dijo el céfiro,  
amor, dijo la luz es una llama,  
oh cuánto habéis mentido,  
amor es una lágrima.

Las escritoras mexicanas abandonaron la literatura de confesión y Rosario Castellanos produjo dos novelas: *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas*, llamadas por la crítica “indigenistas” como se llamó también a la obra de José María Arguedas y a la de Miguel Ángel Asturias. En México, Elena Garro nos brinda su magnífica *Los recuerdos del porvenir*, en la que una piedra al sol se constituye en la memoria del pueblo de Ixtepec. Luisa Josefina Hernández produce una pléyade de novelas, entre las que destaca *Nostalgia de Troya*. Josefina Vicens escribe *El libro vacío*. Inés Arredondo, cuyo mundo interior es obsesivo, crea uno de los mejores cuentos de la literatura mexicana “La sunamita”. Julieta Campos compone varias novelas claras y fluidas como el agua que rodeó Cuba, su isla natal y un gran ensayo: “¿Qué hacemos con los pobres?” Silvia Molina nos regala *Campeche* y así hasta llegar a Aline Pettersson, María Luisa Mendoza, Angelina Muñiz Huberman, Esther Seligson, Sara Sefchovich y su *Demasiado amor*, Margo Glantz y sus *Genealogías*, Rosa Nissan que –al seguir el camino abierto por Margo Glantz– desafía a la colonia israelita con su frescura y su ingenuidad hasta Bárbara Jacobs, Beatriz Novaro y su novedosa *Cecilia todavía*, Rosa Beltrán, notable escritora que incursiona con fortuna en la novela histórica y una serie de cuentos formidables, la excelente Mónica Lavín y Paloma Villegas que retrata fiel y lúcidamente a una generación, Sabina Berman, la extraordinaria autora de *La Bobe* y *Un grano de arroz*, Ángeles Mastretta que conoce con su *Arráncame la vida* el éxito y la traducción a muchos idiomas y salta a la fama internacional con su novela hecha película con el mismo título, Laura Esquivel, la autora de *Como agua para chocolate*, única novela latinoamericana que permaneció 18 meses en la lista de los libros más vendidos del *New York Times Review of Books*, ahora entregada a la política de izquierda. Carlos Fuentes declaró que la mejor escritora mexicana es la joven Cristina Rivera Garza autora de *Nadie me verá llorar* y otros textos deslumbrantes, entre ellos uno sobre su antecesora, la gran cuentista Amparo Dávila.

Muchas escritoras se me quedan en el tintero (sobre todo las más nuevas) entre ellas mi admirada contemporánea Carmen Rosenzweig, que alguna vez escribió que sentía que iba a llegar a rosa a través de sus espinas.

De que el continente latinoamericano está produciendo a mujeres que rompen las amarras

y tienen mucho que contar, de que se ha dejado atrás el *Nouveau Roman*, de que las escritoras chicanas Sandra Cisneros, Ana Castillo, Chérie Moraga se han liberado antes que las del cono sur, puede verse en la pléyade de mujeres que ahora escriben y no hacen precisamente literatura de confesión, escritoras notables: Rosario Ferré, Ana Lydia Vega de Puerto Rico que se han beneficiado como las chicanas de vivir en una situación límite, debatirse entre dos culturas, afirmarse a partir de la negación, vencer prejuicios raciales y sociales, aceptarse y darse a respetar cuando todos se empeñaban en destruirlas, llegar al fondo del país-paisaje de su cuerpo y escribir en forma desenfadada, escritoras que juegan con el idioma, lo hacen suyo, lo engarzan en un collar original y suntuoso y lo devuelven como una prenda de su invención. Aún en medio de las peores restricciones, han logrado mucho antes que el resto de las mujeres de América Latina, lo que todas buscamos, ser dueñas de nuestra vida y de nuestro cuerpo.

Para la escritora mexicana, escribir es un subproducto de su situación social. Para la chicana, escribir significa vencer su situación social. Para la latina, escribir es inventarse a sí misma, crearse un mundo propio, encontrarle sentido a la vida a través de personajes, situaciones, ideas, fantasías que la rediman porque la base de la ficción es en muchas ocasiones parte de la realidad cotidiana.

Bien puede decirse que en América Latina se ha ido de la literatura de confesión, del diario, de las descripciones intimistas, los estados de ánimo, la exaltación de los sucesos cotidianos, el amor, el romanticismo y la nostalgia a la literatura de la pobreza porque son las mujeres las que hablan de las minorías en América Latina, como lo hace Marta Traba en su novela *Conversación al sur*, Luisa Valenzuela en sus cuentos sobre represión y tortura: “De noche soy tu caballo” o María Luisa Puga en su notable “Las mariposas”.

Las escritoras latinoamericanas venimos de países muy pobres, muy desamparados. Nuestra pobreza no es la del indigente, el *clochard* bajo los puentes de París, el *homeless* de Los Ángeles y ahora de Nueva York; no, la pobreza en América Latina es la de la indiferencia; no hay nadie ante quién pararse y decir: “No he comido, hace días que no como”, porque eso no importa. El hambre se va haciendo terrosa, se esparce extenuada sobre las cosas de la tierra y en cierta forma, esta hambre penetra en las páginas y las contagia. Somos nuestros propios paisajes. Escribimos como lo hacemos por ser latinoamericanas. Gioconda Belli no puede escribir sino del amor y de Nicaragua y de la libertad y de Nicaragua. No hay aun en nuestros países escritoras proletarias, pero sí hay textos de tradición oral que han sido recogidos por sociólogos como el *Juan Pérez Jolote* del doctor en antropología Ricardo Pozas.

Dentro de la cultura de la pobreza se atesoran bienes inesperados. Para Jesusa Palancares, la protagonista de la novela *Hasta no verte Jesús mío*, asomarse por la ventana de su cuarto y ver el cuadrángulo de cielo en su ventana era ya una gracia sin precio y sin explicación posible, un regalo inmerecido. Todo el cuarto adquiría una calidad gratuita, el cielo estaba de más como una gracia sorpresiva. Jesusa vivía siempre a la orilla del precipicio, por lo tanto, el cielo estrellado por su ventana era un hecho milagroso, algo así como lo real maravilloso de que habla Alejo Carpentier al referirse a América Latina.

María Sabina, la oaxaqueña, quien murió hace años, atrajo a su humilde choza en Huautla

de Jiménez, Oaxaca, a sabios como Gordon Wasson y Roger Heim, quienes gracias a la ceremonia de los hongos alucinantes, cultivaron varias especies haciendo un nuevo descubrimiento para la ciencia al entregarle nuestra materia prima al doctor Alberto Hofmann en Basilea, Suiza. Hofmann es nada menos que el descubridor del LSD. En la ceremonia de los hongos con María Sabina, los hongos amargos se ingieren con chocolate. El hongo macho y el hongo hembra, la parejita “los niños santos”, “las personitas”, como ella los llama, dan conocimiento y la hacen entonar cantos chamánicos que mucho tienen que ver con aquello que las mujeres sentimos cuando somos jóvenes y nadie, ni la familia, ni el marido, ni la sociedad nos ha mediatizado: esa fuerza explosiva con la que amanecemos y salimos a pisar el día antes de que las formas nos aprisionen, no, no, no, no, no, tú no, no hagas, no digas, no, qué dirán, a ti no te tocó, ni modo, no, confórmate, antes de poder mecernos con María Sabina y repetir tras de ella: “Soy la mujer libre que está debajo del agua” y canturrear tomadas de su mano:

Porque soy el agua que mira,

Porque soy la mujer sabia en medicina,

Porque soy la mujer yerbera

Porque soy la mujer de la brisa

Porque soy la mujer del rocío.

Vengo con mis trece chuparrosas

Soy mujer que mira hacia adentro

soy mujer que mira hacia adentro

soy mujer que mira hacia adentro

soy mujer de luz,

soy mujer de luz

soy mujer día

soy mujer que truena

soy mujer Cristo

soy mujer Jesucristo

soy mujer estrella grande

soy mujer estrella cruz

soy mujer luna.

La literatura latinoamericana oscila entre la supervivencia de sus habitantes siempre expuestos al hambre, y el milagro que significa estar vivo en un mundo tan lleno de calamidades y en una sociedad tan poco preparada para enfrentar los retos que los norteamericanos han convertido en el slogan “Time is money”.

En su libro *Las posibilidades del odio*, María Luisa Puga es un mendigo a quien le falta una pierna, lo único que tiene para defenderse en la vida es su muleta de madera oscura con la punta cubierta por una tira de hule negra y gastada, su muleta, a la cual le dedica todos los días un buen rato de caricias suaves e idénticas. ¿Cómo pudo María Luisa Puga meterse en la piel de un mendigo, cómo pudo moverse entre sombras, torpes, malolientes y quejosas? ¿Cómo supo lo que significa comer para un muerto de hambre? Simple y llanamente porque María Luisa es una escritora latinoamericana y como tal pertenece al continente del hambre. Si su mendigo es africano, María Luisa se ha entrenado a verlo en México y nos describe así su hambre: “El hambre y él eran lo mismo. Nunca no había sentido hambre, y había acabado por acostumbrarse. A tal punto que ya no pensaba en comer. Cuando por la noche en su callejón mascaba lentamente su pedazo de pan, o a veces las papas cocidas y frías que le dejaban en la bolsa, se le apelonaban en la garganta (por más que masticaba largo rato). Muchas veces se dormía con la comida en la boca. Con la fruta le iba mejor. El jugo se le escurría por todos lados y le traía recuerdos viejos, inalcanzables. Pero todo lo comía muy lentamente, con un callado pavor”. En “Las mariposas”, María Luisa Puga cuestiona la existencia de un guerrillero que no sabe ya si está vivo, que ha llevado una vida caótica, accidental, que no ha tenido más destino ni más pasado que el autobús del que acaba de bajar, que solo se sabe vivo porque de pronto le sube de adentro un llanto enorme, vasto que nace desde antes de él y lo abraza como si estuviera esperándolo. Un poco a la manera de Camus. Marta Traba en su *Conversación al Sur*, se alía a las Madres de la Plaza de Mayo llamadas Las Locas, y *En cualquier lugar* analiza e intenta poner en su lugar la tragedia que han vivido en América Latina los que lucharon en su país contra la dictadura, los guerrilleros en la clandestinidad y los exiliados.

Al ser minoría ellas mismas, las escritoras de América Latina se han aliado a las minorías. Son ellas quienes se involucran, denuncian, se indignan y, como decimos vulgarmente, se la juegan. Marta Traba fue perseguida y expulsada; a Luisa Valenzuela le cayó la policía tres días después de haber salido de su país, al igual que les cayó a los escritores Rodolfo Walsh y Haroldo Conti, que fueron asesinados; Alicia Partnoy –demasiado joven para tanto sufrimiento– publicó en Estados Unidos *The Little School (La escuelita)*, sobre esa nueva forma de tortura que es la desaparición; Elvira Orphée en su libro *La última conquista de El Ángel* declara que la tortura le parece una de las grandes abominaciones del hombre.

La realidad que describen muchas escritoras es la de los oprimidos, la de aquellos contra quienes se ejerce la violencia, ya sea política, ya sea la del hambre en la que viven las grandes mayorías. La conciencia social la adquieren muy pronto escritoras de la talla de una Rosario Castellanos que, al igual que Gabriela Mistral, fue maestra, y al igual que ella, se preocupó por la

situación de los oprimidos.

De México, la escritora más completa, la más destacada después de Sor Juana Inés de la Cruz, es, desde luego, Rosario Castellanos, que dice en uno de sus únicos poemas felices:

Aquí tienes mi mano,  
la que se levantó de la tierra,  
colmada como espiga en agosto.  
Aquí están mis sentidos  
de red afortunada,  
mi corazón, lugar de las hogueras,  
y mi cuerpo que siempre me acompaña.

He venido, feliz como los ríos,  
cantando bajo un cielo de sauces y de álamos  
hasta este mar de amor hermoso y grande.

Yo ya no espero, vivo.

A Rosario Castellanos, poeta, novelista, ensayista, periodista, también el mundo la defraudó. Trescientos años después, las circunstancias de Rosario Castellanos no serán muy distintas a las que hicieron que Sor Juana Inés de la Cruz escogiera el convento de las Jerónimas para poder dedicarse a la pasión de su vida: escribir, estudiar, leer. Nacida en Comitán, Chiapas, en 1925, Rosario Castellanos muy pronto habrá de indignarse en contra de la explotación de los chamulas, que caminan silenciosos y furtivos. Blanca, casi transparente, con unos grandes ojos negros, Rosario Castellanos será siempre una flor de invernadero, sus manos y sus pies pequeñísimos, frágiles, hacían exclamar a Miguel Ángel Asturias: “¡Pero qué manitas de Maya!”

Cronista de un mundo de explotados, Rosario es a su vez explotada en una sociedad que aún no protege ni respeta a las mujeres; en una sociedad en la que la mujer es solo una “esclava del señor”, “hágase en mí según tu voluntad”. Rosario Castellanos no vive la vida, la padece. Mientras el hombre se lanza, ella conoce la rutina, los oficios pequeños, la renuncia.

Si para el hombre el amor no suele ser sino el momento en que se enamora, para la mujer el amor es la inmanencia, la entrega, la selección de un modo de vida durable hasta la muerte: concebir a los hijos y criarlos. Para el hombre, el matrimonio no es un fin en sí; la mujer permanece en los

patios interiores, apaga las antorchas, termina la tarea del día. Cuando es joven, hace la reverencia, baila los bailes y se sienta a esperar el arribo del príncipe. Cuando es vieja, aguarda a que le den la orden de que se retire. Rosario le dice al hombre:

Inclinada a tu orilla siento cómo te alejas  
trémula como un sauce contemplo tu corriente  
formada de cristales transparentes y fríos.  
Huyen contigo todas las nítidas imágenes,  
el hondo y alto cielo,  
los astros imantados, la vehemencia  
ingrúvida del canto.  
Con un afán inútil mis ramas se despliegan  
se tienden como brazos en el aire  
y quieren prolongarse en bandadas de pájaros  
para seguirte a donde va tu cauce.  
Eres lo que se mueve, el ansia que camina  
la luz desenvolviéndose, la voz que se desata.  
Yo, soy solo la asfixia quieta de las raíces  
hundidas en la tierra tenebrosa y compacta.

En la infancia de Rosario está la clave de su vocación de escritora. Rosario tuvo un hermano menor, Benjamín, y todos los mimos y las caricias de sus padres fueron para él, por ser el hijo varón. Rosario deseó su muerte y cuando murió, la niña se sintió culpable. Benjamín Castellanos –a quien ella llama Mario en su novela *Balún Canán*– aunque ausente, siguió siendo el preferido, sus padres se encerraron sobre sí mismos con su dolor y la dejaron a solas con su nana chamula. Rosario oyó a su padre decir, cuando murió Benjamín: “Ahora ya no tenemos por quién luchar”.

Tal vez cuando nació alguien puso en mi cuna  
una rama de mirto y se secó.

Tal vez eso fue todo lo que tuve

en la vida, de amor.

De la mano de su nana Rufina, la niña se puso a descifrar las cosas de la tierra y a apuntarlas para que se le quedaran grabadas. En la escuela fue siempre estudiosa y sus compañeras la buscaban para que les explicara lo que no entendían. Dolores Castro, amiga de infancia, cuenta que era una niña tan delgada y tan frágil que la directora la eximió de la gimnasia y del deporte, y cuando en 1939, la familia Castellanos, ya sin tierras –expropiadas por la Reforma Agraria–, se trasladó a México; también en la Secundaria le prohibieron correr, jugar a la pelota, de suerte que durante el recreo Rosario se quedaba leyendo. Tampoco iba a fiestas, se excusaba diciendo que iría con mucho gusto en cuanto en-gor-da-ra. En Tuxtla, en la revista *El estudiante* se publicaron sus primeros poemas. Pero el hermano muerto, Benjamín, la hizo regresar siempre a esos primeros años en Comitán, Chiapas. Sus dos novelas se sitúan en Comitán, sus cuentos *Ciudad Real* también, y el tema de la soltería y de la vergüenza que significa no pescar a un hombre es recurrente a lo largo de toda su obra, como lo es el de una sociedad muy estratificada, muy jerarquizada en que los indios están siempre al servicio de los blancos.

Una mañana, en Chiapas, unos visitantes se extrañaron al ver que un campesino iba montado con su haz de leña a lomo de burro mientras su mujer caminaba tras él, con su leña en los hombros. Cuando le preguntaron por qué la mujer iba a pie, respondió:

–Es que ella no tiene burro.

Rosario llegó muy pronto a la certeza de que ninguna mujer en su patria tenía burro ni por equivocación y aunque Rosario más tarde habría de casarse, de tener un hijo, ella misma le contó a la escritora Beatriz Espejo que desde niña se refugió en la soledad y supo que escribir disminuía esa sensación. Dijo textualmente:

Mi experiencia más remota radicó en la soledad individual; muy pronto descubrí que en la misma condición se encontraban todas las otras mujeres a las que conocía: solas solteras, solas casadas, solas madres. Solas en un pueblo que no mantenía contacto con los demás. Solas soportando unas costumbres muy rígidas que condenaban el amor y la entrega como un pecado sin redención. Solas en el ocio, porque ese era el único lujo que su dinero sabía comprar. [...] Me evadí de la soledad por el trabajo, esto me hizo sentirme solidaria con los demás en algo abstracto que no me hería ni me trastornaba como más tarde iban a herirme el amor y la convivencia.

Da vergüenza estar sola. El día entero

arde un rumor terrible en su mejilla

pero la otra mejilla está eclipsada.

La soltera se afana en quehacer de ceniza,  
en labores sin mérito y sin fruto;  
y a la hora en que los deudos se congregan  
alrededor del fuego, del relato,  
se escucha el alarido  
de una mujer que grita en un páramo inmenso  
en el que cada peña, cada tronco  
carcomido de incendios, cada rama  
retorcida, es un juez  
o un testigo sin misericordia.  
De noche la soltera  
se tiende sobre el lecho de agonía.  
Brotan un sudor de angustia a humedecer las sábanas  
y el vacío se puebla  
de diálogos y de hombres inventados.

Y la soltera aguarda, aguarda, aguarda.

Y no puede nacer en su hijo, en sus entrañas,  
y no puede morir  
en su cuerpo remoto, inexplorado,  
planeta que el astrónomo calcula  
que existe aunque no lo ha visto.

Asomada a un cristal opaco, la soltera

astro extinguido, pinta con un lápiz  
en sus labios la sangre que no tiene.

Y sonrío ante un amanecer sin nadie.

Sor Juana murió joven, a los cuarenta y cuatro años, Rosario a los cuarenta y nueve; Sor Juana murió bella, su retrato lo dice, murió joven, antes de exponerse al ultraje de ser vieja y cuando elogiaron el único retrato que conocemos de ella, que la muestra en su celda con su hábito de jerónima y su pluma en la mano, escribió:

Este que ves, engaño colorido  
que del arte ostentando los primores  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;  
este, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores  
y venciendo del tiempo los rigores  
triunfar de la vejez y del olvido,  
es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado,  
es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Rosario se veía a sí misma con ese mismo desencanto, y de joven hizo siempre todo lo posible por parecer una monja. Una noche –relata Alaíde Foppa–, se fue la luz en la facultad de Filosofía y Letras y Rosario sintió que un muchacho la tomaba del brazo para ayudarla a bajar la escalera. Su reacción inmediata fue: “Cuando vuelva la luz y vea que soy yo, me va a soltar”. Su inseguridad y su poca fe en su aspecto físico se trasluce en su poema “Autorretrato”:

Yo soy una señora: tratamiento  
arduo de conseguir, en mi caso, y más útil  
para alternar con los demás que un título  
extendido en mi nombre en cualquier academia.

Así pues, luzco mi trofeo y repito:

Yo soy una señora. Gorda o flaca  
según las posiciones de los astros,  
los ciclos glandulares  
y otros fenómenos que no comprendo.

Rubia, si elijo una peluca rubia.

O morena, según la alternativa.

(En realidad, mi pelo encanece, encanece).

Soy más o menos fea. Eso depende mucho  
de la mano que aplica el maquillaje.

.....

... Soy mediocre

lo cual, por una parte, me exime de enemigos  
y, por la otra, me da la devoción  
de algún admirador y la amistad  
de esos hombres que hablan por teléfono  
y envían largas cartas de felicitación.  
Que beben lentamente whisky sobre las rocas

y charlan de política y de literatura.

Amigas... hummmmm... a veces raras veces

y en muy pequeñas dosis.

En general, rehúyo los espejos.

Me dirían lo de siempre: que me visto muy mal

y que hago el ridículo

cuando pretendo coquetear con alguien.

Soy madre de Gabriel, ya usted sabe, ese niño

que un día se erigirá en juez inapelable

y que acaso, además, ejerza de verdugo.

Mientras tanto lo amo.

.....

Sufro más bien por hábito, por herencia, por no

diferenciarme más de mis congéneres

que por causas concretas.

Sería feliz si yo supiera cómo.

Es decir, si me hubieran enseñado los gestos,

los parlamentos, las declaraciones.

En cambio, me enseñaron a llorar. Pero el llanto

es en mí un mecanismo descompuesto

y no lloro en la cámara mortuoria

ni en la ocasión sublime ni frente a la catástrofe.

Lloro cuando se quema el arroz o cuando pierdo

la última boleta del recibo predial.

También el corazón de Sor Juana fue violento, escapó al control de su inteligencia y sus poemas no solo son “humanos”, como habría de reprochárselo Sor Filotea, sino amorosos:

En dos partes dividida

tengo el alma en confusión:

una esclava de la pasión,

y otra a la razón medida.

Siempre fue celosa, defendió y comprendió a los celosos, a los despechados; supo desde el principio que los celos perfeccionan el amor:

¿Hay celos? Luego hay amor.

¿Hay amor? Luego hay celos.

Cuando uno ama, no la aman a uno, desde el siglo XVII hasta nuestros días.

Al que ingrato me deja, busco amante;

al que amante me sigue, dejo ingrata;

constante adoro a quien mi amor maltrata;

maltrato a quien mi amor busca constante.

Después de los años de vida en la corte, Sor Juana escoge la clausura; primero las Carmelitas Descalzas cuya orden le resulta demasiado rigurosa y finalmente el Convento de San Jerónimo en el que muere.

En el convento, sus hermanas la interrumpen, entran a su celda, le impiden trabajar, tocan y cantan en la celda vecina. Dos criadas se pelean y escogen como árbitro a Sor Juana. Una amiga la visita haciéndole muy mala obra con muy buena voluntad. Las horas que destina a su estudio después del trabajo de la comunidad son las mismas que sus hermanas escogen para venirle a estorbar. Sor Juana vive el drama de una mujer que tiene que disculparse por amar el estudio.

Una prelada muy santa y muy cándida que creyó que el estudio era cosa de Inquisición me mandó que no estudiase. Yo la obedecí unos tres meses que duró el poder ella mandar, en cuanto a no

tomar el libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque, aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios creó, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esa máquina universal. Nada veía sin reflejo; nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales.

Sor Juana también ayuda en la cocina, porque Dios está en los pucheros, como dijo Santa Teresa, y se pone a filosofar al aderezar la cena y descubre, mientras guisa, secretos naturales: cómo un huevo se fríe en la manteca o en el aceite y por lo contrario se despedaza en el almíbar; y viendo todo esto, afirma que, si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito.

Después de tres meses, se levantó el castigo y Sor Juana pudo volver a su biblioteca de cuatro mil volúmenes. Pero el gusto no le duró mucho; Sor Juana se sintió enferma y su médico le vedó toda lectura. Más tarde, al ver su quebranto, le permitió volver a sus amados libros. Sin embargo, Sor Juana ya muy adolorida y mortificada porque era mucha la malevolencia, la envidia, la persecución en su contra, cedió a la presión del convento y dos años antes de su muerte donó al obispo su nutrida biblioteca y sus instrumentos de matemáticas y de música para que los vendiera en beneficio de los pobres y, así, por la mezquindad de los religiosos, se perdió la obra de una vida que nos hubiera servido de documento sobre el movimiento intelectual del siglo XVII.

Ya sin su biblioteca, Sor Juana pretendió desviarse hacia el misticismo, pero era demasiado cerebral, demasiado intelectual, razonaba demasiado para creer a pie juntillas y su espíritu y su sabiduría predominaron siempre sobre la fe ingenua. Sor Juana castigó su pasión por las letras con silicios, con tal dureza que su confesor dijo: “Es menester mortificarla para que no se mortifique mucho, yéndole la mano en sus penitencias para que no pierda salud y no se inhabilite, porque Sor Juana no corre en la virtud sino vuela”.

Sor Juana, en realidad, volaba hacia la muerte y cuando hubo una epidemia de tifo en el convento se dedicó a cuidar a sus hermanas –estas mismas hermanas que tanto la habían molestado– quienes la contagiaron, haciéndola morir el 17 de abril de 1695. Sor Juana vivió cuarenta y cuatro años, cinco meses, cinco días y cinco horas.

Rosario Castellanos murió en la forma más absurda, al tratar de conectar una lámpara en su casa de Tel Aviv. La descarga eléctrica la mató y falleció solita a bordo de la ambulancia que la llevaba al hospital. Nadie la vio, nadie la acompañó. Al irse, se llevó su memoria, su risa, todo lo que ella era, su modo de ser río, ser adiós y nunca. En Israel, le rindieron grandes honores. En México, la enterramos bajo la lluvia, la convertimos en parque público, en escuela, en lectura para todos, la devolvimos a la tierra. En el fondo, Rosario siempre supo que iba a morir; entretejió el hilo de la muerte en casi todos los actos de su vida, los cotidianos y los literarios. Había en ella algo inasible, un andar presuroso, un tránsito que iba de la risa al llanto, del corredor a la mesa de escribir, un ir y venir de sus clases en la facultad de Filosofía y Letras al Instituto Kairós, una premura, un ansia que punzaba sin mañana y sin noche. Muchas veces avisó que se iba a morir:

Yo no voy a morir de enfermedad

ni de vejez, de angustia o de cansancio.

Voy a morir de amor, voy a entregarme

al más hondo regazo.

Yo no tendré vergüenza de estas manos vacías

ni de esta celda hermética que se llama Rosario.

En los labios del viento he de llamarme

árbol de muchos pájaros.

La literatura que hacemos las mujeres en América Latina es vasta y nueva, tan vasta y nueva como el gran continente que aún no acaba de descubrirse. Todavía hoy seguimos adorando al sol y, aunque nos juegue malas pasadas, es un Dios fuerte al que le rendimos tributo. Muchas veces debieron los antiguos mexicanos llenarse de pavor al ver que sus dioses del fuego, del aire, de la fertilidad, de la lluvia, del agua, de la guerra, eran reemplazados por un solo dios, que no solo no ejercía sus poderes sino moría en la cruz como una pobre cosa. A las escritoras –toda proporción guardada– nadie les ha cambiado su calendario, y el centro de su sistema solar sigue siendo el hombre, y las reglas de su vida las que dicta la sociedad patriarcal. La literatura de las mujeres latinoamericanas aún no se descubre a sí misma; una variedad infinita de géneros nos espera en el futuro. Tan vasto como es el continente, tan vastas son nuestras posibilidades. A la tierra venimos a conocer nuestros rostros, nos dice la filosofía náhuatl. Tal parece que conocer nuestro rostro ha sido el paulatino descubrimiento de la literatura de las mujeres; pero aún nos falta convertir la propia literatura en un vehículo subversivo. Cuando las mujeres en el arte son subversivas, lo son por índole propia, por naturaleza, como en el caso de Frida Kahlo, de Pita Amor, pero libres o rebeldes, la comunidad humana no les ayuda a realizarse.

A Pita Amor siempre le costó trabajo adaptarse al mundo, siempre fue la voz que se aísla en la unidad del coro, en el seno familiar y en el internado en Monterrey que no aguantó y en donde no la aguantaron. Fue la más chica de siete Amores que todo lo perdieron en la Revolución. Nunca pudo salirse de sí misma para amar realmente a otro: la única entrega que supo consumir fue la entrega a sí misma. Demasiado enamorada de su persona, los demás le interesaron solo en la medida en que la reflejaban; no fueron sino una gratificación narcisista.

Desde muy joven, Pita Amor pudo participar en la vida artística de México gracias a su hermana mayor, fundadora de la primera Galería de Arte Mexicano en nuestro país. En esta galería acondicionada en el sótano de la casa de los Amor, expusieron José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Julio Castellanos, el Dr. Atl, Juan O’Gorman, Rufino Tamayo, María Izquierdo, y la joven Pita pudo tratarlos. Se hizo amiga de Juan Soriano, Cordelia Urueta, Roberto Montenegro, Raúl Anguiano, Frida Kahlo, Antonio Peláez y todos la pintaron. Los años 20, los 30 fueron extraordinariamente fecundos para México: surgieron novelistas y poetas, el muralismo

atrajo a muchos artistas extranjeros y hubo una enorme efervescencia en torno a lo mexicano y a nuestro llamado Renacimiento. Vinieron a México André Breton y Antonin Artaud, Henri Cartier Bresson y Paul Strand, Edward Weston y Tina Modotti, Eisenstein y Trotsky, Frances Toor, Anita Brenner, Hart Crane, Carleton Beals, William Spratling, Pablo O'Higgins, Jean Charlot y muchos más. Miguel y Rosa Covarrubias se pusieron a recorrer la república desenterrando piezas precortesianas y Lupe Marín, un día en que Diego Rivera no le dio para el gasto, le sirvió a la hora de la comida una riquísima sopa de tepalcates.

En medio de sus idas al cabaret de la época, *Leda*, Pita Amor produjo de pronto y ante el azoro general, su primer libro de poesía: *Yo soy mi casa*, don Alfonso Reyes inmediatamente apadrinó a Pita al declarar: “Y nada de comparaciones odiosas, aquí se trata de un caso mitológico”.

“Grandes letreros luminosos con mi nombre –dice Pita– anunciaban mis libros y mi bella cara se difundió en tarjetas postales. [...] Frente al éxito a mí me preocuparon siempre más mi belleza y mis turbulentos conflictos amorosos. Porque yo –que he sido joven y soy joven porque tengo la edad que quiero tener–, soy bonita cuando quiero y fea cuando debo. Y soy joven cuando quiero y vieja cuando debo. Yo que he sido la mujer más mundana y más frívola del mundo, no creo en el tiempo que marca el reloj ni el calendario. Creo en el tiempo de mis glándulas y de mis arterias. La angustia hace mucho que la abolí. La abolí por haberla consumido”.

Resulta contradictorio pensar que esta mujer que no cejaba en su afán de escándalo y salía desnuda bajo su abrigo de pieles al Paseo de la Reforma y se abría el abrigo al gritar entre los automóviles: “Yo soy la reina de la noche”, regresara en la madrugada a su departamento y escribiera sobre la bolsa del pan y con el lápiz de las cejas:

Dios invención admirable

hecha de ansiedad humana

y de esencia tan arcana

que se vuelve impenetrable.

¿Por qué me dices que no

cuando te pido que vengas?

Dios mío, no te detengas

¿o quieres que vaya yo?

Pita Amor fue de escándalo en escándalo sin la menor compasión por sí misma. En un programa de televisión, cuajada de joyas y sobre todo con un escote que hizo protestar a la Liga de la Decencia que la censuró diciendo que no se podía recitar a San Juan de Dios, enseñando los

pechos, Pita Amor se puso a decir sus “Décimas a Dios” que fueron el delirio.

Casa redonda tenía  
de redonda soledad:  
el aire que la invadía  
era redonda armonía  
de irrespirable ansiedad.  
Las mañanas eran noches,  
las noches desvanecidas  
las penas muy bien logradas  
las dichas muy mal vividas.

Y de ese ambiente redondo,  
redondo por negativo,  
mi corazón salió herido  
y mi conciencia turbada,  
un recuerdo he mantenido:  
redonda, redonda nada.

A tres siglos de distancia, Rosario Castellanos pudo escribir lo mismo que Sor Juana: pide perdón a la sociedad hostil y masculina por atreverse a ingresar al mundo de la cultura y son tantos los obstáculos que le ponen que cae exhausta antes de llegar a la meta. Antes de cumplir los cincuenta años, Sor Juana renuncia al estudio y regala su biblioteca, Rosario es víctima de la soledad, Guadalupe Amor se desquicia, Inés Arredondo, extraordinaria narradora enferma y muere, los libros de Elena Garro no son los de antes ni están a la altura de su primera aparición, la de *Los recuerdos del porvenir* novela, y *El hogar sólido*, teatro.

Y no son las únicas. A lo largo de la literatura femenina y me refiero a autoras de la generación de Rosario Castellanos, las mujeres son solteras o suicidas. Baste nombrar a la poetisa argentina Alejandra Pizarnik, a Alfonsina Storni la uruguaya que entró caminando al mar y cuyo cuerpo devolvieron las olas a la playa, a Antonieta Rivas Mercado quien se pega un tiro en la sien

frente al altar mayor de Notre Dame con la pistola de su amante José Vasconcelos, a Violeta Parra, la que le cantó “Gracias a la vida” a Julia de Burgos, la feminista puertorriqueña autora de un poema premonitorio acerca de aquellos que mueren con un número amarrado al tobillo y cuyos cuerpos jamás son reclamados. Muere Julia de Burgos en una calle de Nueva York, yace desnuda sobre una plancha de mármol, cuerpo desconocido en el depósito de cadáveres, como desnuda murió la poetisa costarricense Eunice Odio encontrada en su tina en México tres días después. El suicidio femenino no se limita a las escritoras latinoamericanas. Más al norte, Sylvia Plath, la poetisa norteamericana muere al introducir su cabeza en el horno de la cocina al igual que Virginia Woolf metió piedras en las bolsas de su suéter para llegar más pronto al fondo del agua, en Inglaterra. La brasileña Clarice Lispector se quemó la mano y parte de la cara fumando en la cama. Fue un accidente, pero era también una forma de paliar la angustia en la cual vivía. Nélica Piñón, testigo de esa angustia, la acompañó muchas veces en sus caminatas solitarias a cualquier hora del día y de la noche.

Marta Traba alguna vez declaró: “Quisiera ser un hombre, pero un negro y un obrero. Eso equivaldría a ser mujer”.

Las escritoras son también contestatarias, si no del régimen, al menos de su régimen interior. Viven en función de su escritura y, sin embargo, todavía hoy, nunca dejan de sentirse culpables –la culpabilidad es la mejor arma de tortura– culpables de no reunir ese atadajo de cualidades llamadas femeninas, la dependencia del hombre, la dulzura, la inocencia, el azoro ante la maldad humana, las artes culinarias.

Las mujeres escritoras dieron su vida en una proporción mucho mayor que la de los escritores. Y no es que fueran desequilibradas, vivían en una sociedad desequilibrada, hostigadora, hostil a la mujer. Temían incluso declarar que escribir era su oficio como si este aniquilara su capacidad de ser mujer y las convirtiera automáticamente en alguna clase de esperpento. Natalia Ginzburg, la escritora italiana alguna vez declaró: “No estoy analizando si soy buena o mala escritora, lo único que afirmo es que ese es mi oficio”.

Cuando las mujeres se den cuenta de que una mujer es un ser extraordinario, lleno de gracia y de armonía, como un árbol, una ola de mar, entonces escribirán. Cuando sepan que una mujer lleva a todo el universo en su seno, el sol, el cielo, los campos y las ciudades, cuando acepten que tienen dentro de sí algo maravilloso y estén dispuestas a decirlo, a gritarlo, entonces abrirán las compuertas, nos darán su intimidad con la tierra, consigo mismas, sin tapujos, sin hipocresía; no temerán perder el hombre, puesto que se habrán ganado a sí mismas y si la sociedad las rechaza es que ellas se habrán rechazado primero; entonces fluirá el agua que aún no fluye, no solo el líquido amniótico que hace vivir al feto sino toda esa agua que proviene de fuentes desconocidas, insospechadas, la catarata se nos vendrá encima con toda su violencia, todo lo que las mujeres han guardado dentro de sí durante siglos de represión y también, por qué no decirlo, de conformismo.

Para finalizar quisiera hablarles de una escritora que por alguna misteriosa razón – seguramente la de la injusticia– no aparece dentro del corpus de las escritoras mexicanas. Su nombre es Sabina Berman, una escritora muy presente en la vida cultural y política de México.

FIN



Alba de América 41 (2024): 20-21

## Freud & Lisa

(Revista *La mujer de mi Vida*, Sección: "Contame tu análisis")

**Luisa Valenzuela**

¡Qué sería de Freud sin las madres! Solía exclamar un viejo amigo. Han pasado como mil años y hoy lo recuerdo cuando, puesta a optar, dejo de lado dos años de provechoso análisis y me centro en una mera anécdota de cierre.

Esto me pasa por haber ido contra la corriente. Porque en mi casa materna el psicoanálisis no se puede decir que fuera anatema, pero casi. Quizá porque en el '51, cuando apareció *La Casa de los Felipes*, primera novela de mi señora madre doña Luisa Mercedes Levinson que en ese entonces firmaba Lisa Lenson, cierto joven y muy moderno crítico hizo en público una exégesis freudiana de la misma, y a Lisa le dio un soponcio. La intelligentsia porteña allí presente se indignó como si por primera vez oyera hablar de envidia del pene o de fijación anal o de libido. Nada inocente era la novela de mi madre, pero sí su psiquis. Virgen de psicoanálisis como habría de decir unos treinta años después cuando... pero eso viene más adelante.

En 1951 yo era demasiado chica como para ir a presentaciones de libros aunque fueran maternos, pero no para prestar atención a lo que se hablaba más tarde en el living de casa. Borges y Mallea y todos los respetados caballeros de las letras, hasta Sábato, defendían indignados el honor de la doncella que no era tal por supuesto pero sí muy atractiva. Y la nena que estaba allí como un mueble más, mueble parlante en general pero en este caso mudo, fue captando el oscuro encanto del tema y cuando no había nadie en la casa acostumbró a trepar hasta el anaquelel más inaccesible de la biblioteca donde estaba un libro no prohibido, no, ella podía leer de todo porque nadie le prestaba atención, pero un libro de difícil acceso –intelectual, digamos. Eran el *Freud*, de Emil Ludwig, que durante los primeros años de su adolescencia le sirvió de lectura porno junto con *El diablo en el cuerpo* de Raymond Radiguet.

Así empezó mi experiencia psicoanalítica: de ojito. Y de ojito siguió, o mejor dicho de ojo

deslumbrado, desvelado, porque en París, a principios de los '70, en el muy bohemio taller de la pintora Lea Lublin encontré una noche los *Écrits* de Lacan y no pude parar de leerlos. Fui instantáneamente atrapada por “La instancia de la letra en el inconsciente” y por esa escritura semi incomprensible, arrevesada y bella. Mi vida de errancias estaba en pleno y volví a Buenos Aires hecha una hoja al viento, un ser desmigajado. Por fortuna me reencontré con mis amigos y confidentes de otrora, Araceli Gallo y Guillermo Maci, ya casados, devenidos célebres psicoanalistas los dos, él dictando seminarios sobre Lacan. Me metí de cabeza en los seminarios mientras sufría tironeos contradictorios. Los escritores de la generación anterior a la mía repetían que el análisis solo servía para matar la imaginación, mientras mis coetáneos ya no te preguntaban de qué signo astrológico eras sino con quién te analizabas.

Decidí que mi imaginación no era tan lábil como el resto de mi almita, y opté por el análisis. Pero una sola profesional me convencía. Y hube de renunciar a las salidas sociales con Araceli Gallo, ya conocida como Chela Maci, para poder analizarme con ella. Y durante dos memorables años asimilé teoría de boca de uno para después apreciar junto a la otra la puesta en práctica de dicha teoría. Muchas palabras mías y pocas de ella, pero directamente al blanco. Aprendí así cómo pueden levantarse los velos sin por eso desvelar la fantasía, y armé bastante bien mi rompecabezas de entonces y pude aceptar nuevamente la errancia. Los años se volvieron de plomo también para el análisis y en el '78 dejé el país con mucho resquemor desde la política y una consigna desde el diván: romper con la fascinación materna. Nunca vas a armar tu vida de manera plena si seguís fascinada con tu madre, fueron las palabras de despedida de mi analista.

Cuando en el '83 vine de New York para los festejos del retorno a la democracia, mi santa madrecita me volvió a tirar encima uno de sus malditos reproches. Entonces pude darle el ultimátum: o encuentro conjunto con Chela Maci o pérdida de hija. Aceptó sacrificar lo que ella llamaba su virginidad psicoanalítica y, sentadas en el mismo consultorio que había escuchado mis antiguas cuitas, Lisa contó las suyas. Con toda gracia, claro está, desplegando sus plumas. Habló de los tés *dançants* a los que solo podía ir acompañada por su propia madre que le hacía pasar vergüenza porque iba con vestidos floreados de pronunciado escote mientras las demás madres, dignas matronas engordadas a masitas, parecían “huevos de luto” (sic).

En ese momento dejé de preocuparme porque entendí que el mal que me aquejaba era congénito, de transmisión matrilineal. Pero también era contagioso, porque cuando quedamos solas esperé de mi analista unas apreciaciones agudas sobre mi progenitora que me devolverían a mi ideal del yo o lo que fuere, pero Chela solo emitió una frase. “Tu madre es fascinante”, me dijo.

Y yo nunca pude deducir si con dichas palabras mi apreciada analista reconocía mi capacidad de apreciación, o me declaraba definitivamente desahuciada.



Alba de América 41 (2024): 22-28

## Amalia Domingo Soler: Romántica y heterodoxa

Ana Rossetti

La escritora Rosa Chacel, aunque vivió la mayor parte de su vida en el exilio, jamás quiso que se le considerara como tal. Tampoco que la clasificaran como feminista y ni siquiera como mujer. Esta renuencia a ser definida de algún modo por muy evidente que esto fuera, obedecía al deseo de que sus obras se recibieran sin que ningún prejuicio condicionara la lectura. Aunque eso es imposible, tenía razón. Este es el caso de Amalia Domingo Soler, una escritora nacida dos años antes que Rosalía de Castro y uno antes que Bécquer y cuya vida, que se desarrolló como la de ellos en el desconcertante siglo XIX, alcanzó a ver los primeros nueve años del XX.

Al estar su obra enfocada exclusivamente en el espiritismo, fuera de ese círculo no es conocida y mucho menos reconocida como escritora. Pero lo es, puesto que, durante treinta y tres años, es decir, desde 1876 hasta su muerte vivió de sus publicaciones. Algunas de ellas fueron: *Un ramo de amapolas y una lluvia de perlas*, *Memorias del Padre Germán*: comunicaciones obtenidas por el médium parlante del Centro Espírita La Buena Nueva; *Te perdono*: memorias de un espíritu; *Ramos de violetas*, *Memorias de una mujer*, *Hechos que prueban*, *Réplicas de Amalia*, *La Luz del Camino*, *Cuentos Espíritas...* además de multitud de cartas, artículos y poemas que aparecían en revistas y periódicos.

La autobiografía de Amalia Domingo Soler demuestra cómo las circunstancias que creemos adversas, a menudo, son para mejor. Según lo que el espíritu de Amalia Domingo Soler una vez descarnado dictó desde el espacio a la médium María, lo que llamamos casualidad, destino, o divina providencia, obedece a una ley que crea nuestro arrepentimiento por nuestras vidas pasadas y es la que nos conduce a puerto de salvación. Por eso fue preciso que, en su última existencia como Amalia, llegara como dice ella en sus memorias a tocar fondo “para saber las fuerzas que tiene mi alma” y que emergiera a una nueva realidad llena de sentido. Un entramado de pérdidas, la de su madre, la de su patrimonio, la de su estatus, la pérdida progresiva de la vista y la pérdida

de la esperanza fueron una sucesión de eslabones que la precipitaron al abismo. Pero antes de caer del todo, otra serie de enlaces la sacaron de allí. Esto se puede resumir a la manera de las retahílas infantiles: La desesperación la llevó hasta la iglesia evangélica, en la iglesia evangélica encontró a Engracia, Engracia la llevó a un homeópata y el homeópata la llevó hasta lo que en adelante sería el motor de su existencia. Aunque el doctor era un materialista convencido, fue él precisamente quien puso en sus manos *El Criterio*, revista espiritista cuya lectura le alcanzó de lleno.

Pero rebobinemos. Sevilla, 1835, 10 de noviembre. Nace Amalia Domingo Soler: Su padre había abandonado el hogar meses antes y fue su madre quien la crio, la educó y la sacó adelante no sin esfuerzo. Esta circunstancia, unida a la delicada salud de Amalia que precisaba de tantas atenciones, hizo que madre e hija estuvieran muy unidas. Pocos días después de nacer Amalia, una afección ocular estuvo a punto de dejarla ciega, y aunque pudo recuperarse, tuvo problemas de vista a lo largo de toda su existencia. Sin embargo, desde que tenía dos años su madre le enseñó las letras y al cumplir cinco leía de corrido. A los 10 años escribió sus primeros poemas y a los 18 empezó a publicarlos en revistas. Estaban bien escritos, pero no iban más allá de lo que se estilaba.

Al fallecer su madre cuando Amalia tenía 25 años, dejó a su hija sin nada. La chica sufrió un gran desajuste emocional; era incapaz de llorar, perdió la memoria y llegaron a pensar que había enloquecido. Además de quedarse sin apoyo afectivo, Amalia no tenía ninguna herramienta para desenvolverse en el mundo y defenderse de él; los pocos ahorros se habían ido con la enfermedad y los gastos del entierro; de pronto, la burbuja que la protegía estalló y se dio de bruces con la vida real. La pobreza y la soledad la cercaron. Era pobre en las peores condiciones que se pueda ser pobre porque le faltaba el aprendizaje para la supervivencia. Según se comentaba, su madre la había tenido como una duquesa, protegiéndola de preocupaciones y complaciéndola en todo. La única familia que tenía Amalia era la paterna, con la que probablemente no habría tenido demasiada relación debido al desacuerdo entre sus padres; estaba atrapada, sin salida. Bueno, sí, tenía dos. Las amigas de su madre le propusieron las únicas opciones para una mujer: es decir. La entrada en el convento o el casamiento arreglado con un señor de mucha edad y mucho dinero que estaba dispuesto a protegerla. A ella le fue imposible aceptar ninguno de los dos caminos posibles. No quería ser comprada por ningún hombre, ni prestarse a la mascarada de una ceremonia para beneficiarse legalmente del nombre y la fortuna de alguien por quien no sentía ninguna atracción. Eso era un engaño que le repugnaba. Recordemos que el romanticismo puso en cuestión el contrato matrimonial poniendo el amor por encima de cualquier interés. Amalia tampoco quería ser monja. Decía: «Mi alma no siente la necesidad de entregarse al ayuno ni a las penitencias; ni encuentro a Dios en los altares de los templos; los conventos me han parecido siempre las mazmorras de la inteligencia... Mi Dios lo encuentro en el Sol, en el aire, en las flores, en las aves, en las montañas, en los ríos, en los mares, en todas partes donde se manifiesta la vida.» En estas declaraciones tenemos los primeros indicios de heterodoxia.

Durante un tiempo sus parientes se hicieron cargo de ella a cambio de ser la costurera de la casa, hasta que, pasados unos meses, decidieron que pagar por lo que cualquier mujer de la familia haría más rápidamente y gratis, les resultaba muy poco práctico. Sin más preámbulos la abandonaron a su suerte. Es entonces cuando se trasladó a Madrid, con la esperanza de encontrar mejores condiciones para vivir de la costura y probar introducirse en el mundo literario. Sus dificultades

visuales hacían muy lenta su labor esto hacía que trabajara día y noche. La mala iluminación provocó que su vista se fuera resintiendo. Los oculistas le confirmaron que, si no dejaba de coser, no tardaría en quedar totalmente ciega. Puesto que todavía distinguía el relieve de las cosas, se dedicó a hacer recados y a llevar cartas, le pagaban poco, a veces hacía esos pequeños servicios por un plato de sobras y un trozo de pan. Tuvo que empeñar hasta su ropa. Recorrió instituciones de caridad, se puso en la cola de los pobres para recibir la comida y en su desesperación, pensó hasta en matarse. Sin embargo, en una noche de gran amargura, comprendió que podía existir consuelo en Dios y recorrió las iglesias de distintas confesiones buscándolo (en 1869, se había decretado la libertad de cultos). Encontró refugio, como ya anticipé, en la iglesia evangélica y en su amiga Engracia.

Y aquí conectamos con aquel médico materialista que le habla sobre unos nuevos locos que creían con la mayor sinceridad del mundo que el Espíritu vive toda la eternidad, encarnando tantas veces como lo necesita en la Tierra y en otros mundos, adquiriendo conocimientos, perfeccionándose y pagando las faltas de las vidas pasadas. Todo ello la llevó a hacerse algunas preguntas de orden más trascendente y empezó a interesarse por el espiritismo. Leía todo lo que encontraba sobre el tema, pero como no tenía dinero para comprar las revistas que exponían esta doctrina decidió que la única manera de poderlas leer era colaborando ellas. Aunque sus anteriores escritos no habían destacado, los poemas, artículos y comunicaciones que empezó a publicar en esos medios tuvieron una excelente acogida. Por fin su escritura había encontrado un cauce y una inspiración. Para Amalia el adherirse al espiritismo y a la creencia de la reencarnación, supuso un cambio decisivo en su forma de descifrar el mundo y de encontrar su lugar en él.

Aunque las imágenes de veladores levitando en los escenarios victorianos o de adolescentes en cementerios deslizando vasos sobre una ouija han contribuido a banalizarlo, el espiritismo va más allá de los espectáculos, los charlatanes y las reuniones furtivas de jóvenes en las series de terror. Hay que tener en cuenta que el espiritismo se extendió primeramente entre personas de talento, artistas, intelectuales, científicos... mentes cultivadas nada sospechosas de ingenuidad o de superchería. Esto hacía que las reuniones fueran muy estimulantes para cualquiera que tuviese una mínima inquietud por saber y profundizar. Así pues, Amalia se encontró rodeada de un clima favorable para que sus cualidades se despertaran y en el espacio conveniente para ponerlas en acción. El director de la Revista de Estudios Psicológicos de Barcelona fue uno de los primeros en publicar las colaboraciones de Amalia. Sus escritos aparecieron regularmente en periódicos afines, no solamente exponiendo la nueva doctrina sino también rebatiendo a los detractores: Sus dotes de divulgadora y polemista obtuvieron instantáneamente un clamoroso reconocimiento. Admirada y apreciada, viajó invitada a Alicante y Murcia dando conferencias y trabando amistades y en 1879, un editor le propuso dirigir un periódico realizado solo por mujeres. Para entonces ya vivía en Barcelona, acogida por el Círculo Espiritista de la Buena Nueva y donde permanecería hasta su muerte. Pero aún antes de pasar por el proceso de la muerte física, puede decirse que resucitó.

El feminismo entendido como tal, iba cobrando fuerza conforme avanzaba el siglo y encontró un arraigo significativo en la comunidad espírita. El programa espiritista se resumía en los siguientes puntos:

1. Reivindicación de la igualdad entre sexos y liberación de la mujer.

2. Enseñanza laica.
3. Reforma penitenciaria para la integración social de los presos.
4. Abolición completa de la esclavitud.
5. Supresión gradual de las fronteras políticas.
6. Desarme gradual de los ejércitos.
7. Secularización de cementerios.
8. Registro civil de nacimientos único y obligatorio.
9. Matrimonio civil.
10. Prohibición de la pena de muerte y cadena perpetua.
11. Interpretación del espiritismo en calidad de religión laica, antiautoritaria, igualitaria y socializadora.

El 22 de mayo de 1879 se publica el primer número de *La luz del porvenir*, no sin gran escándalo por el artículo firmado por Amalia llamado *La idea de Dios*. Fue denunciado y al periódico se le condenó a una suspensión de cuarenta y dos semanas. Antes de seguir quisiera aclarar algunas cosas: a menudo se confunde el laicismo con la aconfesionalidad y el libre pensamiento con el ateísmo. También en el diecinueve en el que el librepensamiento cobraba adeptos en todas las esferas sociales y en distintas doctrinas filosóficas, no faltaron debates sobre lo que significaba y lo que comportaba adherirse a esa ideología compuesta tanto por deístas como por ateos. Sin embargo, aunque algunos ritos de la masonería, no exige la creencia en el Gran Arquitecto para ingresar, la mayoría de las logias establece la existencia de un principio divino sea cual sea la forma bajo el que se conciba. En cuanto al espiritismo, la existencia y unicidad de Dios como primera causa inteligente, rige en todas sus obras fundamentales.

Los espiritistas pretendían unir ciencia, filosofía y religión, pero al ser librepensadores, no se adscribían a ningún dogma ni estaban sujetos a ninguna autoridad religiosa. La persecución que sufrieron por parte del poder eclesiástico fue precisamente por su desobediencia a la fe reglamentada y a la iglesia establecida, en este caso la católica. De no ser por esa cuestión, quizás no hubiera habido prohibición alguna; el catolicismo tiene una larga tradición de aparecidos y almas en pena.

Sorprende en este sentido la actitud del padre Llanas un célebre predicador de entonces. Transcribo las palabras de Amalia:

En el mes de julio de 1880 me entregó Luis tres tomos que contenían las conferencias científico-religiosas del reverendo padre Llanas. Leí con avidez los libros citados, encontrando en sus primeros párrafos que para el padre Llanas el Espiritismo entraba en el número de los errores, de las utopías irrealizables y de los sistemas impíos; y como el padre Llanas no desdeñaba la discusión y ofrecía descender al terreno de la prensa, escribí, refutando sus conferencias, quince artículos que publico *La luz del porvenir* y copió la *Gaceta de Cataluña*. Nada contestó el padre Llanas públicamente, pero al terminar mis *Réplicas filosóficas* (que este era el epígrafe de mis artículos), preguntó al padre Llanas uno de sus amigos, que también me honraba con su amistad:

– ¿Qué te parecen los escritos de Amalia?

- Muy bien.
- Y, ¿por qué no le contestas?
- Porque nada tengo que objetar; dentro de mi iglesia soy sacerdote católico; fuera de ella respeto todos los ideales que aspiran al engrandecimiento de la humanidad.

Hay que reconocer que no todo el mundo se muestra tan permisivo como este religioso escolapio, pues siempre ocurre lo mismo cada vez que el mundo que conocemos se ve cuestionado, suplantado o amenazado por una bomba que lo haga añicos. Y en la segunda mitad del diecinueve a cada dos por tres surgía un polvorín a punto de estallar; literalmente, pues las guerras se sucedían una tras otras cambiando las fronteras de los mapas, y porque los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial, estaban haciendo cambiar las condiciones de la vida cotidiana, la noción de tiempo, del espacio y la estructura del pensamiento que empezaba a desmoronar sus categorías. Germinaba el comunismo, el materialismo, el ateísmo, el feminismo, la masonería, la teosofía... y un largo etcétera de vendavales que agitaron a las conciencias espiritual y socialmente. A la vez que la ciencia intentaba explicar lo que hasta entonces pertenecía al misterio, la espiritualidad pugnaba por encontrar un resquicio en la ciencia que la fundamentara. Contra el materialismo como única alternativa, aparecieron otras formas de trascendencia lejos de la ortodoxia de los dogmas y de las jerarquías de las religiones oficiales. Se definieron como ciencias ocultas queriendo expresar que hay una ciencia que subyace en todas las cosas a la espera ser descubierta y explicada.

Tras la suspensión de la revista, *La luz del porvenir*, salió *El eco de la verdad*, que estuvo cubriendo su ausencia de hasta que reapareció el 11 de diciembre del mismo año. *El eco de la verdad* también tuvo sus denuncias, pero siempre Amalia encontraba la manera de sortear los obstáculos pues había adquirido una gran seguridad en sí misma. Cinco años después de la publicación semanal de *La luz del porvenir*, la revista se distribuía con fluidez, el número de suscriptores cubría gastos y el editor se la cedió a Amalia en propiedad. Las condiciones económicas de Amalia mejoraron; no solamente solucionó su subsistencia para siempre, sino que pudo permitirse en ayudar a quienes estaban en circunstancias parecidas a las que ella conoció tan bien.

Amalia Domingo Soler no fue médium, pero trabajó con los médiums parlantes de la Buena Nueva copiando, anotando y editando sus revelaciones. Es así como dio a conocer al espíritu del Padre Germán, del que estuvo recogiendo sus comunicaciones durante cuatro años. En estas memorias el espíritu que en su última existencia fue el Padre Germán habla de su manera de entender el mensaje de Jesús de Nazaret, lejos de los disfraces y las trampas con los que la iglesia Romana lo había pervertido. Dedicó su vida a amar y a perdonar sinceramente, desenmascarando a los falsos cristianos con más prejuicios que misericordia, por lo que tuvo que padecer persecuciones y condenas de sus superiores más los conflictos morales que se debatían continuamente en su alma, al estilo del Nazarín de Galdós que tan magistralmente retrató en el cine Buñuel.

Las comunicaciones están organizadas en treinta y cuatro capítulos, siguiendo un orden cronológico respecto a su recepción, no al orden de los acontecimientos tal como ocurrieron en la vida del sacerdote. La lectura de *Las Memorias del padre Germán* es tan amena como perturbadora. Entre los episodios bastantes novelescos hay algunos inquietantes como la confesión de un padre que se suicida para impedir que su hijo cometa un parricidio, o el dilema del juez que debe condenar a

muerte a un hombre por asesinato cuando el asesino es el propio juez. En dos de los relatos, impide que dos jóvenes sean destinadas a la vida de clausura sin vocación, la una para expiar la culpa de su madre y la otra para salvarla entre comillas de su propia situación; acciones que le acarrearán críticas pues el oponerse a que alguien entre en religión parece obra de Satanás. Estas narraciones están muy bien articuladas por lo que la ideología que intenta transmitir puede soportarse si se tiene la mente lo suficientemente abierta.

Como a Amalia no siempre le satisfacía o comprendía las instrucciones que recibía de los espíritus, el Padre Germán se le ofreció como guía: «De hoy en adelante, le digo, sin día determinado, ni hora fija, cuando hayas de hacer algún escrito que te parezca de mayor importancia que los demás, llama al médium, y yo te daré las explicaciones que sean necesarias para que tu tarea te sea más fácil.» Ella lo consideraba su espíritu protector; fue precisamente el Padre Germán quien alentó a Amalia para que escribiera sus Memorias, tal como la propia Amalia reconoce: Cuenta que recibió un mensaje de Padre Germán que decía así:

- Tienes que dejar una herencia a los pobres de la Tierra.
- ¿Herencia? –repliqué con amarga ironía–. ¿Y qué quieres que deje yo a los pobres? Por razón natural moriré en un hospital o auxiliada por algunas mujeres piadosas que se verán con grandes apuros para costear la caja que encierre mis restos.
- La herencia a que yo aludo la puedes dejar de la misma manera sea cual sea el final de tu actual existencia.
- No te comprendo.
- Pues nada más sencillo ni más fácil que tu legado. Tú debes dejar escritas tus memorias. Debes decir a las mujeres que lloran lo mucho que tú has llorado. Les puedes enseñar del modo que encontraste una familia y cómo en medio del más horrible aislamiento te creaste amistades verdaderas y admiradores entusiastas. Es un deber que tienes que cumplir y lo cumplirás, y después de cumplido quedarás satisfecha de tu obra.

Dos años después de esto, Amalia emprendió la tarea. Murió en el 1909 sin haberlas concluido pero el 10 de julio de 1912, una médium llamada María y amiga de Amalia, recibió una comunicación de ella dictándole la continuación de sus memorias y el prólogo desde el espacio. No obstante, no fueron sus Memorias su único legado. Al empezar a mejorar su situación económica y habiéndose acostumbrado a la austeridad, remedió a muchas familias desfavorecidas. Su entierro en Barcelona fue multitudinario porque dejó una gran cosecha de gratitud. Pero no voy a seguir hablando de espiritismo ni de la importante contribución que hizo Amalia Soler a esta doctrina; recomiendo, eso sí, el libro recién publicado de Amelina Correa “*¿Qué mandáis hacer de mí?: Una historia desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de entresiglos*”, fruto de muchos años de investigación sobre esta escritora sevillana. Aunque es un tema muy interesante y muy tentador renuncio a abordarlo porque lo que quiero resaltar a continuación es cómo las mujeres aun cuando no existían las redes sociales estaban en contacto y se informaban las unas a las otras sobre lo que hacían, pensaban o discrepaban. Sin embargo, es una tónica general al hablar de las mujeres, cuando se habla de ellas, considerarlas como excepciones, sin maestras, sin compañeras, sin referentes femeninos, pero ya es hora de cambiar esta percepción. Las mujeres no somos islas ni estamos dotadas de ciencia infusa que nos haga saber sin aprender ni contrastar con nuestras

iguales. Porque puesto que exigimos la paridad debemos empezar por nosotras entre nosotras mismas.

Entre una selección de escritos de Amalia Domingo Soler, hay un cruce de cartas entre Amalia y una tal Violeta que se publicaron en *La luz del porvenir*. En la primera de ellas, Violeta le pregunta a Amalia sobre por qué nunca escribe sobre el amor. Esto da lugar a una correspondencia entre ambas tan bien ensamblada que se puede llegar a sospechar que sea ficticia y que el personaje de Violeta haya servido de pretexto para que Amalia desarrollase ciertos temas en una versión epistolar del banquete de Platón. Pero en una de estas cartas, Violeta cita ciertos artículos de Rosario de Acuña en *Las dominicales*. *Las dominicales del libre pensamiento* era un semanario que aglutinaba las diferentes tendencias heterodoxas del movimiento librepensador. Abogaba por el libre examen, el liberalismo, el feminismo, el divorcio, el cuestionamiento de la pena de muerte, el estudio de las humanidades y de la historia de las religiones comparadas, la práctica del naturalismo, la alimentación vegetariana y un modelo de vida más sano y austero. Opuesto a los dogmas católicos, con una fuerte carga anticlerical, difundía la masonería, la teosofía y el espiritismo. Pues bien, tras haber sido mencionada Rosario Acuña, interviene la aludida contestando a Violeta. Es un punto de credibilidad sobre tal correspondencia, aunque debo confesar mis ganas de saber quién es Violeta y con la molesta sospecha de que al fin y a la postre Violeta sea un invento de Amalia.

Pues bien, es en *La luz del porvenir* en el que estas dos mujeres, Amalia Domingo Soler, espiritista y Rosario de Acuña, masona, por mediación de Violeta, exponen en un apasionado debate sus puntos de vista sobre el librepensamiento, entendido desde el espiritismo y desde la masonería. Cada una defiende su postura con firmes argumentos, sí, pero que aun cuando hay oposición y disenso, las tres sin excepción coinciden en manifestar la admiración mutua y el apoyo por labor de las demás. De hecho, muchos artículos de Rosario en *Las dominicales*, se reprodujeron en la *Luz del porvenir*, quedando la constancia de que la libertad de pensamiento conlleva inevitablemente la libertad de expresión y no al revés. Violeta, Amalia y Rosario tendrían sus diferencias porque no eran seres clonados, pero no por eso enemigas. Al contrario, eran colaboradoras que intercambiaban conocimientos.

Tanta insistencia en la rivalidad entre mujeres, en la incapacidad de lealtad y en nuestra naturaleza pérfida, hacen que pese a los ejemplos que veamos continuamente y que incluso protagonicemos, en nuestro imaginario se repitan los mismos estereotipos. Y ya está bien. Si no fuera por cómo nos hemos tendido las manos, no habiéramos avanzado en la conciencia de nosotras mismas. No olvidemos esto. Repitémoslo una y otra vez, todas las que sean necesarias hasta que el pensamiento y la experiencia se conviertan en una misma cosa.



Alba de América 41 (2024)

## Sección de artículos académicos: resúmenes

### Artículo 1:

**“Mujeres que reseñan a mujeres en revista *Sur* (1931-1992). El caso de la literatura infantil”**  
“*Women Reviewing Women in the Journal Sur (1931-1992). The Case of Children’s Literature*”

Jéssica L. Sessarego, Marina L. Guidotti, Daniela Eileen Monaco, Rosina Pallotti

#### Español:

A pesar de la extensa bibliografía existente sobre *Sur*, esta revista argentina aún ofrece nuevos campos de análisis, muchos de ellos de especial interés para los estudios sobre mujeres. En este caso, se consideran las reseñas allí publicadas por mujeres sobre mujeres y se presta especial atención a aquellas dedicadas a un género que ha sido significativo en la trayectoria de muchas escritoras latinoamericanas: la literatura infantil.

#### English:

Despite the extensive bibliography on *Sur*, this Argentine journal still offers new fields of investigation, many of them of special interest for Women’s studies. In this case, we will look into those reviews written by women about women, and we will pay special attention to those dedicated to a genre that has been significant in the career of many Latin American female writers: Children’s Literature.

### Artículo 2:

**“‘Ciertos fantasmas de la tradición literaria mexicana’: La desaparición y resurgimiento de Amparo Dávila”**

“*Certain Ghosts of the Mexican Literary Tradition’: The Disappearance and Resurgence of Amparo Dávila*”

Audrey Harris

#### Español:

El presente ensayo rastrea el ascenso, la caída, y el segundo ascenso de la fama literaria de Dávila, cuya escritura, pertinente al género fantástico, cayó mayormente en el olvido por décadas antes del resurgimiento de su obra, en los últimos años de vida de la autora, con la publicación de sus *Cuentos reunidos*, (2009) y una nueva colección de sus cuentos,

traducidos al inglés. Este ensayo analiza la importancia de Dávila como una de las mejores exponentes latinoamericanas de lo fantástico femenino, y encuadra algunos de sus cuentos más importantes dentro de este género, basándose en teorías de lo fantástico elaboradas por Carmen Alemany Bay, David Roas y Marcelo Cohen. También, analiza el papel de la escritora mexicana-estadounidense Cristina Rivera Garza que, con su novela *La cresta de Ilión* (2002), ayudó a rescatar la memoria de Dávila. El presente trabajo examina el uso de intertextualidad en *La cresta de Ilión* en relación con la obra *Davilana*, como parte de su análisis de la enorme influencia de Dávila en la escritura contemporánea latinoamericana y transfronteriza. Este artículo contiene material inédito de una entrevista llevada a cabo con la autora poco antes de su muerte. Además, comparte detalles inéditos sobre la publicación y recepción estadounidense de su obra *The Houseguest and Other Stories* (New Directions, 2018), traducida al inglés por esta autora y Matthew Gleeson.

English:

This essay traces the rise, fall, and second ascent of Dávila's literary fame, whose writing, relevant to the fantasy genre, fell largely into oblivion for decades before the resurgence of her work in the final years of the author's life with the publication of her *Cuentos reunidos*, (2009) and a new collection of her stories translated into English. This article analyzes the importance of Dávila as one of the best Latin American exponents of the feminine fantastic, and frames some of her most important stories within this genre based on theories of the fantastic developed by Carmen Alemany Bay, David Roas and Marcelo Cohen. Also, it analyzes the role of the Mexican American writer Cristina Rivera Garza who, with her novel *La cresta de Ilión* (2002), helped rescue Dávila's memory. The present work examines the use of intertextuality in *La cresta de Ilión* in relation to the work of Dávila, as part of the analysis of the author's enormous influence on contemporary Latin American and cross-border writing. This article contains unpublished material from an interview conducted with the author shortly before her death. In addition, it shares previously unpublished details about the publication and American reception of her work *The Houseguest and Other Stories* (New Directions, 2018), translated into English by this article's author and Matthew Gleeson.

**Artículo 3:**

**“Hibridación de arquetipos femeninos latinoamericanos en Gabriela Mistral”**

*“Hybridization of Latin American Female Archetypes in Gabriela Mistral”*

Aned Ladino

Español:

Gabriela Mistral se posicionó como parte de la construcción de la nación a través de la narración y, en su rol de maestra, propuso un sistema social que incluía prototipos femeninos. Este artículo explora la fragmentación y negociación de arquetipos femeninos latinoamericanos que se reflejan a través de su vida y literatura. Mistral indaga y explora los roles de género tradicionales para cuestionar la función de la mujer en la sociedad. Su literatura favorece y contribuye a la edificación de estéticas y corporalidades femeninas al

incorporar la hibridación de los prototipos de mujer marianista, peculiar y nueva en el imaginado nacional latinoamericano. Su obra ensayística de las primeras décadas del siglo XX que denomina “recados”, su obra poética de la sección “Vida” de *Desolación* (1922) y “Locas mujeres” de *Lagar* (1938) exponen arquetipos femeninos ambiguos enfocados en la mujer intelectual, maestra, madre, campesina, trabajadora y artista. Su narrativa mitifica la maternidad como característica obligatoria de la mujer; sin embargo, promueve el intelecto femenino como camino a la emancipación.

English:

Gabriela Mistral positioned herself as part of the construction of the nation through her narration and role as a teacher, proposing a social system that included female prototypes. This article explores the fragmentation and negotiation of Latin American female archetypes in the life and literature of Mistral. The author investigates and explores traditional gender roles to question the role of women in society. Her literature favors and contributes to the construction of feminine aesthetics and corporality in the Latin American national discourse by incorporating the Marianist, peculiar, and new woman prototypes. Her essayistic work from the first decades of the 20th century that she calls “recados,” her poetic work from the “Vida” section of *Desolación* (1922) and “Locas mujeres” by *Lagar* (1938) expose ambiguous female archetypes focusing on the intellectual woman, teacher, mother, peasant, worker and artist. Her narrative mythologizes motherhood as a mandatory characteristic of women; however, she promotes the feminine intellect as a path to emancipation.

**Artículo 4:**

**“Maternidades emergentes en *La hija única de Guadalupe Nettel*”**

“*Emerging Motherhoods in Guadalupe Nettel’s Stillborn*”

Carmen Patricia Tovar

Español:

Este ensayo propone que *La hija única* (2020), la novela más reciente de Nettel, cuestiona las formas estereotípicas de entender a la madre y sus prácticas maternas. Por medio del análisis de tres personajes femeninos, quienes se aproximan al ejercicio del cuidado maternal desde diferentes perspectivas, comprenderemos las vicisitudes a las que las madres están atadas. El objetivo es darle visibilidad a las presiones y complicaciones de la maternidad para, por un lado, dejar de idealizarla como lo mejor que le puede pasar a una mujer y, por otro, dejar de estigmatizar a las que la rechazan.

English:

This essay suggests that Guadalupe Nettel’s latest novel, *La hija única* (2020), translated into English as *Stillborn*, challenges the stereotypical views Mexican society has on mothers and mothering practices. Through the literary analysis of three female characters, who approach mothering from different perspectives, we’ll have a better understanding of the social pressures and personal hardships mothers face. The two-fold objective is to give visibility to the pressures and complications of motherhood to stop idealizing it as the best thing that can happen to women and to stop criticizing those who reject it.

**Artículo 5:****“Testimonio y autoficción en *Chicas muertas*”***“Testimony and Autofiction in Dead Girls”*

Graciela Foglia

Español:

En los años 80, junto con la vuelta a la democracia en Argentina, se empieza a tener noticias de algunos femicidios. Tiempo después, la escritora Selva Almada investiga estos asesinatos y publica, en 2014, *Chicas muertas*, un relato que trata no solo sobre violencia contra las mujeres, sino que también, abarca el tema de la sordera social, y banalización o indiferencia ante estos crímenes. Sin embargo, a pesar de esta temática tan polémica, ya sea por la representación de la violencia o su naturalización, la escritura que se utiliza manifiesta un tono moderado. Es decir, se mantiene al margen de una retórica de denuncia o acusación. En atención a lo cual, el presente estudio analiza este tono manso de la obra, como un recurso y estrategia de acercamiento a un espacio propicio para la búsqueda de posibles soluciones ante estas agresiones. En otras palabras, una aproximación a las mujeres. Para este efecto, se utilizarán reflexiones del campo de la literatura de testimonio, según los estudios culturales (Skłodowska), de autoficción (Colonna, Arfuch), y sobre violencia contra mujeres (Segato).

English:

In the 80s, along with the return to democracy in Argentina, news of some femicides began to be heard. Sometime later, writer Selva Almada will investigate these murders and publish *Dead Girls* in 2014, a story that deals not only with violence against women, but also about of social deafness, indifference, and trivialization of these crimes. However, despite this highly controversial theme, whether due to the representation of violence or its naturalization, the writing used manifests a moderate tone. That is, it remains outside of a rhetoric of denunciation or accusation. In light of this, the present study analyzes this meek tone of the work, as a resource and strategy to approach a space from which a solution against gender aggressions could emerge. In other words, an approach to women. For this purpose, reflections from the field of testimonial literature will be used, according to cultural studies (Skłodowska), autofiction (Colonna, Arfuch), and violence against women (Segato).

**Artículo 6:****“‘Y el verso se hizo carne’. La maternidad como motivo poético en la poesía de Concha Méndez”***“‘And the Verse Became Flesh.’ Motherhood as a Poetic Motif in Concha Méndez’s Poetry”*

Cynthia Fernández Álvarez

Español:

El presente artículo pretende indagar en las diferentes manifestaciones del tema de la maternidad en la poesía de Concha Méndez. El análisis de sus dos poemarios *Niño y*

*sombras* (1936) y *Sombras y sueños* (1944) revela la pluralidad de significados e imágenes que la poeta despliega para abordar asuntos como la muerte del hijo al nacer o la esperanza que le ofrece el nacimiento de su segunda hija. Además, se podrá comprobar cómo el tema de la maternidad no se limita a la experiencia particular, sino que supone una vía para reflexionar sobre la identidad femenina o la creación poética.

English:

This article aims to investigate the different manifestations of the theme of motherhood in the poetry of Concha Méndez. The analysis of her poetry collections *Niño y sombras* (1936) and *Poemas. Sombras y sueños* (1944) will reveal the plurality of meanings and images that the poet deploys to address issues such as the death of the child at birth or the hope offered by the birth of her second daughter. In addition, we will be able to see how the theme of motherhood is not limited to the particular experience but is a way to reflect on female identity or poetic creation.

**Artículo 7:**

**“Neoliberalismo e identidades de género en *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñeiro”**  
“*Neoliberalism and Gender Identities in Thursday Night Widows by Claudia Piñeiro*”

Elizabeth Montes Garcés

Español:

En *Las viudas de los jueves* (2005) de la escritora argentina Claudia Piñeiro se presenta la historia de un grupo de seis familias que se aprovechan de la prosperidad económica para mudarse a Los Altos de las Cascadas, un barrio cercado. En las Cascadas viven los hombres de éxito cuya caracterización corresponde a lo que R.W. Connell ha catalogado como las masculinidades hegemónicas (76). En contraste, las esposas de los magnates se dedican a mantener el hogar y a hacer obras de beneficencia. Cuando llega la crisis económica del 2001, el sistema del barrio cercado se resquebraja y desestabiliza las identidades de género. Con base en *Masculinities* de R.W. Connell, *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts* de Néstor García Canclini y *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados* de Maristella Svampa se analizará cómo la implementación del modelo neoliberal durante la presidencia de Carlos Menem (1989-1999) afecta la construcción de las masculinidades y feminidades. Dicho modelo económico lleva a los hombres a suicidarse y a las mujeres a sufrir las consecuencias de la violencia de género.

English:

*Thursday Night Widows* (2005) by Argentine writer Claudia Piñeiro presents the story of a group of six families who take advantage of economic prosperity to move to Los Altos de las Cascadas, a gated community. Only successful men live in Las Cascadas, whose characterization corresponds to what R.W. Connell has classified as hegemonic masculinities. In contrast, the wives of these magnates are dedicated to maintaining the home and doing charitable works. When the economic crisis of 2001 ensued, the fenced-in neighborhood system broke down and destabilized gender identities. Based on *Masculinities* by R.W. Connell, *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts* by Néstor

García Canclini and *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados* by Maristella Svampa, this study analyzes how the implementation of the neoliberal model during the presidency of Carlos Menem (1989-1999) affects the construction of masculinities and femininities, where the neoliberal model drives men to commit suicide and condemns women to suffer the consequences of gender-based violence.

### Artículo 8:

**“Mujer negra y cultura afrocubana en *Reyita, sencillamente* (Testimonio de una cubana negra nonagenaria) de Daisy Rubiera Castillo: de la percepción a la inclusión en la formación de la nación cubana”**

*“Black Woman and Afro-Cuban culture in Reyita, simply Reyita, sencillamente (Testimonio de una cubana negra nonagenaria) by Daisy Rubiera Castillo: From Perception to Inclusion in the Formation of the Cuban Nation”*

Christian Bâle Dione

#### Español:

Este artículo tiene como objetivo descubrir nuevas imágenes de la mujer negra cubana, así como determinar la visión que esta tiene de la cultura afrocubana desde una perspectiva femenina a partir del análisis de la obra *Reyita, sencillamente (Testimonio de una negra cubana nonagenaria)* de Daisy Rubiera Castillo. En esta obra, el testimonio de Reyita revela la imagen de una mujer negra activa comprometida en diferentes niveles de la vida para el devenir de la nación cubana. Dándose valor a sí misma, reivindica la importancia de su cultura de origen africano en el panorama cultural de Cuba.

#### English:

This article aims to discover new images of the Cuban black woman as well as to determine the vision she has of the Afro-Cuban culture from a feminine perspective from the analysis of the work *Reyita, sencillamente (Testimonio de una negra cubana nonagenaria)* by Daisy Rubiera Castillo. In this work, Reyita's testimony reveals the image of an active black woman committed at different levels of life to the future of the Cuban nation. Giving value to herself, she vindicates the importance of her culture of African origin in the cultural panorama of Cuba.

### Artículo 9:

**“Amor traicionero. La reescritura de dos heroínas, Juana la Loca y Malintzin”**  
*“Traacherous Love: The Rewriting of two Heroines: Juana la Loca and Malintzin”*

Amanda Hussein

#### Español:

Desde una perspectiva feminista, este ensayo se enfoca en la reescritura de la narrativa histórica en torno a dos mujeres, Juana la Loca (1479-1555) y Malintzin (c.1496-1529).

Gioconda Belli y Laura Esquivel socavan la visión tradicional en que se han enmarcado sus protagonistas a partir de la noción de la metaficción historiográfica propuesta por Linda Hutcheon. La historia –escrita en su mayoría por los hombres– llama a Juana y a Malintzin inadecuadas e impropias, aún peor, sin valor. Sin embargo, desde el punto de vista de las autoras, estas mujeres tienen un valor trascendental y, por eso, se proponen debilitar la tradición y reescribirla desde el punto de vista de una fémina que la reconoce, y se reconoce en esa mujer del pasado, buscando otorgarle voz y el mérito que se le ha negado. De esta manera, dichas autoras buscan demostrar que la historia no está completa sin todas las versiones.

English:

This essay focuses on the rewriting of the historical narrative regarding two women: Joan the Mad and Malintzin, by two female authors from a feminist perspective. Gioconda Belli and Laura Esquivel suppress the traditional vision which has marked their protagonists utilizing the concept of historiographic metafiction by Linda Hutcheon. History, which for the most part, has been written by men, found these protagonists lacking or unworthy. From the authors' points of view, these women have transcendental value. For this reason, the authors deemed to rewrite the historical narratives from the perspectives of the heroines themselves in an effort to allow the women to speak for themselves and regain the merit lost to them. The authors demonstrate that history is not complete without all the voices and versions.

**Artículo 10:**

**“Colectivo LasTesis: Cuerpo, calle y movilidad”**

*“LasTesis Collective: Body, Street and Mobility”*

Lourdes Elizabeth Schmader

Español:

Este artículo se enfoca en la *performance* feminista del Colectivo LasTesis y su famoso: “Un violador en tu camino”. El objetivo es descubrir las conexiones y sobre todo el ensamblaje compuesto entre *performance* con influencia feminista, el cuerpo como herramienta performática y el espacio público como el lugar ideal para visibilizar la denuncia y concienciación sobre la violencia de género. De este modo, *performance*, cuerpo y calle se convierten en una amalgama de elementos que busca confrontar al Estado. Las activistas (artistas-activistas) adaptan estos actos performáticos para abordar problemas sociales como la violencia contra la mujer y el feminicidio. Con una visión en mente, LasTesis le da un propósito definido a su *performance*, incorporando el himno feminista: “Un violador en tu camino” con la intención de brindar a las mujeres una plataforma para superar el temor y denunciar los actos de violencia de género.

English:

This article focuses on the feminist performance of the LasTesis Collective and its famous: “A rapist in your path.” The objective is to discover the connections and above all the composite assemblage

between performance with feminist influence, the body as a performative tool and public space as the ideal place to make visible the denunciation and awareness of gender violence. In this way, performance, body and street become a combination of elements that seeks to confront the State. Artists (artist-activists) adapt these performative acts to address social problems such as violence against women and femicide. With a vision in mind, LasTesis gives a defined purpose to their performance, incorporating the feminist anthem: “A rapist in your path” with the intention of giving women a platform to overcome fear and denounce acts of gender violence.



## Mujeres que reseñan a mujeres en revista *Sur* (1931-1992). El caso de la literatura infantil

Jéssica L. Sessarego, Marina L. Guidotti, Daniela E. Monaco, Rosina Pallotti  
*Universidad del Salvador (USAL)*

### RESUMEN:

A pesar de la extensa bibliografía existente sobre *Sur*, esta revista argentina aún ofrece nuevos campos de análisis, muchos de ellos de especial interés para los estudios sobre mujeres. En este caso, se consideran las reseñas allí publicadas por mujeres sobre mujeres y se presta especial atención a aquellas dedicadas a un género que ha sido significativo en la trayectoria de muchas escritoras latinoamericanas: la literatura infantil.

**PALABRAS CLAVE:** reseñas, revista *Sur*, literatura infantil, Ana María Berry, María Elena Walsh

### 1. Las reseñas: testimonio de redes intelectuales entre mujeres

El presente artículo da cuenta de un trabajo realizado dentro del marco del proyecto de investigación *Voces femeninas en la revista argentina Sur (1931-1992)*, radicado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO) y en el Centro de Ediciones y Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA) de la Universidad del Salvador (Buenos Aires, Argentina). Su principal objetivo es realizar un relevamiento de la participación de las mujeres en la revista argentina *Sur*, fundada por Victoria Ocampo en 1931. Asimismo, se plantea recuperar, en especial, las voces de creadoras de Argentina y de Latinoamérica.

Se trata de una investigación que no había sido realizada hasta la fecha, pues, si bien hay una abundante bibliografía sobre esta publicación, en general se centra en la figura de Victoria Ocampo<sup>1</sup>

---

1 Entre los estudios sobre Victoria Ocampo se pueden mencionar el de Vela “*Sur*: empresa cultural y refugio de una escritora, Victoria Ocampo”; los trabajos de María Rosa Lojo: “Victoria Ocampo, un duelo con la sombra del viajero” y “Victoria Ocampo ante el malentendido y los desafíos de la traducción cultural”; el de Graciela Queirolo: “Victoria Ocampo (1890-1979): cruces entre feminismo, clase y élite intelectual”; el estudio de Laura Arnés: “Afectos y disidencia sexual en *Sur*: Victoria Ocampo, Gabriela Mistral y cía”. Cabe mencionar también los artículos “Lo viejo y lo nuevo que trae el feminismo en La mujer (*Sur*, 1970-1)” y “Lecturas feministas y escritoras en los 70. Una aproximación a ‘La mujer’ (*Sur*, 1971), Somos (1973-6) y Persona (1974-5)”, ambos de Tania Diz.

o guarda relación con las más destacadas colaboradoras y con algunas personalidades emblemáticas del campo cultural de las primeras décadas de la revista: Virginia Woolf, Gabriela Mistral, Fryda Schultz de Mantovani, Rosa Chacel y María Rosa Oliver. Esta última autora fue objeto de estudio en las Jornadas organizadas, en 2014, por Bertúa, Pierini y Torres: “María Rosa Oliver: trayectos de una escritora descentrada”<sup>2</sup>

Se ha observado que la mayoría de los trabajos sobre la revista suelen abarcar períodos específicos antes que la totalidad de los números publicados. Esto ocurre, por ejemplo, en “Las escritoras en la revista *Sur*: un ejercicio de recuperación de la memoria literaria” (Pasternac 288), el cual se enfoca en las primeras dos décadas de existencia de *Sur*.<sup>3</sup>

A partir del relevamiento realizado se ha podido comprobar la participación de más de ciento cincuenta voces femeninas, de las cuales, aproximadamente la mitad pertenece al ámbito nacional y latinoamericano. Para dar cuenta de ello se confirma, a modo de ejemplo, la presencia de Ana María O’Neill, de Puerto Rico; de Julia Rodríguez Tomeu y de Graciela Palau de Nemes, de Cuba; de Elena Garro y de Esperanza Figueroa, de México; de Gabriela Mistral, de María Luisa Bombal, de Ana María Berry y de Marta Brunet, de Chile; de María Luisa Bastos, de Sara de Ibáñez, de Clara Silva y de Susana Soca, de Uruguay; de Angélica Mendoza y de Blanca Varela, de Perú.

La revista *Sur* —emprendimiento editorial inédito en América Latina, cuyos paradigmas fueron otras revistas europeas— tuvo una larga trayectoria: vio la luz durante sesenta y un años y llegó a editar trescientos setenta y dos números. Las publicaciones no mantuvieron la regularidad en cuanto a la frecuencia de aparición, ya que comenzaron siendo bimestrales, luego fueron mensuales y, en su época final, fueron más bien ocasionales a través del formato de “números especiales”, como el titulado “La mujer”, publicado en 1971.

Para este trabajo, se contempla la totalidad de los números de *Sur* y se analiza la participación femenina en ellos entendiéndolos como el “estudio de una comunidad discursiva, cuyos planteamientos son susceptibles de ser rastreados en un corpus específico, siempre en relación de red, con el contexto de producción y recepción” (Soto Ramírez 120). Esto permitió visualizar el entramado de voces que se fue urdiendo en torno a las múltiples situaciones que se gestaron —en todos los órdenes— entre 1931 y 1992 y el modo concreto en el cual se manifestaron los valores que la revista se proponía representar.

Gracias a la investigación realizada en el proyecto, se encontró que varios temas que podrían

---

2 Álvaro Fernández Bravo trabajó su figura y su participación en *Sur* en: “María Rosa Oliver en las redes comunistas del siglo”.

3 La crítica registra, en los números aparecidos de *Sur* entre 1931 y 1945, la presencia solo de treinta mujeres sobre un total de trescientos cuarenta y cinco autores, es decir, menos de un diez por ciento. La autora señala la ausencia de nombres importantes del campo literario como el de Alfonsina Storni, quien era asidua colaboradora de la revista *Nosotros*. A similares conclusiones arriba Sessarego (5) en su estudio de la revista entre su primer número de 1931 y el último año antes de que se convirtiera en mensual, 1936.

resultar de interés no han sido abordados, pese a la cantidad de textos escritos sobre *Sur* y Victoria Ocampo. También es relevante resaltar que no se han hallado trabajos que, de manera integral, se hayan dedicado a analizar las secciones consideradas menores, como las reseñas. Este género se encuentra presente a lo largo de toda la publicación. Se trata de un tipo textual que, por sus características, permite a quien escribe expresar su propia opinión y lo obliga, además, a aludir a autores y autoras que le son contemporáneos. Esto convierte a las reseñas en un objeto de estudio ideal para reflexionar sobre el modo en que se establecen redes intelectuales entre mujeres. Por lo tanto, este ensayo se propone rescatar los textos de este género publicados en *Sur*, destacar aquellos escritos por mujeres que traten, asimismo, sobre otras mujeres y luego seleccionar algunos con temáticas comunes para profundizar en sus características y análisis.

La primera dificultad que se planteó fue que no había una sección de reseñas con título uniforme, sino que aparecían en varios apartados, tales como “Notas bibliográficas”, “Libros” y también entre los artículos principales. Por ese motivo, se decidió incluir en la selección algunas crónicas en las que las autoras recuerdan a mujeres destacadas del ámbito cultural al momento de su fallecimiento. Entre estas últimas se pueden señalar los artículos de Victoria Ocampo sobre Virginia Woolf (*Sur*, 1941, n.º 79 108-114), el de Frida Weber de Kurlat sobre María Rosa Lida de Malkiel (*Sur*, 1963, n.º 284 82-87) y el de Silvia Molloy sobre Edith Sitwell (*Sur*, 1965, n.º 294 98-103).

Un segundo obstáculo surgió en torno a la autoría de los comentarios, pues muchos están firmados solo con iniciales o con nombres de género ambiguo. Por otro lado, no fueron pocas las autoras de las cuales resultó difícil, si no imposible, reconstruir datos biográficos. Finalmente, se enlistaron más de cincuenta textos que pueden considerarse reseñas escritas por mujeres sobre mujeres. Entre las autoras y artistas reseñadas, se hallaron algunas ausencias sorprendentes y otras presencias reiteradas. Llama la atención el hecho de que no se realizaron reseñas de los textos de algunas de las escritoras latinoamericanas más reconocidas, tales como *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, publicada en 1957; *La pasión según G. H.*, de Lispector, publicada en 1963; *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, también de 1963. Tampoco se han encontrado reseñas sobre la obra de Alfonsina Storni<sup>4</sup> o la de Juana de Ibarbourou. Dentro de las mujeres que fueron reseñadas por otras mujeres, pocas lo han sido más de una vez, como, por ejemplo, María Elena Walsh, Virginia Woolf o Gabriela Mistral. En cambio, del lado de las reseñistas, algunas publicaron con frecuencia sobre otras mujeres, como Alicia Jurado (quien ha escrito once artículos de este tipo) y, en menor medida, Victoria Ocampo (6), Fryda Schultz de Mantovani (6), Ana M. Berry (6), Marta Brunet (6) e Ivonne Bordelois (3). Además, se ha identificado un considerable aumento en el número de mujeres que escriben sobre mujeres a partir de 1960.

Esta investigación puntual ha arrojado, como se observa, toda clase de datos de interés que son factibles de ser abordados desde distintas perspectivas. Entre las diferentes posibilidades de organización del corpus se identifican algunos temas recurrentes. Por ejemplo, varias de las obras

---

4 Esto muestra que la observación de Pasternac sobre la ausencia de Storni en los primeros números de *Sur* sigue siendo relevante para el resto de la publicación.

comentadas tienen algún tipo de denuncia social, a menudo referidas a cuestiones vinculadas a la opresión sufrida por las mujeres. En gran cantidad de reseñas se encuentran reflexiones en torno a lo americano. Otro importante número de escritos versa sobre libros académicos, así como otros de divulgación, pero sobre temas relativos a la literatura. Para el presente artículo, se han seleccionado, dentro de este género menor que es la reseña, otro género tenido por inferior en el momento en el que se produjeron estos textos: las revisiones sobre literatura infantil.

Ya se ha dicho muchas veces que las mujeres de diversas épocas, impedidas por las restricciones sociales de abordar los géneros discursivos asociados al poder, han recurrido a géneros menores, desde los relacionados a la intimidad como las cartas y los diarios íntimos,<sup>5</sup> hasta otros considerados más bien vinculados al entretenimiento y al mercado antes que a la literatura,<sup>6</sup> como las novelas románticas y la literatura infantil. En estudios críticos actuales, como la *Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina. Siglos XIX y comienzos del XX* (Guidotti et al., 53-69; 101-130), se ha podido corroborar que, al menos en Argentina, la escritura de relatos para niños y niñas fue de gran relevancia en la trayectoria de muchas autoras.<sup>7</sup>

Resulta una grata sorpresa descubrir que una revista como *Sur* no solo tomó la decisión de reseñar obras orientadas al público infantil, sino que también prodigó grandes elogios para sus autoras. Esto colaboró con que se reconociera la calidad literaria que pueden alcanzar esta clase de textos. A continuación, para corroborar lo planteado, se presentan y describen aquellas reseñas publicadas en *Sur* que fueron escritas por mujeres. Principalmente, se trabajan las que hacen referencia a obras realizadas también por mujeres y destinadas al público infantil.

## 2. La presencia de la literatura infantil en las páginas de *Sur*

Si bien no hay gran cantidad de reseñas sobre esta temática, pueden destacarse las que fueron producidas por escritoras chilenas y argentinas sobre las obras de Ana María Berry y de María Elena Walsh, así como también, tangencialmente, sobre la producción de Gabriela Mistral. En otra nota, se hace presente, además, una reflexión de Berry en torno a la infancia. A continuación, se comenta el contenido de los artículos y se reconstruyen los datos biográficos de las figuras menos

---

5 “Hay géneros que no permiten hablar a la mujer como la poesía épica o, en el periodo colonial, el género más importante para la diseminación de la fe, el sermón. [...] [A] pesar de tratar [sic] de una época en que los límites eran bien definidos y la transgresión era castigada brutalmente, se puede encontrar trazas de una lucha ideológica por la interpretación en géneros marginales, por ejemplo, en las vidas de las monjas místicas, en denuncias ante la Inquisición y por supuesto en cartas y biografías” (Franco 112-113).

6 “the political, psychological, and aesthetic discourse around the turn of the [19th] century consistently and obsessively genders mass culture and the masses as feminine, while high culture, whether traditional or modern, clearly remains the privileged realm of male activities” (Huysen 47).

7 A similares conclusiones arriba Sánchez-Pinilla respecto de las escritoras españolas de principios del siglo XX: “La prensa infantil pudo suponer para algunas autoras la puerta de entrada al mundo literario. En este sentido, debemos señalar, por ejemplo, que una de las primeras publicaciones de la condesa de Pardo Bazán: ‘El príncipe Amado’ se produce para una revista infantil: *La Niñez*” (59).

conocidas, para revisar la postura de *Sur* frente al tema y aportar a la labor de necesario rescate de las diversas mujeres que enriquecieron la publicación.

Para comenzar, se estudia la reseña publicada en el n.º 95 de *Sur*, de 1942, que lleva por título “ANA M. BERRY: *Las Aventuras de Celendín*”<sup>8</sup> (Brunet 76-78). Este comentario está redactado por la escritora y diplomática chilena Marta Brunet (1897-1967), quien vivió, entre otros sitios, en Argentina y Uruguay, país en el que falleció (Universidad del Bio-Bio). Puede ser ubicada en el período considerado de auge de la literatura infantil en Chile; publicó *Cuentos para Marisol* (1938), el ensayo *El mundo mágico del niño* (1959) y *Aleluyas para los más chiquititos* (1960). En investigaciones realizadas en la Biblioteca Nacional de Chile se han encontrado noticias sobre Marta Brunet, pero no así sobre Ana M. Berry.

Pese a ser una autora poco conocida, Brunet fue muy popular en *Sur*. Se ha podido constatar que escribió más de veinte reseñas para la revista; de ellas, seis son sobre otras escritoras y artistas. Su escritura se destacó por la incorporación del mundo cotidiano rural y provinciano a su narrativa, aunque en ese momento no fue valorada por la crítica. A este período criollista siguió otro caracterizado por un ahondamiento en el tratamiento de los personajes, al que pertenecen posteriores novelas. Más adelante, se la reconoció como una autora que había prestado especial atención al lenguaje, al recoger e incorporar voces locales, y que había avanzado no solo en la interioridad de los personajes sino en las temáticas abordadas, como la maternidad solitaria. Por su labor, recibió el Premio Nacional de Literatura de Chile en 1961 (Biblioteca Nacional de Chile).

Se consideró necesario brindar información sobre la reseñista, pues uno de los objetivos planteados en el proyecto de investigación *Voces femeninas en la revista argentina Sur (1931-1992)* consiste en la recuperación de figuras olvidadas o poco transitadas por la crítica, como es el presente caso. Existen algunos estudios académicos sobre Brunet, pero son escasos.<sup>9</sup> Berry, la autora reseñada, actualmente solo es citada en artículos o tesis que se enfocan en otros autores.<sup>10</sup>

Ana M. Berry (1887-1947) también es de origen chileno.<sup>11</sup> Entre sus obras se encuentran *Arte de niños* (1920) y *Las aventuras de Celendín* (1942). Fue una de las principales representantes de la organización británica *Arts League of Service* (Artist Biographies). Dado que no se han podido encontrar artículos o referencias bibliográficas extensas sobre su obra, la reseña de Brunet se constituye como un texto imprescindible para conocer su contacto con la literatura infantil.

---

8 Se respeta la grafía de *Sur* para la transcripción de los títulos de las reseñas.

9 Varios de ellos han sido publicados en la revista académica *Anales de Literatura Chilena* de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 2021, incluso, esta revista le dedica a Brunet un dossier entero en su número 36.

10 Por ejemplo, la tesis *La Raza en la Literatura: Alborada de Iris y la Retórica de la Modernidad en una escritora de Vanguardia. Chile, 1930-1946* de Monserrat N. Arre Marfull.

11 Horacio González afirma que Berry era de origen chileno, pero que había vivido mucho tiempo en Buenos Aires (32).

Otra fuente de gran utilidad para la reconstrucción de la trayectoria de Berry son las reseñas que escribió en *Sur*, entre ellas, solo se encuentra una que alude explícitamente a la infancia. Se trata de “Gina Lombroso: El despertar de una vida”,<sup>12</sup> publicado en el n.º 70 de *Sur* de 1940. En su libro, Lombroso anota en forma de diario el crecimiento de su hijo, con la intención de dejar constancia del desarrollo no solo físico sino también psíquico y de la personalidad. La reseñista sostiene que dicho texto “constituye un documento científico y humano” (64), que debe ser de interés tanto para la psicología como para la educación, ya que permite advertir de qué manera el desarrollo de las relaciones del niño con el mundo circundante será posteriormente observable en la personalidad del adulto: “como la semilla contiene al árbol, así también la infancia contiene el embrión del hombre y el fruto que dará el adulto” (65).

Más adelante, la autora chilena realiza una crítica a la educación recibida en ese momento por los niños en los países bajo gobiernos totalitarios (particularmente Italia y Alemania), centrada en el odio y en la deshumanización. Sostiene que esta instrucción en particular tiene la finalidad de “preparar el alma del niño a este servicio de la Muerte” (66). De esta manera, se puede percibir el lugar preponderante que da Berry a la infancia y a la literatura infantil, ya que en esta etapa se desarrollan las cualidades humanas, y es a través de la lectura y de la educación que se inculcan los valores con los que contará el futuro adulto.

Retomando el comentario a *Las aventuras de Celendín*, en él, Brunet muestra su aprecio al modo en que Berry piensa la literatura infantil. Precisa, en primer lugar, los datos editoriales del libro que es objeto de su estudio. Luego señala que se trata de una obra ilustrada, algo de gran relevancia en este tipo de textos; los dibujos fueron realizados por Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984), pintor, ceramista y escenógrafo español que residió en la Argentina a causa de su exilio como consecuencia de la Guerra Civil Española (“Ángeles Ortiz, Manuel”). Brunet, luego de ponderar la obra que Ortiz “realiza con sus ilustraciones [...] previa alegría para los ojos” (76), menciona los nombres de algunos de los personajes del volumen y, muy brevemente, refiere sus historias: “Huarichi y sus cantares, Juan que sabía el idioma del molino y la voz aromosa de los tulipanes [...] Mochito, la señora Vizcacha, Adefesio y los señores Horneros en su casa mecida en el aire [...] con puntitos de luz de los tucu-tucus para adornarla, Bambicha, sabedor de la ciencia de la Pachamama” (76). Se ha puntualizado este aspecto de la reseña, porque Ana María Berry aquí está haciendo referencia a paisajes y fauna autóctona americana —la vizcacha, los horneros y los tucu-tucus— además de establecer una relación con tradiciones indígenas al utilizar el término Pachamama. Esto es especialmente relevante para Brunet, pues estima que la literatura infantil deberá darle a los lectores “elementos propios, de su suelo, de su entorno mediato e inmediato, llevándolo por la patria y sus cosas, sin olvidar que esa patria forma parte de un continente grande” (77).

---

12 Gina Lombroso, doctorada en Letras y Medicina, fue hija del reconocido médico y criminólogo Cesare Lombroso. Según señala Zutini, la autora realizó gran cantidad de aportes en el campo de la psiquiatría y la criminología. Comenta también que en 1907 llegó con su marido a la Argentina, invitados por Emilio Mitre. En este país, al igual que en Italia y Estados Unidos, Lombroso colaboró en diarios como periodista. Cabe mencionar que la autora realizó un artículo para el n.º 55 de la revista *Sur* en 1939, titulado *El problema de los refugiados*.

El debate sobre los “elementos propios”, es decir, sobre lo latinoamericano, es una de las cuestiones que atraviesan la trayectoria de *Sur* (Sarlo 11). Por lo que podría afirmarse que la literatura infantil tenía para la comunidad intelectual en torno a la revista la suficiente importancia como para pensarla desde los temas que más le preocupaban. Se podría considerar que esta reseña está dividida en dos partes, la primera, a la que ya se ha hecho referencia, se centra en el mundo del protagonista. En una segunda parte, Brunet reflexiona sobre el rol de los escritores de literatura infantil: “Auténtico escritor quien narra. Condición primera del que destine al niño obra literaria. En verso o en prosa. Y como ése no abunda, es otro señor, que no escritor, el que se pone al trabajo de hacer cuentos, poesía, teatro, sin calidad [...] sin contenido de clase alguna, atraído por el género que da dinero” (77). Critica a quienes, sin ser especialistas en la materia, llegan por recomendación hasta las “autoridades” que emplean luego sus libros en la educación escolar.

Afirma Brunet que los textos tienen que ser literarios y de calidad para que logren penetrar en la interioridad de los niños y evitar así que dejen de leer cuando sean adultos. Esta preocupación por la recepción del texto por parte del pequeño lector coincide con lo expresado por Ana M. Berry en el prólogo de *Las aventuras de Celendín*. Allí, hablándole en primera persona a su destinatario, expresa: “y le aconsejo que vuelva a leer el cuento que no comprende, o no le agrada, cuando tenga uno o dos años más. Y digo a los grandes: un libro de cuentos para niños es libro que hay que guardar. El niño crece y los cuentos se le aclaran” (Pastoriza de Etchebarne 33). La reflexión de la autora de la nota está orientada a concientizar a quienes tienen poder de decisión y a los mismos escritores sobre la necesidad de valorizar la literatura destinada al público infantil. Brunet observa que “El escritor de América que habla español no gusta hacer esta clase de literatura [...] Ni aun la mujer [...], salvo contadas excepciones, como Gabriela Mistral, en que es lo medular sensitivo su verso” (77). En efecto, Mistral tenía sobre el tema una posición similar: “He querido hacer una poesía escolar nueva, porque la que hay en boga no me satisface. Una poesía escolar que no por ser escolar deje de ser poesía, que lo sea, y más delicada que cualquier otra” (Quezada, *Bendita* 55). Con estas palabras, la autora chilena se refería a su libro *Ternura*, cuyo subtítulo en la primera edición de 1924 es “Canciones de niños”. Sin embargo, como bien señala Quezada (“Gabriela Mistral” 110), allí repite algunos poemas de *Desolación* (1922) y, a su vez, anticipa otros que más tarde reaparecerán en *Tala* (1938), libro que fue publicado en Buenos Aires justamente por la editorial *Sur*. Si bien no se han encontrado reseñas en *Sur* que traten específicamente la obra de Mistral que podría considerarse “infantil”, es evidente la presencia que esta autora y sus textos han tenido en la revista, lo cual refuerza el interés de la afirmación de Brunet. La reseña concluye con una ponderación del conocimiento de Berry sobre lo folklórico, la fauna y la flora. Al final, añade un comentario sobre las particularidades del estilo de este libro: “justo el léxico, no sólo en el empleo del castellano, sino también de lo regional, vocablo que se explica por medio de oportunas llamadas” (78).

Se analizará a continuación la reseña escrita por Fryda Schultz de Mantovani, en 1960, en el n.º 266 de *Sur* que lleva por título “Tutú Marambá: juego y poesía”. En nota al pie se aclaran los datos referidos al libro que es objeto del comentario. Se trata de una obra de María Elena Walsh (1930-2011), escritora, poeta, compositora y cantautora, una de las más reconocidas en el género infantil en Argentina. La comentadora era investigadora, crítica literaria, docente y escritora, además de miembro del Comité de Colaboración de la revista. Se especializó en la literatura para niños, como autora y como estudiosa, de allí su idoneidad para realizar esta reseña. Afirmo que la obra publicada

es un ejemplo de “verdadera poesía infantil [en la que] hay siempre un sujeto palpable y la acción que ejecuta, aunque inventados ambos, [...] pueden y deben narrarse en forma rítmica” (55), es decir que realiza una valoración positiva al destacar la complementariedad del ritmo en la construcción de textos poéticos y de canciones destinados a los más pequeños.

Más adelante, Schultz reflexiona sobre algunas características de la literatura infantil en el ámbito argentino, pues observa que “Todo ha sido un frustrado intento de moralizar a los niños, que heredamos de la mejor tradición latina, con las fábulas por ejemplo” (55). Asimismo, juzga que, a diferencia de los niños sajones, “los nuestros están más expuestos a caer, una vez alfabetizados, en las garras de los mayores que no los dejarán leer sino lo útil, lo que sirve para la escuela” (55). Luego valora el lenguaje empleado por Walsh, ya que incorpora una lengua nacional, “prueba también que nuestras palabras sirven para jugar con los niños” (56). Esto se torna evidente en la inclusión de ambientes de diversas regiones del país, como la historia de la vaca que vive en Humahuaca y quiere estudiar en “La vaca estudiosa”; la incorporación del carnavalito del noroeste argentino en “Villancico norteño”; la referencia a ritmos nativos y a sus instrumentos en “Milonga del hornero” y “El charango”. Además, destaca el uso de un “lenguaje matizado” (56) y el abordaje de temáticas muy cercanas a las problemáticas infantiles, como se observa en “Canción para comer puré”. Posteriormente, Schultz afirma: “Se da en este libro [...] un milagro de la alquimia de América, gabinete donde se mezcla el verbo heredado, pero sin compromisos con ninguna cultura en especial” (56) y, para confirmarlo, establece relaciones intertextuales entre “La ratita Ofelia” y la Ofelia shakesperiana. Como puede verse, aquí reaparece la preocupación por lo propiamente americano y en particular por “nuestra lengua”. La reseñista señala que “María Elena Walsh opera desde otro ángulo; su irreverencia con el idioma y con la vida, que es alarde de travesura, conquista un plano poético cuyo encanto sorprenderán [sic] los hombres, por encima de la cabeza de sus hijos” (56). El festejo de la irreverencia va en línea con desestimar la literatura infantil puramente pedagógica y, en cambio, defender una más cercana al juego y el placer estético. Al igual que Brunet cuando describe *Las aventuras de Celendín*, Schultz menciona a la responsable de las ilustraciones, que en este caso es también una mujer: Chacha (Sara Conti). Conti comenzó su actividad como dibujante de caricaturas políticas y luego se dedicó a la ilustración infantil. Trabajó en la revista *Mundo Infantil* cuando Schultz de Mantovani asumió la dirección.

Una de las reflexiones finales de la autora incluye una alusión al escritor español Miguel de Unamuno: “¿Será que este reino del sin-sentido y del ritmo sólo pertenece a la infancia, edad del Padre Juego y de la Madre Poesía, como la llamaba Unamuno, o también podrán hallarse a gusto los hombres?” (56). Schultz destaca de esta manera que la obra de Walsh podría ser apreciada también por personas adultas, quizás a tono con las palabras de Berry sobre la importancia de la relectura de este tipo de textos. Para finalizar este acercamiento a la reseña de Fryda Schultz de Mantovani, se recurre a estas iluminadoras palabras de Benjamin sobre la función del poeta: “Un poeta moderno dice que para cada hombre existe una imagen cuya contemplación le hace olvidarse del mundo entero: ¿cuántos no la encontrarán en una vieja caja de juguetes?” (94). Se pueden parafrasear sus palabras diciendo “cuántos no la encontrarán en un viejo libro de canciones infantiles”.

Otra reseña sobre la obra de María Elena Walsh aparece publicada en la sección “Teatro” del n.º 277 de *Sur*, de 1962. Lleva por título “Dos opiniones sobre *Canciones para mirar*, de María

Elena Walsh”. Como lo adelanta el título, tiene la particularidad de estar dividida en dos partes, cada una escrita por una persona diferente: por Eduardo González Lanuza (78-79) y por Victoria Ocampo (80-81). Se analiza únicamente esta última: se trata de una carta fechada en San Isidro, el 20 de mayo de 1962, que la emisora le dirige a Walsh. En ella, toma la identidad de uno de los personajes de la obra teatral de Walsh: “Querida María Elena: Te escribe doña Disparate” (80). A partir de su propia experiencia y de expresarse desde un yo autobiográfico, Ocampo da cuenta de sus sentimientos y de los de quien la acompañaba en la audición, González Lanuza. Se retrotrae al momento de la infancia en el que hay “lágrimas que no se lloran cuando la vida tenía traza de descarrilársenos para siempre” (80). En la adultez, todo es diferente, la conmueven los personajes de la obra: “El canto de una hormiga [...], la historia de una polilla, o la irrupción [...] de *Mambrú se fue a la guerra* coreado por un público delirante, trepidante, exhalando felicidad” (80). Destaca la emoción que la embarga al escucharla cantar junto a Leda Valladares y felicita a quienes forman parte del elenco que las acompaña.

Un dato interesante y que coincide con los gustos y la personalidad de Victoria Ocampo es la referencia al bienestar que le “producen la música y la poesía [...] la que circula sigilosamente (especie sacramental) en todas partes” (80). Y cierra ese párrafo interpelando a su destinataria: “Y nadie mejor que tú, que vos, María Elena, lo sabe” (80). El uso del *vos* para referirse a su interlocutora parece acercarla, implica una confianza que va más allá de las formalidades. Pero, sobre todo, es una apuesta, aunque pequeña, por las expresiones autóctonas, que, como se recordará, habían sido alabadas también en las dos reseñas ya descriptas.

Cierra su carta recordando una vivencia personal de su niñez, la historia que leía y releía sobre un pájaro azul que podía salvar a quien lo invocara. De la misma manera, “*Tus Canciones para mirar* —lo pensaba yo ayer— son “couler de temps”. [...] ¿Qué más podría agregar, María Elena Walsh?” (81). A pesar de que estas reseñas se publicaron durante los inicios de los debates sobre la literatura infantil en Argentina (Couso y Cañón 2), esbozan, sin embargo, cuestiones que para algunos críticos recién se discutirán con claridad hacia fines del siglo XX. Entre ellas, se puede mencionar la necesidad de pensar estos textos desde el placer estético propio del arte y no desde las exigencias pedagógicas de las personas adultas (Couso y Cañón 5-6).

### 3. Conclusiones

A lo largo de las reseñas que conforman el corpus estudiado, se ha podido comprobar que en la revista *Sur* las mujeres pusieron de relieve el valor literario de las obras dedicadas al público infantil. A menudo, utilizaron el comentario de una obra como excusa para reflexionar sobre la importancia de este tipo de literatura y para invitar a escritores y escritoras de trayectoria a abordarla. También, valoraron el arte de quienes realizaron las ilustraciones correspondientes e introdujeron, a partir de los textos reseñados, grandes discusiones relativas a qué es lo propiamente americano. La literatura infantil no siempre fue valorada y justipreciada. En ese sentido las notas bibliográficas y comentarios aquí analizados dan cuenta de la sensibilidad de las mujeres que fueron conscientes de la importancia de rescatar la calidad literaria de las obras dedicadas a los pequeños lectores. Así, además, lograron abrir un camino de reconocimiento y de respeto a tantas escritoras latinoamericanas que han incursionado en este género.

## Obras citadas

- “Ángeles Ortiz, Manuel.” *Universo Lorca*. Diputación de Granada-Granada: Patronato provincial de turismo. <http://www.arteseleccion.com/maestros-es/angeles-ortiz-manuel-48>. Accedido 19 oct. 2022.
- “Arts League of Service.” *Artist Biographies*. <https://www.artbiogs.co.uk/2/organizations/arts-league-service>. Accedido 27 oct. 2022.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Ediciones Nueva Visión, 1989.
- BERRY, Ana María. “Gina Lombroso: el despertar de una vida.” *Sur*, vol. 70, 1940, pp. 63-7.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “Literatura infantil chilena (1821-2002).” *Memoria chilena*. [www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-724.html#presentacion](http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-724.html#presentacion). Accedido 19 oct. 2022.
- . “Marta Brunet (1897-1967).” *Memoria chilena*. [www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3600.html](http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3600.html). Accedido 19 oct. 2022.
- BRUNET, Marta. “ANA M. BERRY: *Las aventuras de Celendín*.” *Sur*, vol. 95, 1942, pp. 76-8.
- COUSO, Lucía Belén y CAÑÓN, Mila. “Los protocolos críticos que fundan el campo de la literatura para niños en la Argentina.” *I Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica: tradiciones tensiones y nuevos itinerarios*. U Nacional de Mar del Plata, 2018.
- FRANCO, Jean. “‘Si me permiten hablar’: La lucha por el poder interpretativo.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 18, nro. 36, 1992, pp. 111-18.
- GONZÁLEZ, Horacio. “Un acercamiento al origen del fantasy en la literatura argentina, un género de narración maravillosa que parece contenerse dentro del término ‘magia’. Desde Enrique Richard Lavalle, olvidado escritor de principios del siglo XX, hasta las aportaciones de Angélica Gorodischer y Liliana Bodoc.” *Cuaderno de la BN*, no. 25, 2001, pp. 30-1.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo y OCAMPO, Victoria. “Dos opiniones sobre *Canciones para mirar*, de María Elena Walsh.” *Sur*, vol. 277, 1962, pp. 78-81.
- GUIDOTTI, Marina L. et al. *Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina. Siglos XIX y comienzos del XX*. Editorial U del Salvador, 2022.
- HUYSEN, Andreas. *After the great divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana UP, 1986.
- PASTERNAK, Nora. “Las escritoras en la revista *Sur*: un ejercicio de recuperación de la memoria literaria.” *Iztapalapa*, no. 52, 2002, pp. 288-301.
- PASTORIZA DE ETCHEBARNE, Dora. “Teoría de la literatura infantil.” *La hora del cuento*. Comp. Chase, Alfonso. Imprenta Nacional, 2014.
- QUEZADA, Jaime. “Gabriela Mistral: algunas referencias a *Ternura*.” *Acta Literaria*, no. 14, 1989, pp. 109-19.
- . *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo de Gabriela Mistral (1905-1956)*. Planeta, 2002.
- SÁNCHEZ-PINILLA, Francisca. “Análisis de la narrativa infantil escrita por mujeres (1920-1939).” *Revista OCNOS*, no. 8, 2012, pp. 57-66.
- SARLO, Beatriz. “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*.” *Punto de vista*, no. 17, 1983, pp. 10-12.

- SCHULTZ DE MANTOVANI, Fryda. "Tutú Marambá: juego y poesía." *Sur*, vol. 266, 1960, pp. 55-6.
- SESSAREGO, Jéssica. "Redes de mujeres en torno a las figuras de Victoria Ocampo y Herminia Brumana." Actas de las *XIII Jornadas Nacionales. VIII Congreso Iberoamericano de estudios de género: horizontes revolucionarios, voces y cuerpos en conflicto*, U Nacional de Buenos Aires-U Nacional de Quilmes 2018, [eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JNHM/XIII-VIII-2017/paper/view/3190](http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JNHM/XIII-VIII-2017/paper/view/3190). Accedido 23 oct. 2022.
- SOTO RAMÍREZ, Marybel. "Historia intelectual y estudios subalternos. Posibilidades metodológicas para los estudios de las mujeres." *Temas de Nuestra América*, vol. 28, no. extraordinario, 2012, pp. 119-24.
- UNIVERSIDAD DEL BIO-BIO. "La autora." *Escritores de la región del Bio-Bio*. Dir. López Morales, Berta, 2001. [www.ubiobio.cl/ebb/mb/autora.htm](http://www.ubiobio.cl/ebb/mb/autora.htm). Accedido 18 oct. 2022.
- ZUTINI, Liliana Haydée. "Visitantes y anfitriones expertos: el caso de Gina Lombroso." *XIV Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*. U Nacional de Cuyo, 2013.



## ‘Ciertos fantasmas de la tradición literaria mexicana’: La desaparición y resurgimiento de Amparo Dávila

Audrey Harris

University of California, Los Angeles (UCLA)

### RESUMEN:

El presente ensayo rastrea el ascenso, la caída, y el segundo ascenso de la fama literaria de Dávila, cuya escritura, pertinente al género fantástico, cayó mayormente en el olvido por décadas antes del resurgimiento de su obra, en los últimos años de vida de la autora, con la publicación de sus *Cuentos reunidos*, (2009) y una nueva colección de sus cuentos, traducidos al inglés. Este ensayo analiza la importancia de Dávila como una de las mejores exponentes latinoamericanas de lo fantástico femenino, y encuadra algunos de sus cuentos más importantes dentro de este género, basándose en teorías de lo fantástico elaboradas por Carmen Alemany Bay, David Roas y Marcelo Cohen. También, analiza el papel de la escritora mexicana-estadounidense Cristina Rivera Garza que, con su novela *La cresta de Ilión* (2002), ayudó a rescatar la memoria de Dávila. El presente trabajo examina el uso de intertextualidad en *La cresta de Ilión* en relación con la obra Dávila, como parte de su análisis de la enorme influencia de Dávila en la escritura contemporánea latinoamericana y transfronteriza. Este artículo contiene material inédito de una entrevista llevada a cabo con la autora poco antes de su muerte. Además, comparte detalles inéditos sobre la publicación y recepción estadounidense de su obra *The Houseguest and Other Stories* (New Directions, 2018), traducida al inglés por esta autora y Matthew Gleeson.

**PALABRAS CLAVE:** Amparo Dávila, Cristina Rivera Garza, lo fantástico femenino

El 18 de septiembre de 1960, José Vázquez Amaral, Profesor de Letras Hispánicas en la Universidad de Rutgers y traductor de Ezra Pound, escribió una reseña colectiva de varias escritoras latinoamericanas en *The New York Times*, titulada “Letter from Mexico and Central America”. Introduce el artículo con esta audaz proclamación: “The striking literary news from Mexico is that women writers are on the march. Recently they have published works superior to those of men accustomed to wearing the highest laurels”. Prominente en este compendio es la escritora mexicana Amparo Dávila, autora de *Tiempo destrozado*, una breve colección de cuentos cortos publicada por el Fondo de Cultura Económica el año anterior. Sobre la colección, Vázquez Amaral escribe en términos entusiastas:

Amparo Dávila’s *Tiempo Destrozado* reveals a short-storyteller equal to the best practitioners of that form in Latin America. The subject-matter of her tales is universal; she shuns the advice of Mexico’s Socialist realists to narrow literary content to the class struggle. Amparo’s admirable stories, combining the everyday with the fantastic in human experience, give

her work an artistic integrity found only in the creations of the Argentine master Jorge Luis Borges. (Vázquez Amaral, “Letter”)

Aunque deja evidente su admiración por Dávila, Vázquez Amaral revela prejuicios a base de clase y género. El uso de su primer nombre parece ser irrespetuoso; es difícil imaginar que el *Times* se hubiera referido a un autor masculino, por ejemplo, Carlos Fuentes, como ‘Carlos’. Aunque escribe correctamente que Dávila ‘combina lo cotidiano con lo fantástico,’ no logra identificar lo que realmente destaca en la obra de Dávila con la precisión de Alberto Chimal, quien en su blog escribe sobre Dávila: “es indiscutiblemente la gran figura de lo extraño y lo inquietante contado desde una perspectiva femenina” (“Amparo Dávila”).

En su reseña, Vázquez Amaral parece sugerir que la clase no juega un papel importante en los cuentos de Dávila, lo cual no es factible. Algunos de sus cuentos más importantes, entre ellos: “El huésped”, “Detrás de la reja”, “Música concreta”, “El funeral” y “Final de una lucha” exploran la cuestión de clase. Sin embargo, no se puede separar el conflicto de clases en sus cuentos sobre cuestiones de género. Junto con la misoginia, ambos asuntos de clase, frecuentemente se manifiestan en el espacio de lo fantástico. Un ejemplo es el de la acomodada Marcela en “Música concreta”. Su esposo tiene una amante proveniente de la clase obrera que se convierte en un sapo. En vez de ocultarlo, lo fantástico funciona en la obra de Dávila para magnificar las opresiones de clase y género, transformándolas y revelando así nuevas y frecuentemente ignoradas facetas de su papel en la sociedad mexicana. Visibiliza cómo arruinan vidas individuales y rompen el tejido social.

Vázquez Amaral concluye el artículo con menciones de nuevas novelas escritas por hombres en el mismo año. Notable entre ellas es *Las buenas conciencias*, de Carlos Fuentes, la cual Vázquez Amaral describe como “a gallery of cardboard figures” y “completely unconvincing”. Reflejo de la desigualdad de género en obras traducidas, esa novela menor de Fuentes fue traducida al inglés en 1961, por Sam Hileman. Mientras tanto, pasarían más de cincuenta años hasta que saliera en inglés un libro de cuentos de Amparo Dávila bajo el título de *The Houseguest and Other Stories*, (New Directions, 2018) traducido por esta escritora y Matthew Gleeson.

El presente artículo sigue la pista del ascenso, la caída y el segundo ascenso de la autora mexicana caída en el olvido, cuyos libros en un momento dado estuvieron a punto de ser descatalogados. Es de reconocer a los escritores y académicos mexicanos prominentes que, a lo largo de los años, han mantenido viva su llama a través de reediciones de sus cuentos a ambos lados de la frontera. Destaca entre ellos la notoria escritora-académica feminista Cristina Rivera Garza, quien, consternada por el injusto olvido en el cual había caído la escritora, le devolvió su lugar en el canon de las letras mexicanas, convirtiéndola en la protagonista de su novela hipertextual *La cresta de Ilión* (2002). En esta obra, los cuentos de Dávila sirven como hipertextos, aparte de presentar a dos personajes que se hacen llamar Amparo Dávila.

Este estudio comienza con un historial de las publicaciones de Dávila, inclusive, con correspondencias entre la autora y su editorial principal: Fondo de Cultura Económica (FCE). A continuación, se considerarán, las numerosas reimpressiones de su obra, así como los esfuerzos de la propia Dávila para asegurarse que sus cuentos permanecieran en circulación, hecho evidenciado en

sus cartas al FCE. Conjuntamente, se analizará *La cresta de Illión* a manera de diálogo metaficcional entre Rivera Garza y su precursora literaria, para más adelante, enfocarse en la publicación tardía de los *Cuentos reunidos de Dávila* (2009). Este apartado incluirá, también, las decisiones tomadas en el FCE para que esta colección viera la luz, así como la atención en la prensa que la rodeaba, y el posterior aumento de su reputación literaria en México. Finalmente, el estudio concluye con la historia de cómo fue concebida la traducción de New Directions Press. Con esto, se intenta iluminar los caminos sinuosos a través de los cuales esta escritora, largamente pasada por alto, ha encontrado, por fin, nuevas audiencias en el mundo literario de Nueva York, casi sesenta años después de su primera reseña prometedora en *The New York Times*.

## 1. Cronología de sus publicaciones

Según cuenta la misma Dávila, el camino a la publicación fue bastante llano para ella al principio de su carrera. Inicialmente, se hizo conocida como poeta y publicó sus poemas en revistas literarias regionales durante su adolescencia en San Luis Potosí. Ahí, conoció a Alfonso Reyes, en aquel entonces Secretario de Cultura de México, cuando el escritor asistió a un evento literario juvenil. Después de citar en voz alta un pasaje de St. Exupéry, uno de los autores favoritos de Reyes, este la invitó a buscarlo en Ciudad de México. Después la hizo su asistente personal. Trabajando con Reyes en la Capilla Alfonsina en Ciudad de México, Dávila aprendió a vivir la vida de una escritora. Su mentor temprano también la inspiró a comenzar a escribir sus primeros cuentos, que después salieron en la renombrada *Revista de Literatura Mexicana*.

Más adelante, en 1959, el Fondo de Cultura Económica (FCE) publicó *Tiempo destrozado*, seguido de *Música concreta* en 1964, año en que se divorció del pintor Pedro Coronel. Los dos libros fueron lanzados en una colección en 1974, en una edición accesible de tapas blandas de la Colección Popular del FCE. Después de un lapso, durante el cual estuvo cuidando de sus dos hijas, Dávila publicó su tercera colección original de cuentos, *Árboles petrificados*, con Joaquín Moritz en 1977, gracias a la cual ganó el prestigioso premio Xavier Villaurrutia.

Luego, en 1985, el FCE patrocinó una colección titulada *Muerte en el bosque*, una curiosa recopilación de las reimpresiones de todos los cuentos de *Tiempo destrozado* y en el mismo orden, que termina con el último cuento de *Música concreta*, “El entierro”. En su blog, Alberto Chimal señala que *Muerte en el bosque* le introdujo a Dávila, junto a miles de otros lectores mexicanos, (“una nueva generación de lectores, jóvenes entonces, que se dejaron fascinar por sus narraciones”), debido a su bajo costo y gran distribución a través de la serie popular *Lecturas Mexicanas*, de FCE (“Amparo Dávila”).

A continuación, le siguió un largo periodo de inactividad, durante el cual sus libros comenzaron a desaparecer de las librerías mexicanas. No obstante, se siguieron publicando ampliamente antologías de cuentos individuales desde 1959 hasta 2006 y fechas posteriores, en colecciones editadas por Brianda Domecq, Beatriz Espejo, Ethel Krause y Georgina García Gutiérrez, entre otros.

## 2. El taller Diana Morán/ Amparo Dávila: bordar en el abismo

En Estados Unidos, los cuentos de Dávila mantuvieron su reputación a fuego lento en compilaciones literarias y libros de texto que salieron en castellano y en inglés. Varios académicos mexicanistas destacados que trabajaban al norte de la frontera impulsaron estas antologías. La siguiente lista –no exhaustiva– seleccionada de los archivos del FCE da una idea del alcance de las colecciones encabezadas por mexicanistas que trabajaban en Estados Unidos y antologizaron su obra.

En 1991, McGraw Hill reeditó “El huésped” en: *Español escrito: Curso para hispanohablantes bilingües*, editado por Guadalupe Valdés y Richard Teschner. En 1995, Prentice Hill publicó *Entre mundos*, escrito por Diana Alonso y Brendan Zaslow, también con una reedición de “El huésped”. En 1996, McGraw Hill publicó *Tapices literarios*, escrito por Glynnis Cowell y Joan Turner, con una reedición de “El desayuno”. En 2009, McGraw Hill incluyó “Alta cocina”, traducida al inglés bajo el título: “Haute Cuisine” por Alberto Manguel, en su libro de texto *The Short Story: Content and Form*, de Garnett Kilberg Cohen. Este cuento fue reeditado de *Other Fires: Short Stories by Latin American Women* (1986), un libro de relatos cortos latinoamericanos traducidos al inglés, también editado por Alberto Manguel y publicado por Clarkson N. Potter/Crown.

En 2011, el libro *Three Messages and a Warning: Contemporary Mexican Short Stories of the Fantastic*, editado por Eduardo Jiménez Mayo y Chris N. Brown y publicado por Small Beer Press incluía también una reimpression de la traducción de “Alta cocina” de Manguel. En 2012, la académica mexicana Sara Poot Herrera afincada en Estados Unidos incluyó “Alta cocina” en su antología *Cuentos sobre la mesa*, publicada por la UNAM. Sin embargo, indudablemente, el mayor impulso para mantener viva la llama literaria de Dávila vino de una académica mexicano-estadounidense que, en lugar de reeditar o traducir sus relatos, la convirtió en un personaje y referente literario principal en una novela experimental, despertando gran curiosidad sobre Dávila a ambos lados de la frontera mexicano-estadounidense y más allá.

Antes de indagar en la novela de Rivera Garza, es importante mencionar los propios esfuerzos de Dávila para mantener sus libros en circulación de una manera satisfactoria para ella durante los años en que, según muchos testimonios, desaparecieron de los estantes. En las palabras de Alberto Chimal, “pasó largos periodos en los márgenes de la literatura nacional” (Chimal, “Fuentes”). Por ello, el 9 de noviembre de 1992, Dávila escribió una carta dirigida al entonces director general del FCE, Miguel de la Madrid Hurtado, exigiendo que sus libros volvieran a la imprenta y, si no, que se le devolvieran los derechos a ella para que pudiera publicar sus cuentos en otro sitio. A continuación, se incluye un extracto del contundente y apasionado texto de su carta:

Por el último estado de cuenta que recibí, del cual le adjunto copia, me he enterado que mis libros . . . se encuentran totalmente agotados no quedando un solo ejemplar de ellos. Como no he recibido ninguna noticia respecto a una nueva reedición, me permito preguntar a usted si mis libros están en la lista de reediciones o si la editorial ya no tiene interés en ellos. Ruego a usted se me informe lo más pronto posible lo que solicito, ya que no puedo estar

sin ejemplares de mis libros, porque frecuentemente me los piden de los Estados Unidos, Canadá y Europa ... (Dávila, Carta a Miguel de la Madrid Hurtado)

Como respuesta, en una carta del 3 de noviembre de 1993, la directora de derechos subsidiarios, Socorro Cano, escribió que, a la luz de la amplitud de su programa de producción y teniendo en cuenta consideraciones del presupuesto, el FCE no tenía problema en liberar los derechos de *Tiempo destrozado* y *Música concreta*, que ella podía publicar en otro sitio. Una década después del tenso intercambio epistolar, en 2002 y 2003, el FCE cumplió la petición de Dávila volviendo a publicar primero *Música concreta* y después *Tiempo destrozado* (invirtiendo el orden de su publicación original) en hermosas ediciones de tapa dura con las cubiertas originales con ilustraciones de Rufino Tamayo y Pedro Coronel, respectivamente, en su serie Letras Mexicanas.

### 3. Zambullirse en la Piscina: Cristina Rivera Garza y la ansiedad de la influencia en *La cresta de Ilión*

En 2002, Cristina Rivera Garza publicó una enigmática novela con Tusquets, *La cresta de Ilión*, cuya protagonista es una autora ‘desaparecida’ que se hace llamar Amparo Dávila y que incluye una serie de citas, situaciones y referencias tonales a los cuentos de Dávila. Al hablar de por qué eligió a Dávila como la escritora en cuyo trabajo basarse para esta novela, en una entrevista Rivera Garza comentó:

La leí por vez primera hace muchos años y me impactaron sus cuentos. Pregunté quién la conocía y el silencio que obtuve por respuesta me dejó varias preguntas. En época reciente volví a leerla y me impactó de nuevo no sólo por los tonos y registros que emplea en su narrativa, sino por su exploración de mundos umbrosos y llenos de acechanzas. La encontré muy contemporánea. Curiosamente, las preguntas que me interesan en el presente encuentran respuestas en el trabajo que Amparo hizo hace mucho tiempo. (Arellano)

En esta cita, Rivera Garza toca un punto importante: la relevancia contemporánea de los cuentos de Dávila, quien, junto con otras autoras del mundo hispano como Elena Garro, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Rosario Ferré (en América Latina), y en España, Emilia Pardo Bazán, Cristina Fernández Cubas, Ana María Matute, Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité, y Pilar Pedraza, escribió literatura fantástica desde una perspectiva femenina, corriente literaria que está actualmente de moda (Roas, “Más que fantasmas”).

Según Benjamin Russell, entre las seguidoras del legado literario de Dávila –narradoras que escriben sobre lo fantástico (o lo que Bay ha denominado ‘la narrativa de lo inusual’)— se encuentran la misma Rivera Garza, Mariana Enríquez (Argentina), Claudia Ulloa Donoso (Perú), Samanta Schweblin (Argentina), Mónica Ojeda (Ecuador) y muchas otras (Russell). A esta lista, se podría añadir a la escritora mexicano-estadounidense Carmen María Machado.

Ahor bien, hace falta encuadrar a Dávila entre uno de los géneros mencionados anteriormente: lo fantástico y lo inusual. Es importante aclarar, sin embargo, que Dávila nunca se identificó con ninguna corriente literaria. En varios ensayos, a lo que ella denomina ‘lo inusual’, Carmen Alemany

Bay lo define como una rama femenina de lo fantástico. Asimismo, basa su explicación de lo fantástico en la definición de David Roas, quien afirma que, “el objetivo primordial [de la narrativa fantástica] ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” (30-1). Desde una perspectiva feminista, las herramientas desarrolladas por hombres para comprender y representar la realidad no son adecuadas a la experiencia femenina dentro de una sociedad patriarcal. Por eso, lo fantástico femenino y sus géneros relacionados están, actualmente, siendo investigados.

Lo fantástico surge en Dávila debido a los múltiples discursos que rigen el mundo mexicano de sus protagonistas a mediados del siglo veinte. En este contexto ‘moderno’, la mujer ya había entrado en el mercado laboral y vivía en cierta modernidad en México; a pesar de ello, el patriarcado seguía y sigue ejerciendo una fuerza vital. De semejante manera, el discurso sobre las clases sociales en México ha sido uno de democracia desde el triunfo de la Revolución Mexicana. No obstante, distinciones graves existen entre la clase alta y baja en México, que mantiene fuertes rasgos de su herencia colonial a pesar de los logros de su Revolución y siguiente proceso (desequilibrado) de modernización. Hablando de esta ruptura entre la llamada realidad y la experiencia individual, en *¡Realmente fantástico!* Marcelo Cohen afirma, “[l]o que se dicen que pasa no es todo lo que pasa ni lo que nos pasa” (130).

En los cuentos de Dávila, lo fantástico crece en las grietas entre lo dicho (el discurso oficial) y lo indecible. Para dar un ejemplo biográfico de lo que se define como lo indecible, cabe mencionar un detalle al que aludió la autora durante una entrevista que tuvimos con ella Matthew Gleeson y yo, poco antes de su muerte. Particularmente, en lo que respecta a la segunda hija de Dávila, quien nació con una grave discapacidad mental y física. La autora explicó que dedicó la mayor parte de su vida a cuidarla, y lo hizo como madre soltera después del abandono de Coronel, cuando la niña apenas había cumplido dos o tres años (la edad en la que los niños comienzan a mostrar señales de discapacidad). Sin embargo, ningún crítico de Dávila ha mencionado este asunto. La autora tampoco ha tocado el tema en ningún ensayo autobiográfico. Y es que, la discapacidad de un hijo, y la necesidad de una mujer de hacerse cargo de la responsabilidad de su cuidado, es otro hecho indecible en la sociedad tradicional en que vivía la autora.

Esta experiencia con la discapacidad se puede palpar, hasta cierto punto, en el cuento “Oscar”, en el que personaje principal exhibe rasgos de neurodivergencia, tales como agresividad, antisociabilidad y rigidez. Con todo, el cuento no lo describe como tal, sino, más bien, como un ser umbroso que vive fuera de la vista de los demás, en un sótano, del cual sale por las noches para destruir macetas. De manera similar, en “Final de una lucha”, el personaje principal pelea con su doble, un hombre que ha sido capaz de conquistar a la mujer de gustos burgueses que él mismo perdió. En ambos relatos, lo fantástico opera en el espacio de lo indecible, aquel lugar que carece de soluciones y que la sociedad ignora. Dichos lugares pueden ser, la discapacidad, las diferentes clases sociales en México, o, en el caso de “El huésped”<sup>1</sup>, la misoginia, y cómo se ejecuta en la vida rutinaria

---

1 “El huésped” es el cuento más famoso de Dávila.

de las mujeres. Dentro de un texto dominado por un silenciamiento forzoso, lo fantástico llena espacios en el discurso hegemónico. De esa manera, lo fantástico femenino cobra más realismo.

En su entrevista con Arrellano, Rivera Garza aclaró que no pretendía un “rescate” literario de Dávila, sino una “interrogación” de su obra y una “invocación de ciertos fantasmas de la tradición literaria mexicana que han escapado del canon”. En otras entrevistas describió su proyecto planeado con Dávila como un “diálogo” literario, un “*collage*” y una “recontextualización”:<sup>2</sup> “He preferido mantener un diálogo con su obra. Además, no creo hacer un rescate de su trabajo, algo que me suena demasiado heroico, sino más bien me planteo la interrogación y hasta la invocación de ciertos fantasmas de la tradición literaria mexicana que escapó al canon de las letras oficiales” (Güemes). Sin embargo, en la misma entrevista en la que describe su trabajo como uno de “interrogación” e “invocación”, también menciona el proyecto de “redescubrimiento” de los escritos de Amparo Dávila:

-Aun cuando se es buen lector de alguien vivo, siempre resulta un tanto osado llevarlo a la ficción.

-No me hubiera atrevido a hacer nada con su persona y personaje si no se relacionara con mi labor de impartir clase de historia. Quise que todo aquello referido a la identidad, al entrecruce y la inestabilidad formara parte de la médula misma del texto. Al mismo tiempo se me dio el mayor interés sobre este tipo de temas y el redescubrimiento de los escritos de Amparo Dávila. (Güemes)

En los comentarios de Rivera Garza, así como en la novela, se puede encontrar cierta ambivalencia sobre la magnitud y la dificultad de construir, de manera tan directa, sobre la obra de otra autora viva, además de los posibles costos personales y de reputación. También, entra en juego –en los comentarios de Rivera Garza– una tensión entre la humildad y el auténtico reconocimiento del poder de su peso en los círculos académicos y literarios, el cual ha sido significativo desde la publicación de su primera novela exitosa *Nadie me verá llorar* en 1999.<sup>3</sup>

Se han publicado varios artículos que buscan responder a la interrogante sobre la presencia de Dávila en *La cresta de Ilión*. Sin embargo, muchos de los críticos que hacen estas investigaciones utilizan a Dávila únicamente como un reflector o punto de partida desde el cual analizar la novela posmoderna de Rivera Garza, ya que, como apunta Emily Hind, los cuentos de Dávila son inconsumibles. No obstante, cualquiera que dedique tiempo en leerlos sabe que los relatos de Dávila, a pesar de jugar con la ambigüedad, son breves, pero ricos en descripciones; oscuros, pero alegres;

---

2 En la entrevista, Rivera Garza señaló, “Dije todo lo que tenía que decir sobre la obra de Amparo Dávila en *La cresta de Ilión* –más que un homenaje, un diálogo con algunas de las atmósferas enrarecidas y la sensación de que algo está siempre a punto de pasar en la narrativa de Dávila. Cut-ups en tono gótico. Collage y recontextualización entre fronteras y a un lado del mar. El género como mediación fantasmática” (Arrellano).

3 En 2017, Rivera Garza fue colocada a la cabeza del nuevo y pionero programa de doctorado en Escritura Creativa en Español de la Universidad de Houston y también nombrada Académica del Año por Latino Book Review. Además, es la única autora que ha ganado dos veces el premio Sor Juana Inés de la Cruz.

y, a menudo, incluyen un final con un giro inesperado. Dávila ha sido prolíficamente comparada con algunos de los grandes maestros del relato corto americano tales como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar y Horacio Quiroga. Y es que, la frecuencia y aparente facilidad con la que Rivera Garza espolvorea personajes fácilmente identificables, y elementos de la trama de los cuentos de Dávila en *La cresta de Ilión* demuestra que efectivamente son consumibles.

Una comparación muy cuidadosa y lúcida de la relación “transtextual” que establece Rivera Garza con la obra de Dávila en *La cresta de Ilión* aparece en el análisis de Gabriela Mercado, quien, inspirándose en el análisis estructuralista de Genette, incorpora tres tipos de relaciones “transtextuales” en su análisis: hipertextualidad, intertextualidad y paratextualidad. A la propia novela le llama “hipertexto” (un texto que contiene vínculos a otros textos), en el sentido de que incorpora situaciones, personajes y elementos ambientales descontextualizados sacados de varios cuentos de Dávila. Mercado documenta minuciosamente estos puntos de convergencia entre el hipertexto de Rivera Garza y los “hipotextos” (un texto más temprano que sirve como fuente para una obra de literatura posterior, o hipertexto) de Dávila en varios gráficos (véanse especialmente las páginas 50-1 y 54) que catalogan de manera casi exhaustiva los hipotextos de los cuentos de Dávila y sus vínculos correspondientes en el hipertexto de *La cresta de Ilión*.<sup>4</sup>

El segundo tipo de relación que identifica Mercado son los “intertextos” o citas directas descontextualizadas de los cuentos de Dávila que aparecen a lo largo de la novela de Rivera Garza. Estas citas sacadas de contexto se colocan en la memoria del narrador, que está intentando rescatar un manuscrito perdido (evidentemente compuesto por los libros de Dávila, que habían sido publicados, pero en su mayoría descatalogados, para el 2002, año de publicación de *La cresta de Ilión*). Lo encuentra y lo pone en manos de un personaje llamado Amparo Dávila en la novela, con fuertes recelos y nervios aparentes. El rescate del manuscrito se convierte en su obsesión, a pesar de no ser recibido con el entusiasmo que él esperaba.

Finalmente, en el esquema de Mercado se encuentra el “paratexto”, que aparece como el segundo epígrafe del libro, tomado de un capítulo del cuento surrealista “El patio cuadrado” de Dávila, en *Árboles petrificados* (1977). En este, el narrador, después de entrar en una misteriosa librería que desafía las leyes de la lógica, se zambulle en una piscina para rescatar libros que ve suspendidos en el agua, solo para que la piscina se convierta en una tumba de la que no puede escapar. Como señala Mercado, la propia Rivera Garza representa el papel de la joven de “El patio cuadrado” que se tira a la piscina para llevar a cabo el peligroso e improbable rescate de los libros sumergidos que, en este caso, son los propios libros de cuentos olvidados de Dávila. En el libro, una de las dos mujeres que se presenta como Amparo Dávila se describe como “la desaparecida” y afirma estar escribiendo acerca del proceso de su desaparición:

---

4 Es casi exhaustiva porque no menciona a las dos invitadas poco gratas que van a quedarse en casa del narrador en *La cresta de Ilión*: La Falsa y La Traicionada, quienes lo hacen sentirse “arrinconado en [su] propia casa, excluido del lenguaje común, sólo, sordo” (41). Ambas se parecen a Moisés y Gaspar, los dos invitados problemáticos que se unen contra José Kraus en el cuento de Dávila de igual título. Kraus los acepta con fatalidad, describiendo así su relación con él: “estrechamente unidos por un lazo invisible, por un odio descarnado y frío y por un designio indecifrible” (Dávila, Cuentos reunidos 86).

Es decir, que *La cresta de Ilión* [existe] en estrecha relación hipotextual con la obra de Dávila, una obra que se rescata del abandono en la novela de Rivera Garza. La desaparición no se refiere únicamente a la pérdida de los libros de la protagonista, sino también al desvanecimiento de Dávila de la tradición literaria mexicana. (Mercado 56)

A pesar de su excelente y muy exhaustivo análisis de la naturaleza del “diálogo” que establece Rivera Garza con Dávila en su novela, dos aspectos que Mercado deja fuera son: (1) la relación metaficcional entre Rivera Garza y el narrador de *La cresta de Ilión*; y (2) la fuerte presencia de la ansiedad de la influencia que se demuestra a lo largo de esta relación.

En los próximos párrafos, se responde a las dos siguientes interrogantes: ¿Cómo se refleja en la novela la relación entre Rivera Garza y la verdadera Amparo Dávila<sup>5</sup> de manera productiva, considerando las interacciones del narrador con los personajes que se hacen llamar Amparo Dávila? Y, ¿cómo prefigura esta preocupación –y hasta cierto punto presagia– la respuesta del futuro público de Dávila a la novela de Rivera Garza?

Al hablar de sus investigaciones sobre Amparo Dávila después de que una mujer que afirma ser ella se presenta misteriosamente en su casa, el narrador de Rivera Garza escribe:

Revisé periódicos de épocas anteriores tratando de hallar información sobre sus libros y su vida y, aunque no encontré mucho, leí con gusto algunas reseñas sobre sus colecciones de cuentos y otras más sobre su poesía [...]. En esos escritos se le trataba con ambivalente respeto, con distanciada y misteriosa admiración. (Rivera Garza 71-2)

Este fragmento crea de inmediato una fuerte sensación de metatextualidad para cualquier lector mínimamente familiarizado con el proyecto literario de Rivera Garza. Es casi imposible no leerlo como un eco o una interjección de la voz de la autora. En otras palabras, un doblaje de la experiencia de la autora en su propio intento por investigar la historia y la obra de Dávila.

En efecto, antes de la publicación de *Cuentos reunidos* (2009) de Dávila por parte del Fondo de Cultura Económica, y antes de la ronda de cobertura en la prensa, entrevistas, vídeos en YouTube y homenajes a Dávila, la información en el Internet sobre ella se reducía a unas pocas entrevistas y reseñas dispersas. En las bibliotecas, solo un puñado de académicos había escrito sobre su obra, principalmente, en colecciones junto a otras autoras mexicanas. Es precisamente sobre esta cualidad de ausencia –la inexplicable ausencia de una gran autora de los registros literarios– sobre la que Rivera Garza construye y elabora *La cresta de Ilión*. Con ella, convierte al personaje ambiguo y semiolvidado de Dávila en el misterio central de la novela:

La situación actual de la cuentista queda retratada en *La cresta de Ilión*. Cristina Rivera Garza utiliza la obra de Dávila, no sólo para enriquecer su historia, sino también como

---

5 Dos personajes dicen ser Dávila en la novela, y se insinúa que hay otros más.

un esfuerzo para posicionarla dentro de la literatura mexicana actual, con el fin de darla a conocer. Recurriendo a la imagen del paratexto, es Rivera Garza quien se lanza dentro de la piscina para rescatar esos libros y, por ello, se presenta como una invitación primera, no solamente a ella sino también al lector. (Mercado 56)

Si la desaparición de Dávila fue un error que Rivera Garza intentó corregir con valentía (y a todas luces lo consiguió), podría haberlo hecho con un poco de inquietud, si uno se guía por el vínculo metaficcional entre la autora y su narrador en *La cresta de Ilión*. Al principio, el narrador se siente atraído por el personaje que se hace llamar Amparo Dávila, debido a una atracción sexual. Su descripción de los increíbles ojos de Dávila, que también parece transmitir su universo interno, encuentra un eco en la posterior descripción que hace Fernando Yucamán de los ojos de Dávila al final de una entrevista que publicó con ella en *Nocturnio*: “Amparo Dávila fija su mirada en mis ojos, transmitiendo un viaje profundo a sus mundos oscuros y misteriosos”. No obstante, en la novela, casi inmediatamente después de este comentario del narrador, este deseo es reemplazado por el miedo. En el transcurso de la novela, el narrador se propone encontrar un manuscrito perdido de Amparo Dávila. Cuando lo encuentra y antes de entregárselo a la autora, descubre sus sentimientos: “Esperaba su respuesta como el hombre que teme recibir una bofetada después de haber proferido un piropo tal vez demasiado arriesgado” (Rivera Garza 83).

No cuesta imaginar estar nervioso por construir y transformar la obra de una autora viva de este modo, particularmente, una autora de la estatura y el carácter de Dávila. Incluso, Elena Poniatowska, una contemporánea de Dávila escribió que estaba nerviosa por entrevistar a Dávila. Recordando una entrevista que había llevado a cabo con Dávila en 1957, Poniatowska escribió en un artículo de opinión para *La Jornada* titulado “El renacimiento de la gran cuentista Amparo Dávila” (2016) lo siguiente: “Con sus grandes ojos negros, escondidos tras el humo del cigarrillo, que fuma lenta y acertadamente, María Amparo Dávila me hizo sentirme como una harpía”. En el mismo artículo, que hace hincapié como este, sobre el resurgimiento de la reputación de la autora desde el año 2008 y la reaparición de sus libros en los estantes de las librerías, Poniatowska da crédito a Rivera Garza por ayudar a devolverle su lugar a Dávila en las letras mexicanas:

Desde 2008, a la cuentista Amparo Dávila la alumbran las candilejas y recibió el bien merecido Premio de Bellas Artes... Otra escritora también, Cristina Rivera Garza, había escrito sobre ella una novela vanguardista *La cresta de Ilión*, editada por Tusquets, que contribuyó a volver a situarla en primer plano dentro de la literatura mexicana. (Poniatowska)

La misión de rescate de Rivera Garza parece haber tenido éxito. En el proceso, cumplió su propio objetivo de abrir y ampliar ligeramente las altas esferas literarias de México para acomodar el recuerdo de una escritora.<sup>6</sup> Sin embargo, como la muchacha de “El patio cuadrado” que intenta la peligrosa zambullida para rescatar los libros bajo la superficie no salió ilesa de la experiencia, la inquietud que registra el narrador de *La cresta de Ilión* podría haber estado justificada. En una

---

6 “Quisiera ser parte de un movimiento que cause grietas en el muro de los discursos establecidos”, comentó Rivera Garza en una entrevista con César Güemes en *La Jornada* en 2002 tras la publicación de *La cresta de Ilión*.

entrevista con Juan Manuel Granja para *El Telégrafo*, Rivera Garza afirmó lo siguiente acerca de la recepción de la novela por parte de Dávila: “A mí me pasó, cuando escribí la novela *La cresta de Ilión*, que está más en relación con la escritora Amparo Dávila, que a Amparo Dávila le hicieron entrevistas y a ella no le gustó la novela” (juanmanuelgranja.com). Al menos en un principio, parece, el osado ‘rescate’ literario de Rivera Garza podría haber sido recibido con rechazo de la propia Dávila.

#### **4. La reaparición transfronteriza de una desaparecida, la publicación de *Cuentos reunidos*, posteriores homenajes y tributos y una nueva traducción al inglés**

En 2009, veinticuatro años después de la publicación de *Muerte en el bosque*, el FCE publicó *Cuentos reunidos* de Dávila. La colección une los tres libros previamente publicados por el FCE y *Con los ojos abiertos*, colección inédita de cuatro cuentos y una crónica. La publicación de *Cuentos reunidos* fue muy celebrada y generó muchas ventas y una explosión de interés en otra generación de lectores. Durante una entrevista que realicé con Dávila y su hija, Luisa Jaina, en su casa en la Ciudad de México, Luisa describió esta generación como compuesta notablemente de jóvenes *darks*. Dávila pareció contenta con su tardía popularidad, describiendo con emoción las largas filas de lectores que le pidieron que firmara sus libros después de sus eventos publicitarios.

Yo escuché el nombre de Amparo Dávila por primera vez en 2016, por parte del renombrado académico Ignacio Sánchez Prado. Después de leer la mayoría de sus *Cuentos reunidos* en una sola sentada, descubrí con sorpresa que sus cuentos aún no habían sido recopilados en inglés. Le propuse a mi amigo Matt Gleeson que la tradujéramos juntos. Pocos meses después, se mandó el primer cuento que tradujimos, “Moses and Gaspar”, a Lorin Stein, antiguo editor de *The Paris Review*, y al mes llegó su respuesta afirmativa. Después de leer “Moses and Gaspar” en *The Paris Review*, un editor de New Directions Press, Tynan Kogane, nos mandó un correo diciendo que le había encantado el cuento y preguntó si había más traducciones de su obra que quisiéramos mandarle. *The Houseguest and Other Stories*, una breve selección de trece de los cuentos de Dávila, fue publicada por New Directions Press en 2018. Hasta la fecha, han vendido más de 32.000 ejemplares del libro, debido en parte al apoyo imprevisto de la modelo y celebridad Kendall Jenner, quien publicó una foto del libro junto con otros en su cuenta de Instagram. En el mismo año, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) hizo un homenaje a Dávila celebrando cumpleaños número noventa, y renombró el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí en honor a Dávila, cambiándolo al “Premio Bellas Artes de Cuento Amparo Dávila”.<sup>7</sup>

En este ensayo, se ha trazado la trayectoria de Dávila, viendo su progresión para mostrar el camino por el cual una escritora mexicana ha encontrado y retenido el tipo de público lector tradicionalmente disfrutado por autores masculinos en México. En otras palabras, se hizo un intento por entender el proceso por el cual, según Chimal, los cuentos de Dávila estuvieron: “viviendo *de*

---

7 En 2015, el primer premio que homenajea a Dávila, el Premio Nacional de Cuento Fantástico Amparo Dávila, fue inaugurado como iniciativa del Municipio de Zacatecas, el INBA y la Secretaría Nacional de Cultura, con el motivo de reconocer la obra de Dávila y promover la creatividad literaria entre la juventud.

*prestado*, pasando de persona a persona en libros medio deshechos, en fotocopias de fotocopias, en conversaciones animosas y usualmente nocturnas” hasta encontrar un lugar prominente en las librerías más frecuentadas (“Amparo Dávila”). La respuesta recae en los frutos de muchos esfuerzos: comenzando con la persistencia de la autora misma, el rescate literario de Rivera Garza, las escritoras y editoras del Taller Diana Morán, los académicos que la han antologizado y las jóvenes *darks* que han asistido a sus eventos en masa, una larga fila de personas y notablemente mujeres que han defendido y patrocinado su obra, rescatándola del olvido. Citando a Chimal:

Nosotros tuvimos que dar los siguientes pasos, ya en el final del siglo XX y el comienzo de éste, para que se volviera a hablar de Amparo Dávila. Quienes pasaron a enseñar literatura la recomendaron; quienes pasaron a editar, la reeditaron; quienes pasamos a escribir, lo hicimos, con frecuencia, bajo su influjo. Ahora podemos ver a otras personas, muchas otras, recibéndola con felicidad, recomendando su lectura. (“Amparo Dávila”)

Con esto, el presente estudio deja las siguientes preguntas: ¿qué otros “fantasmas de la tradición literaria mexicana”, mujeres en particular, quedan a la espera de ser redescubiertas?, y ¿quién llegará a su rescate?

## Obras citadas

- ALEMANY BAY, Carmen. "La construcción de una nueva identidad genérica y fronteriza: la narrativa de lo inusual". *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Editado por Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias, Peter Lang, 2019, pp. 23-35.
- ARELLANO, Diego Armando. "Sí hay tal lugar: Una Conversación con Cristina Rivera Garza". *Cuadrivio*, 16 diciembre, 2012.
- CHIMAL, Alberto. "Amparo Dávila (1928-2020)". *Alberto Chimal*, 20 abril, 2020.
- . "Fuentes De Una Historia De Batman". *Alberto Chimal*, 21 octubre, 2021.
- COHEN, Marcelo. *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Grupo Editorial Norma, 2023.
- DÁVILA, Amparo. Carta a Miguel de la Madrid Hurtado. 9 noviembre, 1991. Archivo Histórico, Fondo de Cultura Económica, Sección de correspondencia de Autores y traductores, Caja Amparo Dávila.
- . Carta a Adolfo Castañón. 8 abril, 1992. Archivo Histórico, Fondo de Cultura Económica, Sección de correspondencia de Autores y traductores, Caja Amparo Dávila.
- . Entrevista personal. 22 agosto 2017.
- GRANJA, Juan Manuel. "Cristina Rivera Garza: 'Que la seducción sea más grande que el problema'". *Juan Manuel Granja*, 7 enero 2021.
- GÜEMES, César. "Releer a Amparo Dávila permitió Cristina Rivera Garza a escribir su nueva novela". *La Jornada Virtu@l*, 7 enero 2021.
- HIND, Emily. "El Consumo Textual y *La Cresta De Ilión* De Cristina Rivera Garza". *Revista de Filología y Lingüística de la U de Costa Rica*, vol. 31, no. 1, 2005, p. 35.
- MERCADO, Gabriela, "Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 22, 2007, pp. 45-75.
- PONIATOWSKA, Elena. "El Renacimiento De La Gran Cuentista Amparo Dávila". *La Jornada*, 20de marzo 2016.
- RIVERA GARZA, Cristina. *La cresta de Ilión*. Tránsito, 2020.
- ROAS, David. "Más que fantasmas: la explosión de la literatura fantástica femenina". *The Conversation*, 2 enero, 2020.
- . *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Editorial Páginas de Espuma, 2016.
- RUSSELL, Benjamin P. "For Latin American Women, Horror and Fantasy Capture Everyday Struggle". *The New York Times*, 9 oct. 2022.
- VÁZQUEZ AMARAL, José. "Letter from Mexico and Central America". *The New York Times*, 18 septiembre 1960.
- YUCAMÁN, Fernando. "Entrevista a Amparo Dávila". *Nocturnario*, 2 abril 2014.



## Hibridación de arquetipos femeninos latinoamericanos en Gabriela Mistral

Aned Ladino  
*Georgetown University*

### RESUMEN:

Gabriela Mistral se posicionó como parte de la construcción de la nación a través de la narración y, en su rol de maestra, propuso un sistema social que incluía prototipos femeninos. Este artículo explora la fragmentación y negociación de arquetipos femeninos latinoamericanos que se reflejan a través de su vida y literatura. Mistral indaga y explora los roles de género tradicionales para cuestionar la función de la mujer en la sociedad. Su literatura favorece y contribuye a la edificación de estéticas y corporalidades femeninas al incorporar la hibridación de los prototipos de mujer marianista, peculiar y nueva en el imaginado nacional latinoamericano. Su obra ensayística de las primeras décadas del siglo XX que denomina “recados”, su obra poética de la sección “Vida” de *Desolación* (1922) y “Locas mujeres” de *Lagar* (1938) exponen arquetipos femeninos ambiguos enfocados en la mujer intelectual, maestra, madre, campesina, trabajadora y artista. Su narrativa mitifica la maternidad como característica obligatoria de la mujer; sin embargo, promueve el intelecto femenino como camino a la emancipación.

**PALABRAS CLAVE:** Gabriela Mistral, arquetipos femeninos, performance, Latinoamérica, Nueva mujer

Gabriela Mistral transgredió normas de género representando lo excluido como mujer mestiza en círculos intelectuales, convirtiéndose en la primera mujer u hombre de Latinoamérica en ganar el Premio Nobel de Literatura en 1945. Sus obras literarias proporcionan visibilidad femenina incluyendo a indígenas, mestizas y trabajadoras en el imaginario social contribuyendo a la reconfiguración de los derechos de la mujer. En Latinoamérica, la participación femenina en la construcción nacional fue limitada. El rol principal de la mujer se basaba en ser madre y ama de casa al depender económicamente del hombre. Mistral fue testigo de cambios sociales, políticos y económicos que abrieron camino a la inclusión femenina en la región durante los siglos XIX y XX. La escritora explora e indaga los roles de género tradicionales para cuestionar la función de la mujer en la sociedad. Además, desafió el canon literario participando de la construcción nacional a través de la narración y rol de maestra enfrentándose a un sistema que privilegiaba al hombre blanco.

La literatura latinoamericana favoreció a los cánones masculinos para formar identidades

culturales en el imaginario nacional durante los siglos XIX y XX.<sup>1</sup> Los emisores de la identidad regional fueron hombres criollos, “como los únicos dueños de la cultura y poder ciudadanos. Se trataba de negar a las mujeres –y a los no blancos– el derecho de tomar la palabra y hablar en nombre de toda la ciudadanía” (Pratt 75). Sin embargo, Mistral utiliza un lenguaje híbrido mezclando lo folclórico y letrado para generar posibilidades inusuales presentando una visión femenina de la nación. A través de su vida personal y literatura con características autorreferenciales expone que la mujer participaba no solamente como consumidora, sino también se posicionaba como productora cultural.

La literatura de Mistral contribuye a la edificación de estéticas y corporalidades femeninas latinoamericanas. El cuerpo híbrido femenino se reconfigura en la intersección de la mujer marianista, la mujer peculiar y la nueva mujer. La mujer marianista evoca a la Virgen María e idealiza sus valores, mientras que la mujer peculiar se revela ante el patriarcado desde su soltería; y la nueva mujer emerge como económica y sexualmente independiente. Este ensayo argumenta que Gabriela Mistral exploraba modalidades femeninas que negociaban entre los prototipos marianistas, peculiares y modernos posicionando a la mujer como participante del imaginario nacional latinoamericano. Su obra ensayística de las primeras décadas del siglo XX que denomina recados, su obra poética de la sección “Vida” de *Desolación* (1922) y “Locas mujeres” de *Lagar* (1938) exponen arquetipos femeninos ambiguos visibilizando a la mujer intelectual, maestra, madre, campesina, trabajadora y artista.

La “performance” femenina latinoamericana ha estado sujeta a procesos de mestizaje e hibridación que ocurrieron desde la colonización. La conceptualización de género se manifiesta como una “performance” que hereda, modifica y reproduce categorías sociales. Judith Butler señala que el acto performativo es la práctica, “reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra [...] Las normas reguladoras del ‘sexo’ obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos” (Butler18). La conceptualización del cuerpo instrumentaliza nociones alternativas de una comunidad y sujeto. El concepto de “performance” contribuye al entendimiento de arquetipos de género latinoamericanos.

Diana Taylor señala que la “performance” funciona, “as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity” (2). La “performance” ata las tradiciones literarias y prácticas culturales para transmitir información cognitiva, cultural y roles sociales. En este sentido, los arquetipos femeninos latinoamericanos se materializan desde la “performance” de su género, etnia y memoria cultural preservando o abandonando algunos elementos. Durante la colonización, los poderes civiles y eclesiásticos se impusieron como entidades sagradas y reemplazaron prácticas espirituales de los indígenas y afrodescendientes restringidos de su religión. En términos de género, la Virgen María tipifica este proceso colonizador produciendo el arquetipo de mujer marianista,

---

1 Para obras literarias sobre la construcción nacional latinoamericana véase: José Martí, “Nuestra América” (1891) José Enrique Rodó, “Ariel” (1900) y Vicente Huidobro, “La creación pura” (1921).

quien evoca y sigue sus valores. Con la modernidad y procesos de hibridación, observamos la producción de arquetipos alternativos en la mujer peculiar y la mujer nueva.

El arquetipo marianistas es una subyugación femenina transmitida de generación en generación fomentado por las mismas mujeres, especialmente desde la familia. Se trata de un modelo promulgado por la iglesia donde la mujer se caracteriza por ser pasiva, dócil y obediente. La mujer marianista debe tener una capacidad infinita de humildad y sacrificio ante los hombres de su vida: marido, hijos y padre. Evelyn Stevens señala que el marianismo promueve la “frigidéz posnupcial: “La ‘buena’ mujer no goza con el coito; lo tolera cuando los deberes del matrimonio lo requieren” (Stevens 21). La sexualidad es limitada para procrear y complacer al esposo. Rosa María Gil y Carmen Inoa Vázquez tomaron la estructura de los diez mandamientos para proponer los principios de la mujer marianista que incluyen: “No abandones la tradición, “No seas mujer soltera, autosuficiente, o de mente independiente” y “No pongas tus necesidades primero” (8).<sup>2</sup> Parte de estas características se encuentran presentes en el poemario *Lagar* de Mistral, el cual gira alrededor de la maternidad proponiendo que la contribución femenina ocurre en la crianza de los hijos.

Por otro lado, la mujer peculiar subvierte patrones femeninos considerados ideales y se proyecta como modelo alterno al marianismo alejándose de las normas del matrimonio y buscando independencia. El término peculiar surge en la teoría de Elaine Showalter, basado en *The Odd Women* (1891) que define a la mujer que no sigue la norma matrimonial. La mujer peculiar era, “the uneven number, the spinster who could not find a husband to pair off with her” (Showalter 19). Este prototipo se destaca por buscar independencia económica e intelectual. Gabriela Mistral encarna este modelo durante la última década del siglo XIX al ser una mujer independiente que trabaja como educadora. La escritora señala que se hizo, “escuelera porque no existía otro trabajo digno y limpio al cual acudiese una joven de quince años en esos umbrales del siglo veinte” (*Pensando* 356). Como se sabe, Mistral nació en 1889 y creció en Vacuña, un pueblo al norte de Chile donde empezó su carrera como maestra rural. Vivió los primeros treinta y dos años de su vida en ciudades provinciales de Chile donde trabajó como maestra. Mistral formó parte de la generación femenina que se benefició de las escuelas normalistas establecidas por el gobierno para fomentar la educación y formar nuevos ciudadanos.

Las escuelas normalistas latinoamericanas ampliaron la educación en diferentes sectores de la población, especialmente en la clase media emergente a finales del siglo XIX. Francesca Miller señala que ofrecieron a las mujeres, “a chance to acquire an education for themselves and a respectable, if poorly remunerated, profession teaching primary school children” (45). Las normalistas de la época, como Gabriela Mistral y Alfonsina Storni, tuvieron la oportunidad de extender su educación más allá del nivel primario y aprender técnicas de alfabetización para

---

2 Mi traducción de los principios marianistas en: *The Maria Paradox: How Latinas Can Merge Old World Traditions with New World Self-Esteem*.

obtener el título de maestras rurales. El acceso al estudio de nuevas carreras incrementó una diversa participación femenina en el sector laboral.

A principios del siglo XX, emerge la mujer nueva desafiando las normas patriarcales para buscar su independencia económica y sexual. Durante esta época las mujeres encontraron oportunidades de autodesarrollo fuera de la casa, lugar que se le había establecido tradicionalmente. La demanda laboral proporcionó oportunidades femeninas de empleo que conllevó a su independencia económica y a convertirse en consumidoras. La ciudad visualizó, “imágenes de una *nueva mujer*: empleadas de servicio, amas de casa, maestras, oficinistas, dependientas, obreras, y algunas profesionales, las mujeres ganan la calle. Abandonan el recinto interior de la casa del siglo XIX” (Mattalia 143). Las revistas, el cine y otros medios de comunicación dirigidos al nuevo público femenino, se encargaron de moldear y movilizar las imágenes de la nueva mujer latinoamericana, a la que también se proyectaba como sexualmente independiente.

Gabriela Mistral se posiciona en el prototipo de la nueva mujer como creadora cultural, económica y sexualmente independiente. Encarnaba una “performance” femenina ambivalente al ser descrita con una feminidad masculina y al estar rodeada la mayor parte de su vida por mujeres. Licia Fiol-Matta señala que Mistral adopta una identidad “queer” por su cuerpo ambiguo y orientación sexual, “lesbiana en el closet”. Sin embargo, la sexualidad de la escritora parece ser un secreto a voces: “The public discussion reveals a collective disavowal of Mistral’s lesbianism as a known fact that must nevertheless never enter the official record” (Fiol-Matta 49). Mistral fue una soltera eterna que nunca contrajo matrimonio, contribuyendo a los discursos no oficiales sobre su sexualidad. Además, subvirtió normas patriarcales desempeñándose en puestos académicos y diplomáticos a nivel mundial, viajando y dictando conferencias por Estados Unidos, Europa y Latinoamérica durante las décadas de 1920 y 1930. Se convirtió en una anomalía en círculos sociales y literarios de la época por ser mujer y por sus orígenes educativos en escuelas rurales. Paradójicamente, Mistral adquiere un rol de madre al posicionarse como la maestra de América y al promover el prototipo maternal en su literatura, encarnando de manera híbrida los arquetipos femeninos de la mujer marianista, peculiar y nueva.

La literatura de Mistral explora roles de género tradicionales que se reconfiguran a través de su obra ensayística y poética. Sus obras subvierten los cánones literarios del imaginario nacional al incluir a la mujer como participante. Mistral colabora de la creación de la nación exponiendo una cosmovisión femenina a través de su retórica. Homi Bhabha señala que la nación se construye en la narración. Una comunidad imaginada como nación, “as it is written displays a temporality of culture and social consciousness more in tune with the partial, overdetermined process by which textual meaning is produced through the articulation of difference in language” (2). La idea de nación subsiste dentro de su propia articulación narrativa y comprende el sitio de la significación nacional, como una simbiosis de forma y contenido. La narrativa de Mistral expone de manera flexible y ambigua los arquetipos femeninos de la región latinoamericana, presentando imágenes idealizadas de la madre marianista y trasgrediendo roles de género en “locas mujeres” como independientes y artistas. La obra ensayística de Mistral consiste en crónicas, que ella denominó

recados o motivos, una serie de textos en prosa o en verso con una estructura conversacional y coloquial. Sus recados: “La instrucción de la mujer” (1906), “El patriotismo de nuestra hora” (1919) y “A la mujer mexicana” (1923) indagan sobre los roles femeninos latinoamericanos y propone un nuevo sistema social más incluyente.

“La instrucción de la mujer”, publicado en el periódico *La Voz de Elqui* en 1906, cuando Mistral tenía dieciséis años y aún firmaba como Lucila Godoy, subraya la importancia del intelecto y educación femenina como parte de su independencia. Mistral, desde una mirada hacia el pasado, indaga sobre el rol de la mujer indicando que, “la encontramos más humillada y más envilecida mientras más nos internemos en la antigüedad” (*Recopilación* 98). A través de la historia, el arquetipo femenino tradicional en el rol de esposa y ama de casa había desvalorizado el intelecto de la mujer y había limitado su acceso a la educación superior. Mistral expone que el intelecto femenino no había recibido la importancia que se merece; “en todas las edades del mundo en que la mujer ha sido la bestia de los bárbaros y la esclava de los civilizados, ¡cuánta inteligencia perdida en la oscuridad de su sexo!, ¡cuántos genios no habrán vivido en la esclavitud vil, inexplotados, ignorados!” (99). La figura femenina es presentada como “bestia” y “esclava” debido a que las expectativas de su género demandan que su rol principal sea servirle al hombre. Por otro lado, la figura masculina es encarnada en la dicotomía de “bárbaro” y “civilizado”. El hombre representa lo bárbaro, una asunción formulada desde la brutalidad de no permitir que las mujeres exploten su intelecto. Paradójicamente, el hombre también es descrito como civilizado por ser consciente de sus actos y poseer el poder cultural y educativo. En un tono irónico, el recado señala que los dotes de civilizado y letrado no son usados para crear una sociedad que incluya una participación femenina activa.

Mistral propone que la educación de la mujer es una obra magna que beneficia a toda la sociedad. Además, se trata de un instrumento para la emancipación femenina. El texto transgrede la ideología del arquetipo marianista señalando que la ilustración fortifica a la mujer para que, “pueda llegar a valerse por sí sola y deje de ser aquella creatura que agoniza y miseria, si el padre, el esposo o el hijo no le amparan” (*Recopilación* 99). Sutilmente, el recado subraya características de la mujer peculiar invitando a que otras mujeres se enfoquen en la educación como forma de independencia para poder valerse por sí mismas. En este sentido, Mistral recalca que “es preciso que la mujer deje de ser mendiga de protección; y pueda vivir sin que tenga que sacrificar su felicidad con uno de los repugnantes matrimonios modernos” (99). Por consiguiente, el matrimonio se presenta como un sacrificio social femenino para buscar el amparo masculino; sin embargo, el rito matrimonial obstruye la felicidad de la mujer al no poder acceder a campos educativos.

El estereotipo de la mujer peculiar es resaltado al representarse la educación como base para obtener su autonomía. Sin embargo, la voz narrativa discrepa de la mujer de clase alta señalando al final del recado que “la Estela que no llora la pérdida de sus diamantes ni vive infeliz lejos de la adulación que forma el vicio deplorable de la mujer elegante” (99). La mujer perteneciente a la élite aparece con una connotación negativa por priorizar los asuntos materiales sobre el intelecto, como hace la mujer peculiar representada en la mujer ilustrada. La retórica del texto valoriza al prototipo femenino peculiar como participante activa de la sociedad y solo da espacio a las características de la

educación para que la mujer alcance la independencia, descartando la posibilidad de emancipación por medio del dinero. Mistral, a través de su narrativa, se posiciona como una mujer que asume la autoridad de la palabra para empoderarse del discurso nacional y de esta forma proponer un modelo de patriotismo basado en la inclusión femenina en la educación y cultura.

Simultáneamente, Mistral en “El patriotismo de nuestra hora” subraya la importancia de la educación y apertura de escuelas como factores importantes de la construcción de la nación: “Alabemos, por último, a los hombres del espíritu, que abrieron la escuela para dar la ciencia que es como la esposa de los hombres libres” (*Recopilación* 350). La escuela adopta la forma de una figura femenina al ser comparada con “la esposa de hombres libres” e ilustrados que han trabajado por la formación del estado de Chile. Las maestras a través de las escuelas normalistas durante las primeras décadas del siglo XX formaban parte del proyecto cultural del estado. En ese sentido, Beatriz Sarlo señala que en el país vecino, Argentina, “el normalismo significó una ampliación cultural, porque incluyó sujetos hasta entonces excluidos de la enseñanza secundaria/superior” (78). De esta forma, la maestra normalista se utilizaba en la construcción de los proyectos educativos y sociales de la nación imaginada para influenciar a nuevas generaciones de la clase trabajadora enfatizando el patriotismo como núcleo de identificación colectiva. En “El patriotismo de nuestra hora”, Mistral concuerda con dichas ideologías proponiendo que el nuevo patriotismo llama a todos los habitantes de la nación a esforzarse en todo momento cumpliendo tres virtudes: “el trabajo”, “la elevación de la cultura” y “la paz” (*Recopilación* 349).

Mistral argumenta que la nueva forma de patriotismo se encuentra dentro del territorio y se desarrolla a través de un trabajo colaborativo que incluye a la mujer: “nunca tampoco ha sido más imperiosa la necesidad de una colaboración colectiva. Muchas veces han sido llamados a decidir solo los hombres intelectuales en las reformas [...] Ahora todas las voces son demandadas y tienen igual acceso la cátedra y la fábrica en la discusión del bien común” (*Recopilación* 349). De esta forma se observa cómo Mistral proponía un patriotismo incluyente donde gran parte de la responsabilidad de la elevación cultural recaía en la mujer y en su rol de maestra como participante activa de la máquina de la enseñanza. El proceso de modernización debía incluir la ampliación de los derechos de los marginados, como la mujer, porque de su participación dependía el progreso de la nación.

La construcción de la nación a través de la narración no implica que el autor sea necesariamente innato de un lugar, población o estado. Gabriela Mistral escribió sobre la construcción de la nación mexicana después de viajar al país en 1922 invitada por José Vasconcelos y la Secretaría de Educación mexicana para colaborar con la reforma educativa especialmente en misiones rurales e indígenas. Durante su estadía en México, publicó *Lectura para mujeres* (1924) donde recopiló una selección de textos escolares de su autoría y de diferentes escritores para que fueran usados en la escuela-hogar que lleva su nombre. En la introducción del libro, donde firma como La Recopiladora, expone un tono marianista donde se inculca a las mujeres la maternidad, lo doméstico y el espíritu de familia. Mistral señala que la participación femenina en las profesiones liberales tiene la ventaja de la independencia económica, “pero trae también cierto desasimiento

del hogar, y, sobre todo, una pérdida lenta del sentido de la maternidad” (xiv). El rechazo a la maternidad se manifiesta de esta forma en los textos de Mistral como una traición hacia la raza.

El recado “A la mujer mexicana” posiciona y otorga a las mujeres de dicho país la responsabilidad de la construcción de la raza latinoamericana a través de la maternidad. El recado, utilizando un tono marianista, materializa la estética y corporalidad femenina mexicana a través de su papel de madre promoviendo roles de género tradicionales. El tú narrativo se desarrolla al principio dirigiéndose a todas las mujeres mexicanas. Sin embargo, cambia rápidamente para dirigirse exclusivamente a la “madre mexicana” y establecer una conexión con la naturaleza de la región: “Hermosa y fuerte la tierra en que te tocó nacer, madre mexicana” (*Gabriela y México* 66). De esta forma, la nación mexicana adquiere un simbolismo femenino como tierra hermosa y fuerte; características que se transfieren a sus mujeres. La imagen de la madre mexicana se mitifica como Madre Tierra, “tu vientre sustenta la raza; las muchedumbres ciudadanas nacen de tu seno calladamente con el eterno fluir de los manantiales de la tierra” (66). En este sentido, su vientre se convierte en una máquina creadora de héroes de la nación, hombres vencedores e intrépidos: “organizadores, obreros y campesinos” (66). Por consiguiente, el texto manifiesta que el objetivo principal de la mujer mexicana es ser madre donde su pureza se convierte no solo en una virtud religiosa, sino en una virtud cívica para poblar la nación.

La voz poética presenta la imagen de la mujer mexicana como la madre de la raza latinoamericana y amplifica este significado generalizando que todas las mujeres del país son las encargadas de multiplicar la raza. Son descritas con virtudes benevolentes como mujeres sacrificadas que no renuncian a las noches de angustia velando por sus hijos. El poema, que utiliza una retórica marianista, describe a la mujer comparándola con una santa: “Yo te amo, madre mexicana, hermana de la mía, que bordas exquisitamente, tejes la estera color de miel y cruzas el campo vestida de azul, como la mujer de la Biblia, para llevar el sustento del hijo o del esposo que riegan los maizales” (*Gabriela y México* 67). La vestimenta de la mujer mexicana lleva un traje azul como la mujer de la Biblia y evoca la figura de la Virgen María como modelo de conducta femenina sumisa.

El recado sugiere que la población femenina mexicana adopte los modelos antiguos de las madres hebreas y romanas, mujeres dóciles que se sacrifican por sus hijos. De esta manera mantiene el principio marianista: “No abandones la tradición” (Gil y Vázquez 8). Propone un destino predeterminado para la mujer donde el embarazo y rol de madre son las características que la validan y la hacen participante de la nación. Por otro lado, critica a la mujer nueva sugiriendo que la madre mexicana ignore a “las mujeres locas del siglo, que danzan y se agitan en plazas y salones y apenas conocen al hijo que llevaron clavado en sus entrañas” (*Gabriela y México* 65). Las locas mujeres que tienen la autonomía de bailar adquieren el simbolismo de la nueva mujer. Sin embargo, la ideología de locas mujeres aparece de forma positiva en la obra poética *Tala* de Mistral, exponiendo una posición ambigua entre la mujer marianista y la mujer independiente.

En contraste con los recados, la obra poética de Mistral es más ambigua frente a los arquetipos femeninos. A pesar de enfocarse en la feminidad y la materialización del cuerpo de la

mujer, presenta imágenes idealizadas de la madre marianista y la subversión de las locas mujeres. Los poemas: “La mujer fuerte”, “La mujer estéril” y “La maestra rural” exponen paradójicamente arquetipos femeninos que subvierten normas de género; sin embargo, están enfocados en la maternidad. Por otro lado, la sección “Locas mujeres” de *Tala* contrasta con las imágenes femeninas anteriores y transgreden los cánones literarios materializando el cuerpo femenino como autónomo.

“La mujer fuerte” expone una transición del modelo marianista hacia la mujer nueva con características ambivalentes sobre el prototipo femenino de la protagonista. El poema subvierte los arquetipos de género al resaltar a la mujer mestiza como trabajadora de la tierra que siembra para darle de comer a su hijo mientras que el hombre está ausente del hogar. El poema, a manera de recuerdo nostálgico, la describe como:

mujer de saya azul y de tostada frente,  
que en mi niñez y sobre mi tierra de ambrosía  
vi abrir el surco en un abril ardiente. (*Recopilación 346-7*)

De esta forma sutil, la voz poética femenina expone su admiración frente a la mujer trabajadora que ha estado frente al sol arando la tierra para obtener el alimento. A esta representación se contraponen la imagen del hombre, la cual es presentada como irresponsable: “alzaba en la taberna, honda, la copa impura / el que te apegó un hijo al pecho de azucena” (347). El compañero o padre del hijo de la mujer trabajadora es descrito con características que encarnan la irresponsabilidad, como hombre borracho que no se hacía cargo del hogar.

La protagonista del poema pasó por un proceso de cambio en el que abandona la idea de la mujer ingenua para dejar de creer en el estereotipo del galán y convertirse en una mujer fuerte capaz de asumir las responsabilidades económicas del hogar. La voz poética la mitifica en forma de homenaje:

Segar te vi en enero los trigos de tu hijo,  
y sin comprender tuve en ti los ojos fijos,  
agrandados al par, de maravilla y llanto  
.....  
porque entre cien mundanas no he encontrado tu cara  
¡y aun te sigo en los surcos la sombra con mi canto. (347)

De esta forma, utiliza el canto que anuncia la voz poética y lo materializa en la creación del poema con el propósito de elevar a la mujer mestiza trabajadora, quien encarna a una mujer fuerte luchando por su hijo. El poema presenta así el prototipo de la madre mestiza que busca su independencia económica sin la protección masculina alejándose de la norma marianista. Sin embargo, la fortaleza femenina se centra en el rol de la maternidad porque las razones de su esfuerzo para obtener independencia económica se enfocan en mantener a su hijo y al hogar. De esta manera, la mujer es descrita como fuerte y como madre sacrificada, personificada en una mezcla de características

provenientes del estereotipo marianista y la mujer nueva.

Por otro lado, el poema “La mujer estéril”, contrapone el éxtasis de la maternidad, describiendo el dolor de la mujer que no logra ser madre. Destaca en este sentido el gran sentimiento que produce un hijo desde el principio del proceso de fecundación, “cuyo calor y aroma alcance a sus entrañas [...] / todo su corazón congoja inmensa baña” (*Recopilación* 343). De igual manera, expone la frustración femenina por no ser madre: “La mujer que no mece un hijo en el regazo, [...] / piensa que en los ojos de un hijo no mirará extasiada” (343). El poema presenta la maternidad a base de exponer la perspectiva de la voz poética frente a una mujer estéril, mostrándola como vulnerable y nostálgica. A su vez, perpetúa el estereotipo femenino de la maternidad al etiquetar a una mujer que no es fértil como un fracaso.

La voz poética presenta un tono religioso y patriarcal hacia la mujer durante la petición para que procree un hijo: “el Ángelus le pide otra boca con ruego” (343). El poema señala que la mujer estéril le pide a Dios que le otorgue otra boca, simbolizando a un hijo, evocando la oración el Ángelus. Sin embargo, es la plegaria religiosa, el Ángelus, quien asume el rol de sujeto y hace el pedido para la creación de otra boca, otra vida. La alusión al catolicismo en relación con la maternidad contribuye a perpetuar el rol de la mujer como madre. Cuando este objetivo no es cumplido se convierte en objeto de desilusión y vergüenza de cara a la sociedad: “¡Y una mendiga grávida, cuyo seno florece / cual la parva de enero, de vergüenza la cubre!” (343). La mujer estéril es presentada como incompleta por no poder procrear y contribuir a poblar la nación. El poema expone, desde un lente marianista enfocado en la maternidad, qué ocurre emocional y socialmente cuando la mujer no cumple con el objetivo esperado de ser madre utilizando un tono de victimización por no cumplir con la expectativa social. Sin embargo, no expone ningún tipo de simpatía hacia la mujer infértil y omite completamente mencionar que el hecho de su condición física está fuera de su control.

Por otro lado, “La maestra rural” presenta a la educadora como madre que no ha engendrado un hijo natural utilizando imágenes representativas de la mujer marianista. La voz poética materializa a la maestra como autoridad divina otorgándole cualidades de la Virgen María: pura, pobre y alegre. Los tres primeros cuartetos del poema se inician con estas virtudes: “La maestra es pura”, “La maestra era pobre” y “La maestra era alegre” (*Recopilación* 231). La voz poética destaca los valores éticos y generosos de las maestras al estar dispuestas a ayudar al prójimo: “Los hierros que le abrieron el pecho generoso / ¡más anchas le dejaron las cuencas del amor!” (232). El amor hacia sus alumnos, a quienes les enseñó “el himno” y “la plegaria”, gana la admiración de la voz poética, quien presenta un reclamo a las madres campesinas. En un tono de cuestionamiento, se dirige directamente a las madres: “Cien veces la miraste, ninguna vez la viste/ ¡y en el solar de tu hijo, de ella hay más que de ti!” (232). Este reclamo expone la ausencia del padre en cuestiones escolares y el rol vital de la maestra. La figura paternal del estudiante se encuentra ausente, presentando a la madre como la única responsable de sus hijos. La responsabilidad de educar a las nuevas generaciones recae en las madres y maestras. Sin embargo, la educadora adquiere un rol más importante que la madre al ser quien le trasmite el conocimiento religioso y cívico a los niños.

La importancia del rol de la maestra expuesto en el poema se asocia con aspectos biográficos de Mistral, quien desde muy joven se desempeñó como maestra rural y fomentó la educación y literatura. Durante sus inicios, en 1920, conoció a Pablo Neruda, siendo la directora del liceo donde él estudiaba en Temuco, ciudad en el centro de Chile. Neruda recordó sus primeros encuentros con Mistral en su autobiografía describiéndola como, “una señora alta, con vestidos muy largos y zapatos de taco bajo” (33). Señala que durante esa época la vio pocas veces, pero lo suficiente para que le regalara libros: “Eran siempre novelas rusas que ella consideraba como lo más extraordinario de la literatura mundial. Puedo decir que Gabriela me embarcó en esa seria y terrible visión de los novelistas rusos [...] entraron en mi más profunda predilección. Siguen acompañándome” (33). La influencia de la maestra rural en el poema se materializa en la vida de Mistral a través de su importancia e influencia como educadora en la vida de Pablo Neruda.

Por otra parte, el poema presenta a la maestra como una mujer que no prioriza sus necesidades. Expone que mientras ayuda a los hijos de las campesinas con arduo amor internamente, ella está llena de dolor que no puede expresar. La voz poética la describe como:

¡Pobre mujer herida!  
 Su sonrisa fue un modo de llorar con bondad.  
 Por sobre la sandalia rota y enrojecida,  
 era ella la insigne flor de su santidad. (*Recopilación* 232)

La maestra, a pesar de su sufrimiento físico y emocional, tiene que pretender que todo está bien, construyendo una fachada para no expresar sus verdaderos sentimientos. En este sentido, la mujer educadora es descrita con valores divinos de un ser sagrado y religioso que conllevan a una mitificación: “traía el alma hecha / para volcar aljofares sobre la humanidad” (232). Por consiguiente, se puede concluir que la maestra rural se materializa en la fusión de cualidades celestiales y humanas, pues el poema extiende la idea de maternidad presentando a las maestras como madres que no pasan por el proceso de fecundación creando un paralelismo con la Virgen María.

En contraste con el prototipo femenino enfocado en la maternidad, la sección “Locas Mujeres” de *Lagar* (1954) subvierte roles de género y proyecta arquetipos femeninos en camino a la liberación a través de elementos corporales. Esta sección introduce dieciséis modelos femeninos a través de cada poema donde las mujeres se materializan en el abandono, dichas, desvelos, fervores y la danza. El trasfondo del contexto de locas mujeres se basa en la vinculación de la mujer y la locura. A este respecto, Grínor Rojo argumenta que, en los sistemas sociales, “si el loco era el otro del orden simbólico en sentido amplio, la mujer era el otro del orden genérico en sentido estricto. Las mujeres eran ‘locas’ no por ser las locas sino por ser las otras” (347). Mistral presenta este paralelismo entre la otredad y la locura en el primer poema de la sección con un tono irónico desde su título, “La Otra”. La voz poética femenina señala, “una en mí maté: yo no la amaba” (*Selected* 226). Como evidencia el tono del poema, Mistral da apertura a una nueva retórica donde las protagonistas son mujeres independientes.

El poema “La bailarina” a través de un metadiscurso presenta a la nueva mujer como creadora de arte exhibiendo su proceso artístico. La protagonista se reinventa a través del movimiento libre, suelta lo que era y en sus movimientos encuentra nuevas cosas. El cuerpo femenino obtiene su independencia en la danza y la escritura. La voz poética expone un proceso de cambio rítmico situando a la bailarina en dualidades:

lo que avientan sus brazos es el mundo  
que ama y detesta, que sonrío y mata,  
la tierra puesta a vendimia de sangre  
la noche de los hartos que ni duermen. (191)

El primer verso, “lo que avientan sus brazos” muestra el movimiento del cuerpo de la mujer, una que baila en el teatro y otra que escribe en el papel. Aparecen imágenes de un mundo caracterizado por el amor y la violencia; la riqueza y la pobreza; el bien y el mal. La bailarina y la escritora encuentran en el arte alegrías y tristezas, una dinámica que se convierte en parte de su rutina.

Sin embargo, también expone la paradoja de la libertad femenina que trae consigo la consecuencia de la vulnerabilidad en la que termina involucrada. Como se observa en la voz poética, Mistral señala con un tono de reflexión que:

La bailarina ahora está danzando  
la danza del perder cuanto tenía.  
Deja caer todo lo que ella había  
padres y hermanos, huertos y campiñas. (*Antología* 191)

Mistral se centra en describir pérdidas materiales y familiares, coincidiendo con detalles autobiográficos. En este caso, hace referencia a la trágica realidad que experimentó tras enterarse de que, mientras cumplía con su labor de cónsul en Brasil, su sobrino Juan Manuel Godoy, “Yin Yin”, a quien había criado como un hijo, se suicidó. Este episodio causó un gran dolor a la escritora.

La narración se va materializando como metapoesía al incluir referencias de la vida de Mistral, creando un paralelismo con la protagonista del poema. El cuerpo de la bailarina es deliberadamente fragmentado:

sin nombre, raza ni credo, desnuda  
de todo y de sí misma, da su entrega,  
hermosa y pura, de pies voladores.  
Sacudida como árbol y en el centro  
de la tornada, vuelta testimonio”. (191)

La bailarina, al ser despojada de su memoria cultural y etnia, presenta una mutación corporal que expone el testimonio de la poeta. El baile del cuerpo y del texto son utilizados para regenerar su

presente y que “el nombre no le den de su bautismo. / Se soltó de su casta y de su carne” (191). La bailarina, al igual que Mistral, adopta un nombre diferente al que le fue otorgado al nacer. Mistral fue bautizada Lucila Godoy Alcayaga. Su seudónimo, Gabriela Mistral, apareció por primera vez en 1908 en el poema “Del pasado”, evocando un nuevo nacimiento y una nueva identidad. Desde el proceso creativo de la danza y la escritura, el cuerpo femenino obtiene la emancipación encarnándose en la mujer nueva. El poema culmina incluyendo al lector:

Somos nosotros su jadeado pecho,  
su palidez exangüe, el loco grito  
tirado hacia el poniente y el levante  
la roja calentura de sus venas”. (191)

En este caso, Mistral utiliza la voz poética mediante el “nosotros” para presentar un juego de espejos entre la “performance” de la bailarina y la escritora con el lector, el cual empieza a ser testigo de cambios significativos de la mujer.

La fragmentación y negociación de arquetipos femeninos latinoamericanos se reflejan en la vida de Gabriela Mistral y su literatura a través de un metadiscurso. Mistral favorece y contribuye a la edificación de estéticas femeninas al incorporar los prototipos de mujer marianista, peculiar y nueva en el imaginado nacional. La escritora encarna dichos prototipos, en el que sobresale el de nueva mujer, al transgredir la norma social del matrimonio. Mistral alcanza su independencia intelectual, económica y sexual a través de su rol de maestra rural, literata y diplomática. Además, se convierte en creadora y máquina cultural al apropiarse de la narración para la construcción de la nación desde un lente femenino. Su obra ensayística y poética también incluye identidades femeninas que permiten visibilizar a la maestra como mujer estéril, pero también trabajadora e independiente.

Este ensayo contribuye a potenciar una mirada crítica en las obras de Mistral desde una perspectiva de género que exponga la complejidad y negociación entre prototipos femeninos latinoamericanos. Para este propósito, Mistral construye imágenes paradójicas de la mujer a través de aspectos híbridos que se materializan en la maternidad, la educación y el trabajo. Al mismo tiempo, mitifica el rol de madre como una cualidad obligatoria de las mujeres latinoamericanas para contribuir con la raza y formar nuevas generaciones. Sin embargo, también propone que a través de procesos educativos, laborales y artísticos la mujer está en camino hacia su emancipación.

## Obras citadas

- BHABHA, Homi K. "Introduction: narrating the nation" and "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation." *Nation and Narration*. Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Traducción de Alicíra Bixio, Paidós, 2002.
- FIOL-MATTA, Licia. *A Queer Mother for The Nation the State and Gabriela Mistral*. U of Minnesota P, 2002.
- GIL, Rosa María, and Carmen Inoa Vázquez. *The Maria Paradox: How Latinas Can Merge Old World Traditions with New World Self-Esteem*. G.P. Putnam's Sons, 1996.
- MATTALIA, Sonia. *Máscaras suele vestir: pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Iberoamericana, 2003.
- MILLER, Francesca. "Women and Education in Latin America." *Latin American Women and the Search for Social Justice*. UPNE, 1991.
- MISTRAL, Gabriela y Jaime Quezada. *Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral*. Departamento de Programas Culturales, Ministerio de Educación, 1997.
- . *Pensando a Chile. Una visión esencial sobre nuestra identidad*. Catalonia, 2017.
- . *Poesía y prosa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- . *Recopilación de la obra mistraliana, 1902-1922*. Editorial RIL, 2002.
- MISTRAL, Gabriela y Pedro Pablo Zegers. *Gabriela y México*. Editorial RIL, 2007.
- MISTRAL, Gabriela y Palma Guillén de Nicolau. *Lecturas para mujeres*. 6ta. ed., Editorial Porrúa, 1980.
- MISTRAL, Gabriela, and Ursula K. Le Guin. *Gabriela Mistral: Selected Poems*. U of New Mexico P, 2003.
- NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido; memorias*. 1ra. ed., Editorial Seix Barral, 1974.
- PRATT, Mary Louise y Gabriela Cano. "No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano." *Debate feminista*, vol. 21, 2000, pp. 70-88.
- ROJO, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Fondo de Cultura Económica, 1997.
- SARLO, Beatriz. *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Ariel, 1998.
- SHOWALTER, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin De Siècle*. Viking, 1990.
- STEVENS, Evelyn P. y Soler Mart. "El Marianismo: la otra cara del machismo en América Latina" *Diálogos: Artes, letras, ciencias humanas*, vol. 10, no.1, 1974, pp. 17-24.



---

Alba de América 41 (2024): 66-80

## Maternidades emergentes en *La hija única* de Guadalupe Nettel

Carmen Patricia Tovar  
*Oberlin College*

I'm not against mothers. I am against the ideology which expects every woman to have children, and I'm against the circumstances under which mothers have to have their children.

–Simone de Beauvoir

### RESUMEN:

Este ensayo propone que *La hija única* (2020), la novela más reciente de Nettel, cuestiona las formas estereotípicas de entender la figura de la madre y sus prácticas maternas. Por medio del análisis de tres personajes femeninos, quienes se aproximan al ejercicio del cuidado maternal desde diferentes perspectivas, comprenderemos las vicisitudes a las que las madres están atadas. El objetivo es darle visibilidad a las presiones y complicaciones de la maternidad para, por un lado, dejar de idealizarla como lo mejor que le puede pasar a una mujer y, por otro, dejar de estigmatizar a las que la rechazan.

**PALABRAS CLAVE:** maternidad, *childfree*, Guadalupe Nettel, madre idealizada

Gradualmente y a partir de finales de la década de los 1960, los esquemas sociales mexicanos sobre la sexualidad, las relaciones de pareja y la maternidad han ido evolucionando. Anteriormente, la aceptación social de las relaciones sexuales estaba limitada a parejas heterosexuales dentro de un matrimonio católico en donde la maternidad y paternidad eran ritos de pasaje ineludibles hacia la adultez. Con los movimientos sociales de finales de la década de los 60 (los movimientos estudiantiles, la revolución sexual, el movimiento feminista), comienza una apertura a la libertad sexual de todos los individuos, que, sin embargo, no logra cambiar la expectativa sobre la obligación femenina de ser madre. Lo que sí se alcanza a romper es la homogeneidad de las expresiones de la feminidad mexicana. Es decir, se ven mujeres que no cuestionan el “orden natural” del patriarcado y otras que exploran otros modos de realizarse.

Aunadas a los cambios producidos por los movimientos sociales de los 60, las crisis económicas de México y la explotación demográfica de los 1950-60 en la Ciudad de México son factores importantes para que las fuertes campañas de planificación familiar tengan efecto y persuadan a las mujeres a adoptar prácticas de anticoncepción –anteriormente mal vistas por la Iglesia Católica– y, en última instancia, a incorporarse al mercado laboral (Sánchez Bringas et al. 61).

No obstante, este avance no es del todo benéfico para la mujer porque si por una parte se reduce su carga reproductiva y de crianza, por otro, se le añade una doble jornada laboral al regresar de su trabajo y tener la responsabilidad de las tareas domésticas. Por todas estas circunstancias, el porcentaje de mujeres que reducen su periodo de procreación aumenta y otras empiezan a decidir no procrear del todo. Así como Sánchez Bringas et al., otros sociólogos notan que, en la mayoría de los casos, llevar una vida sexual sin reproducción es una decisión que depende mucho del nivel de acceso que una mujer tenga a una educación superior, así como a recursos laborales y económicos. A pesar de que, gradualmente, con su inserción en el mercado laboral, la mujer va logrando su independencia económica y va abriéndose espacio para la participación social, todavía vive su vida sexual bajo grandes presiones tradicionales dado que es difícil entender el concepto “mujer” fuera de la conyugalidad y la maternidad como elementos vitales que organizan y constituyen su identidad, independientemente de la clase social.<sup>1</sup> Además, dada la valoración que se le da a la etapa de la maternidad en la construcción femenina, muchas mujeres con independencia económica y éxito profesional siguen siendo presionadas para que “alcancen su plenitud personal”, lo que se ha traducido en un segmento de madres profesionales sin parejas. Es decir, son mujeres que se escapan del mandato de la conyugalidad, pero no del de la maternidad. De ahí que la mujer que se mantiene firme en su rechazo voluntario a convertirse en madre sea pobremente comprendida y altamente estigmatizada como una anomalía del sistema.

Dentro de este marco de principios del siglo XXI se desarrolla la cuarta novela de Guadalupe Nettel, *La hija única* (2020), en la que Laura, la narradora y protagonista, encarna a las mujeres jóvenes que han decidido no tener hijos y muestra el antagonismo mutuo que siente con el bando de mujeres para quienes tener un hijo significa alcanzar su realización como mujer. Su historia se entretiene con historia de dos mujeres: la de Alina, su mejor amiga, quien hará todo lo posible por quedar embarazada y, más tarde, por ser la mejor madre para su pequeña con discapacidad mental y física; y con la de Doris, su joven vecina viuda, con un hijo que ha heredado las crisis violentas de su padre. A lo largo de la trama, se puede observar en Laura la capacidad de simpatizar con las madres a su alrededor, lo que le permite participar en relaciones afectivas con crecimiento personal.

Pese a que la contraportada de la novela identifica la maternidad, su negación y su asunción como uno de los temas centrales, Nettel considera que la historia –en realidad– no presenta una reflexión sobre la maternidad sino que, más bien, sigue el hilo de sus otras novelas; es decir, en cuanto al cuestionamiento de la anomalía versus la normalidad, de las diferencias y su aceptación, la belleza insólita y la resiliencia de los cuerpos y las mentes, los cuales son temas que van más allá

---

1 Sería un ejercicio muy interesante catar perspectivas y expectativas contrastando la antología *Atrapadas en la madre* (2007) de Beatriz Espejo y Ethel Krauze, en la que reúnen obras acerca del tema de la maternidad de escritoras canónicas como lo son Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo, Angelina Muñiz Huberman, Silvia Molina, las mismas Espejo y Krauze con la compilación de la Editorial Planeta *Todo sobre su madre* (2007), en la que se presenta una colección de relatos sobre las madres, reales o ficticias, de José Joaquín Blanco, Vicente Leñero, Héctor de Mauleón, Martín Solares, Heriberto Yépez y otros.

de la maternidad y lo difícil que es ser madre, según lo comentó en una entrevista (Pacheco).<sup>2</sup> Este ensayo intenta combinar ambas perspectivas considerando que no se puede negar la centralidad del tema en cuanto a la maternidad, pero también –siguiendo el estilo de Nettel– la novela presenta el rechazo a la maternidad como una anomalía social que, por una parte, aísla a su protagonista, pero, por la otra, la hace pasar por un proceso de exploración, reconocimiento y participación de las nuevas, o emergentes, maneras de maternar.

En el siguiente análisis de los personajes: de Laura (quien decide no tener hijos), Alina (quien dará todo por su hija) y Doris (quien no soporta a su hijo) se podrá apreciar el peso de las expectativas sociales sobre el tipo de mujer/madre que deben ser, así como la carga emocional, física y psicológica que esto representa para cada una de ellas. Específicamente, las circunstancias en las que Alina y Doris tienen que maternar medran el discurso idealizado de la maternidad como rol más satisfactorio para una mujer. Al final, la narrativa le da sentido a las prácticas y expresiones maternas emergentes que responden a aquellas personas nuevas en la crianza de los hijos, con el propósito de entender las presiones y vicisitudes de la maternidad y quizá poder aceptar las razones de quienes rechazan esa experiencia.

### **1. Laura: salvaguardar la vida propia**

En el mundo de Laura hay dos tipos de mujeres: las que se han comprado las mentiras del patriarcado y las que no. Por ende, construye una división social entre las mujeres que desean la maternidad y las que la rechazan. Ella es de las que conciben la maternidad como una institución del patriarcado, por lo que cuestiona cómo la sociedad la ha utilizado para relegar a la mujer al espacio doméstico e invisibilizarlas. De ahí que piense que un bebé no es más que un grillete humano por el cual muchas mujeres han sacrificado su carrera, sus actividades solitarias, su erotismo y, en invariables ocasiones, hasta su pareja (18).

La percepción de Laura no es completamente subjetiva ni ficticia.<sup>3</sup> Las investigaciones de campo de Bringas Sánchez et al., Hernández-Herrera y Mandujano-Salazar arrojan los mismos resultados al identificar tres patrones en la vida de una mexicana: en el primero, una mujer adolescente o joven adulta con escasos recursos económicos se embaraza y generalmente deja la escuela; con un hijo por nacer y sin escolaridad, sus posibilidades laborales son escasas por lo que tendrá que depender de su familia o de una pareja (lo que representa más hijos) para poder mantenerse a ella y a sus retoños. Como consecuencia, profundiza su nivel de pobreza. Bajo estas circunstancias, la mujer no tiene posibilidades de desarrollar expectativas sobre su propio futuro

---

2 En otra entrevista, Nettel dice haber escrito en contra de la maternidad tradicional, la máxima plenitud femenina, hablar de lo que no se habla y tanto incomoda, las verdades y las cargas de la maternidad. “Aunque no era mi intención hacer un libro sobre maternidad, a pesar de mí acabó así” (Morán Breña).

3 En la entrevista, Nettel comentó que las ideas de Laura se basan en *Contra los hijos* (2018) de la chilena Lina Meruane en donde se cuestiona si el deseo de tener hijos es propio o por presión social.

ni el de su familia. En el segundo caso: la joven termina la universidad, se casa y tiene hijos. La temprana formación de una familia conlleva a un lento avance profesional de parte de la mujer por estar más comprometida con su familia que con su trabajo; de modo que recibe menos ingresos que sus contrapartes sin hijos. En el tercer modelo –aquí se encuentra Laura–, las mujeres que posponen el embarazo y/o deciden nunca embarazarse, alcanzan altos niveles de educación y de profesionalización y, consecuentemente, reciben mayores ingresos que sus pares con hijos. El discurso de Laura está apoyado por estudios sociológicos en los que se concluye que un hijo es un gran limitante profesional y económico para la mujer.

Si, por una parte, el hijo es el limitante, por la otra, se puede apreciar una sociedad que proclama su devoción a la madre –reflejada en los dichos: “madre solo hay una”; “casa sin madre, río sin cauce”; “la santa madre”, etc.–, pero que la mantiene en la marginación educativa, económica y profesional. La estrategia del patriarcado es impecable en su opresión: primero, presiona a la mujer hacia su “plenitud” y ya con un hijo y cargas domésticas, la madre descubre que ningún programa educativo está diseñado para su éxito académico y, de lograr entrar en un ámbito laboral y/o empresarial, generalmente sustentará una valoración negativa hacia su capacidad de desempeño y compromiso, precisamente por ser madre. Laura se ha escapado de las garras del patriarcado mexicano y defenderá su autonomía aún en contra de su madre. Ella es una mujer entrada en sus treinta años, soltera, estudiante de posgrado en letras por una universidad francesa, tiene los recursos para andar libremente por el mundo, viajar, explorar culturas y gastronomías, perderse en bibliotecas y trasnocharse en bares, teatros y clubes nocturnos. Está convencida de que una mujer con hijos no puede realizar todo lo que ella hace a menos que lo planee con mucha anticipación y consiga la ayuda de una niñera a tiempo completo. Para defender su posición, Laura argumenta a sus amigas que

un hijo, por tierno y dulce que fuera en sus momentos, siempre representaría un límite a su realidad, un peso económico, para no hablar del desgaste físico y emocional que ocasionan: nueve meses de embarazo, otros seis o más de lactancia, desveladas frecuentes durante la niñez, y luego una angustia constante a lo largo de su adolescencia. (Nettel 16)

Siguiendo su razonamiento, un bebé no solo es un grillete humano que obstaculiza el movimiento y acceso de la mujer a espacios públicos, sino que además repercute en el bienestar físico, emocional y psicológico en tanto que la madre, en su cautiverio doméstico, debe aprender a manejar la ansiedad y las secuelas del insomnio por décadas. Por consiguiente, para Laura, no tener hijos representa una estrategia de supervivencia personal y solo comparte sus razones con personas cercanas a ella. Sin embargo, frente a otras personas menos allegadas, ella defendía su posición bajo el argumento moral de la sobrepoblación de la Tierra: “un motivo poderoso y lo suficientemente humanitario para que no me tacharan de amargada o, peor aún, de egoísta, como suelen llamarnos a las que hemos decidido escapar al papel histórico de nuestro sexo” (Nettel 18). Como se menciona al inicio de este estudio, a pesar de que han cambiado las perspectivas sobre las relaciones sexuales y la composición de la familia, la “resistencia” de una mujer que decide no casarse y/o no tener hijos hace notoria la vigencia del sistema ideológico patriarcal que responde

activando sanciones sociales para que dicha mujer se conforme a su “papel histórico”.

El estigma al que se enfrentan las personas que deciden renunciar voluntariamente a la maternidad (y paternidad) es el tema central del estudio de Yunuen Mandujano-Salazar, quien hace la distinción entre *childfree* (renuncia razonada) y *childless* (la imposibilidad de procrear). En su ensayo, afirma que rechazar la maternidad resulta problemático en varios niveles:

Ser *childfree* implica la renuncia personal y voluntaria a la maternidad o paternidad. Sin embargo, al ser estas unas de las funciones biológicas-sociales más naturalizadas – atribuibles a la gran mayoría de individuos, relacionadas tradicionalmente con ritos de paso a la adultez, con roles deseables de la masculinidad y feminidad hegemónicas, pero, sobre todo con políticas de reproducción que son claves para el sostenimiento del sistema económico y de producción– renunciar voluntariamente a ellas siguen generando cuestionamientos y estigmas sociales, con los cuales las personas *childfree* deben negociar cotidianamente. (3)

De tal manera, las personas que no se reproducen –sobre todo si su salud se los permite– no solo se quedan en el umbral de la adultez, sino que también modifican los ciclos económicos de producción y consumo por lo que sufren el estigma social de ser egoístas, inmaduras, con falta de compromiso hacia ellas mismas, su familia y, en última instancia, a la nación. Al igual que en el estudio de Sánchez Bringas et al. y el de Mandujano-Salazar, Hernández-Herrera apunta que, a mayor grado de educación, mayor el porcentaje de personas que dejan de cumplir con los ritos de pasaje prescritos por la sociedad (5). Asimismo, el artículo de Aguiar Barrera con Gutiérrez Pulido y el de Mandujano-Salazar notan que conforme las personas tienen niveles educativos más altos, cuestionan con más facilidad los discursos hegemónicos y, de la misma forma, encuentran las narrativas propias para la construcción de la identidad personal. Más que ser egoístas, concluye Mandujano-Salazar, son personas que “analizan de forma práctica y realista su capacidad de proveer lo necesario por los años que implica criar a un ser humano” (15) y añade las categorías que las personas *childfree* consideran al tomar su decisión:

la violencia y pobreza estructural del país; la crisis ambiental y la sobrepoblación mundial; no contar con los medios económicos o el tiempo para criar a un ser humano; no tener gusto o paciencia hacia los infantes; considerar que, por condiciones propias –como el hecho de no ser heterosexual, de tener enfermedades hereditarias, etcétera– sus hijos sufrirían de estigmas o dificultades. (17)

Una vez más, vemos reflejadas en el personaje de Laura las perspectivas y actitudes que los expertos han encontrado en la población de jóvenes mexicanos entre los 22 y 35 años. Además de considerar la sobrepoblación de la tierra y los estragos físicos, emocionales y psicológicos a su persona, Laura establece de manera más primordial su aversión y falta de tacto al interactuar con los infantes: “Debo admitir que nunca me he llevado bien con los niños. Si se me acercan los esquivo, y cuando me resulta inevitable interactuar con ellos, no tengo la menor idea de cómo hacerlo” (Nettel 15-16). La vida de Laura es una de lecturas, estudio y silencios o viajes y

aprendizajes en donde no hay cabida para un bebé. Sin embargo, a partir de su relación con Juan, nota un cambio: “No sé si fue influencia suya o si surgió de mi propio cuerpo, pero mientras estuvimos juntos empecé a bajar la guardia” (21). Comienza a ver lo simpático que pueden ser los niños desde los ojos de Juan y también –de repente–, nota la cantidad de mujeres embarazadas a su alrededor. No obstante, a ellas las observaba con sospecha: “Necesitaba entenderlas, saber si realmente habían elegido ese destino o si, por el contrario, acataban con resignación una exigencia familiar o social” (22). Con su mirada indagadora intenta medir el peso del mandato femenino sobre esas futuras madres. Cuando Juan explícitamente verbaliza su deseo de tener un hijo, Laura se imagina esa vida de embarazo, maternidad y crianza:

Cedí con fascinación a aquella fuerza aterradora durante un par de minutos. Luego – finalmente– mi instinto de supervivencia hasta entonces adormecido reaccionó y me sacó de la cama. ...Si no encontraba una estrategia suficientemente eficaz como para resistir, la vida que había construido con tantos esfuerzos corría un grave peligro. (22)

Parece una exageración decir que corría peligro. Sin embargo, el discurso hegemónico de la feminidad, que la ata expresamente a la maternidad, es en extremo determinista y opresivo, como se puede advertir, por lo que Laura lucha por conservar intacta esa vida, esa narrativa y ese mundo que ella había creado para ella misma. A la semana siguiente, se somete a una operación para ligarse las trompas. No le informa de ello a nadie en su círculo de amigos, tampoco a Juan, y solo hasta que se recupera de las complicaciones a raíz de la cirugía llama a su mejor amiga para contárselo segura de que Alina sería la única que la comprendería. Laura reconoce las implicaciones de la decisión y consciente (o inconscientemente) se protege a ella misma a través de su silencio. De esta manera, Laura, como otras protagonistas de Nettel, se automargina al asumir que su secreto la hace diferente, anormal, de los demás. Es decir, cuando reconoce que el suyo es un caso insólito en el sistema se segrega para poder vivir (con) su anomalía.

Es necesario un paréntesis para reparar en el hecho de que Laura pasa por este procedimiento en Francia, donde era posible. Según las entrevistas que Mandujano Salazar llevó a cabo en México, cuando una mujer quiere realizarse un procedimiento de esterilización, los ginecólogos se niegan aduciendo a caprichos de juventud o argumentando que cambiará de opinión una vez que ella encuentre a la pareja indicada y se case, en cuyo caso, necesitaría obtener el permiso de su esposo para ligarse las trompas. “Lo anterior lleva implícito el estigma de inmadurez, de una supuesta incapacidad de la mujer para decidir sobre su propio cuerpo y trayectoria de vida ante la idea de que *el amor* puede hacerla cambiar su decisión” (énfasis original, 21-2). Cabe reparar que *el amor*, dentro de una relación tóxica, se puede convertir en chantaje y presión sentimental para que la mujer demuestre su “amor” a su pareja asumiendo su rol tradicional de madre, aun si ella no desea serlo. La reacción de Laura fue, como bien lo dice ella, una de supervivencia con la cual defendía el control sobre su cuerpo y su vida; o como lo dice Gutiérrez Piña, “la decisión de no tener hijos es una toma de poder sobre su propio cuerpo y sobre las taras que el mandato de la maternidad instaura en las mujeres”, lo cual se debe entender como un acto no solo de resistencia sino de la militancia feminista de Laura (102). La postura y perspectiva de Laura quedan establecidas desde

el principio de la narrativa, pero, como lo nota Rosenberg, el rechazo inicial hacia la maternidad no es intransigente “quizá porque el maternaje está diseminado en diferentes personajes humanos y no humanos, pudiendo entonces la narradora-protagonista devolver a las mujeres una autoridad compartida, y materner ella misma ya de otro modo” (183).

En esta evolución, la narrativa también explora la dinámica generacional madre-hija y las impresiones o lecciones que las hijas aprenden de sus madres. Aquí, entra la madre de Laura quien, al principio de la novela, se apega obstinadamente a la heteronormatividad de la sociedad y define la identidad femenina a partir de los valores de su generación, la cual considera que el papel más importante de una mujer es ser madre, y un hijo “es el mejor regalo que puede darte la vida” (Nettel 47). Por consiguiente, su deseo más ferviente es que su hija cumpla con las pautas de la secuencia social que dictan encontrar la “pareja ideal” con quien llegar al matrimonio y después “realizarse como mujer” al formar una familia en donde los hijos son idealizados como regalos y bendiciones de la vida. Los valores tradicionales de la madre y la resistencia de su hija crean roces en esta relación y así lo admite Laura: “Hay días en que no tengo paciencia para convivir con ella. No soporto que se ponga a comentar mi vida, a darme consejos para mejorarla, a aprobar y desaprobarme mis decisiones” (152). Como en otras narrativas, la madre presenta la primera línea de presión sobre las hijas para que se sometan a las tradiciones familiares y, en última instancia, sean sus guardianas. Para protegerse, Laura corta comunicación con su madre creando un distanciamiento físico, emocional y psicológico.

Al igual que sucederá con Laura, la postura de la madre cambia cuando hace trabajo voluntario en un asilo para mujeres y aprende cómo la estructura socioeconómica oprime a las mujeres y a las madres con pocos (o sin) recursos en particular. Gradualmente, reflexiona sobre su propia experiencia de maternidad como ama de casa de clase media: “Nadie me había explicado cómo ser mamá, tampoco me habían advertido del grado de cansancio y desamparo que una llega a sentir”; y más adelante continúa: “...un cansancio incurable... Eso nadie te lo cuenta cuando se habla de la maternidad. Es uno de esos secretos que aseguran la continuidad de la especie” (48). La madre rememora toda la energía, el esfuerzo, el trabajo que constituyó la crianza de sus hijos porque a pesar de estar casada y tener recursos, su esposo –quien típicamente solo era proveedor– nunca asumió la responsabilidad del cuidado de sus hijos. En otras palabras, la madre de Laura admite las adversidades y sinsabores de materner, y esto le permite acompañar a las mujeres de la casa hogar y, al final, tener una mejor relación con Laura.

De hecho, Laura recuerda haber sido testigo del cansancio de su madre y la indignación que le causó verla tan vencida; indignación que se convirtió en ira por la resignación tan estoica de su madre: “Se veía agotada. Aquella luz mortecina resaltaba sus ojeras, el tipo de cansancio que resulta de enfrentar problemas y reprimir emociones. A mis cinco años, verla así me produjo rabia. Aquella noche, sin ninguna compasión, le dije que me parecía tonta” (Nettel 48). Como se verá a continuación, la desilusión de los hijos al ver a sus madres tan desvalidas, crea relaciones conflictivas que se suman a las dificultades cotidianas de la madre en la crianza de sus hijos. Estos roces y conflictos pueden durar hasta que los hijos llegan a una edad adulta.

La relación conflictiva entre madre e hija apunta hacia los estereotipos negativos de la maternidad, ya que, a pesar de idealizar a las madres por ser las más abnegadas y sacrificadas, también se estereotipan como las más violentas y controladoras. Pensemos en la madre de Pedro de *Los olvidados* (1952), o en la matriarca del cómic *Santa Madre* (1987), o en Mamá Elena de *Como agua para chocolate* (1989) como ejemplos de madres que son poco maternales y más bien son despiadadas al cumplir sus objetivos sin importarles arremeter contra su propia prole. Es justo notar que, hasta finales del siglo XX, se dividía a las madres entre “buenas” y “malas” y poco se hablaba de la experiencia de la maternidad en sí: el embarazo, el parto, la lactancia, la crianza. La pionera, Rosario Castellanos, con su poema “Se habla de Gabriel” (1972), habla sobre la abnegación impuesta por el embarazo. Otras escritoras, en el campo de las letras, pero también en las ciencias sociales, han cuestionado y explorado el tema de la maternidad, las relaciones maternofiliales y los obstáculos socioeconómicos que enfrentan las mujeres.<sup>4</sup> De tal modo, si la novela de Nettel hace visibles las dificultades, el precio personal, las limitaciones que constituyen la maternidad idealizada, el trabajo de Sara Ruddick, por ejemplo, hace lo suyo para desdemonizar a la madre castradora. En su ensayo titulado “Maternal Thinking”, Ruddick enumera la larga lista de circunstancias fuera del control de una madre al momento de la crianza: las sociales, económicas y políticas a las que se unen las naturales (enfermedades de temporada), las genéticas (desórdenes y desbalances) y además las personalidades de los propios hijos, quienes también actúan fuera del control y en ocasiones en contra de su madre: “a mother can experience her children’s own liveliness as another enemy of the life she is [trying to preserve]” (350). Resalta que a pesar de no tener ni voz ni voto sobre las condiciones sociales, económicas o políticas, en las que crecerán sus hijos, las madres –a pesar de ser excluidas, oprimidas y demonizadas– han podido lograr algunos éxitos. Ambos trabajos, el de Nettel y el de Ruddick, ofrecen matices a la dicotomía estereotípica que divide a las madres en abnegadas e indefensas versus manipuladoras y castradoras. Esto le permite a Laura maternar de modos distintos una vez más, escapando las estructuras fijas del patriarcado.

## 2. Alina: maternidad contra viento y marea

Alina representa a todas las jóvenes profesionales casadas y sin hijos, quienes han podido establecerse en su profesión. A pesar de haber compartido opinión acerca de la carga que representa un bebé, en el presente narrativo “estaba dispuesta a ir hasta el final, incluida la concepción *in vitro* y el trasplante de óvulo” si fuera necesario (Nettel 26). Según lo explica, cambió de parecer a partir de sus sesiones terapéuticas en las que pudo concluir que su aberración hacia la maternidad era el

---

4 En México, únicamente, podríamos apuntar al primer acto de *El eterno femenino* (1975) de Rosario Castellanos, “El último verano” en *Árboles petrificados* (1977) de Amparo Dávila, *Me morderé la lengua* (1993) de Melba Alfaro, “El faisán” en la *Antología personal* (1996) de Beatriz Espejo además de su antología *Atrapadas en la madre* (2007) junto con Ethel Krauze, *Una no habla de esto* (2008) de Sylvia Aguilar Zéleny, *La gigante* (2015) de Patricia Laurent Kullick, *Obra negra* de Gilma Luque, *Ecos* de Atenea Cruz, *Casas vacías* de Brenda Navarro -todas del 2017-, *Caballo fantasma* de Karina Sosa Castañeda, *Linea negra* de Jazmina Barrera y *La hija única* de Guadalupe Nettel, estas del 2020.

resultado de las prácticas maternas de su propia madre: “Durante años, temí repetir los errores que cometió mi madre con mi hermana y conmigo. Tuve que desactivar ese miedo para atreverme a ver que en realidad yo sí deseo formar una familia. Sueño con ello” (27). De esta forma, mientras que para Laura ser *childfree* representa defender su autonomía, para Alina significaba proteger a su prole de una “mala madre”. A través de terapias, Alina puede trabajar su matrofobia, el miedo de convertirse en su madre; lo que lleva a pensar sobre la crianza violenta de las madres, quienes sin educación y con una pesada carga doméstica, no tienen ni las herramientas ni el tiempo para evaluar su propia infancia. De manera que perpetúan los modelos opresivos patriarcales en los que ellas mismas se criaron. En este sentido, Alina, con educación, recursos y tiempo, representa a las madres jóvenes y profesionales que hacen un trabajo de introspección que cuestiona los modelos tradicionales y, conscientemente, crea nuevas realidades para sus hijos.

El cambio de opinión de Alina fue como una declaración de alta traición para Laura quien, como se dijo anteriormente, escrupulosamente hace una división social de las mujeres entre las que son madres y las que no. El solo hecho de que Alina deseara un embarazo cambiaba todo – independientemente de que lo lograra o no– ya que significaba que ella aprobaba la maternidad como destino aceptable para las mujeres; Laura toma distancia y observa. Después de seis meses en los que Alina agotó sus recursos acudiendo a varios doctores y a clínicas especializadas y sometándose a diferentes tratamientos de hormonas, Laura expresa desconsuelo por su amiga: “He visto gente despilfarrar fortunas movilizándolo hospitales, recurriendo a bancos de esperma o subrogando vientres de desconocidas con tal de tener un hijo, mientras que otras, preñadas por accidente, lo viven como una desgracia” (28). La determinación y el ahínco de Alina le demuestran a Laura que el deseo maternal es por libre albedrío y no por algún mandato social, lo cual la acerca a Laura y la hace respetar su decisión.

Finalmente, cuando Alina se embaraza, Laura no puede sino estar feliz por su amiga aun cuando, anteriormente, sus prejuicios le habían evitado tener contacto con esos “seres sin vida propia que, con grandes ojeras y aspecto zombi, arrastran cochecitos por las calles de la ciudad” (29). Al ser la mejor amiga, Laura se hace partícipe del embarazo que, para bien o para mal, reafirma su decisión de ser *childfree*. Por ejemplo, para el primer ultrasonido de Alina, Laura explica: “De repente, en el silencio del cuarto, irrumpió el golpeteo atropellado de unos latidos cardiacos. Mentiría si dijera que no me emocioné al oírlos” (37). Su felicidad, sin embargo, dura poco porque al final de la cita les informan que el bebé es una niña. “«Será niña», pensé mientras pasaban por mi mente los peligros que eso implica en un país como el nuestro” (38). A diferencia de Alina, quien está eufórica por su bebé a quien llamará Inés, Laura va de la euforia a la preocupación del destino de esta niña en una sociedad en donde mueren en promedio ochenta y dos mujeres al mes sin que las autoridades hagan nada al respecto (Escobar sn).

En realidad, los problemas de Inés comienzan mucho antes de nacer y es aquí donde la narrativa lleva al lector por caminos que no han sido extensamente recorridos en la literatura como son el embarazo con complicaciones, la muerte de un hijo que no ha nacido y, de última instancia, la maternidad con un niño con discapacidad física y mental. A partir del quinto mes

de embarazo, el cerebro de Inés deja de crecer y desarrollarse; a seis semanas de su nacimiento, los médicos opinan que sin sus sistemas motor y cognitivo Inés no podrá ni siquiera respirar por ella misma por lo que aseguran que morirá momentos después de haber nacido. La culpabilidad invade a Alina. No deja de preguntarse: “¿por qué pasó? ¿Fue mala suerte? ¿Fue mi culpa? ¿Fueron mis genes o los de Aurelio? ¿Es la mezcla de los dos? ¿Qué pude haber hecho mejor? ¿Para qué me embaracé? ¿Cómo se lo diré a mis padres?” (79). Intenta entender su capacidad fallida de dar vida a un bebé, y lidiar con el peso social que caerá sobre ella al ser incapaz de formar una familia y recibir esa “bendición”. Como está tan avanzado el embarazo, sugieren llevarlo a término. De tal modo, Alina y Aurelio tienen un mes y medio para prepararse para el nacimiento y luto de su hija.

El duelo por la muerte de un hijo no nacido conlleva sus propias contrariedades. Araceli Colin, hablando de maternidades y duelos, hace notar la incapacidad de la sociedad para crear un rito que ayude a apaciguar el dolor de una madre o la inexistencia de un lugar simbólico para el reposo de un niño no nacido –pensando en los abortos espontáneos y las implantaciones de embriones que no se dan. No había, ni siquiera, un nombre para designar a una madre con un hijo muerto.<sup>5</sup> Laura razona que se debe a que “a diferencia de otros siglos en que la mortandad infantil era muy alta, lo natural en nuestra época es que eso no suceda. Es algo tan temido, tan inaceptable, que hemos decidido no nombrarlo” (72). Colin argumenta que asumir la muerte de alguien que ha vivido es difícil por ser “un duelo sobre el riel de la memoria, sobre millones de trazas, de experiencias compartidas”; sin embargo, el duelo por un hijo no-nacido es un duelo por todo lo no logrado (107). Considerando lo anterior, tiene sentido que la tanatóloga de Alina le sugiera compartir memorias con Inés como parte de su proceso de duelo:

–La tanatóloga me aconseja que le escriba, que le cuente a Inés todo lo que me gustaría hacer con ella, que le hable de mí, de su padre, de su familia, que le explique lo que estoy sintiendo, lo bueno y lo malo, quiénes son sus abuelos, quiénes son mis amigos, cómo es mi entorno. A veces pienso también en las canciones que me gustaría bailar con ella. Me recomendó que no me calle nada, que le ponga esos discos y que haga una *playlist* del embarazo para conservarla siempre. (Nettel 84)

Sin experiencias de vida, ni trazas de memoria que recorrer, la muerte de un hijo no nacido o recién nacido implica la aflicción más devastadora porque se ponen en escena fantasías inconscientes de lo que pudo ser y no fue. En su proceso de preparación para poder realizar un duelo, Alina empieza a tener experiencias imaginarias con Inés, y así construir el vínculo de su relación madre-hija para darla por viva antes de poder darla por muerta.

Contra todos los pronósticos, Inés sobrevivió su nacimiento: la parte inferior de su cerebro se alcanzó a desarrollar por completo y eso le aseguraba sus funciones primarias. Alina, quien

---

5 Nombrar es necesario, y en 2017 la Federación Española de Padres de Niños con Cáncer le propuso a la Real Academia Española el término huerfano/a para designar al padre o a la madre a quien se le ha muerto un hijo. La RAE aceptó el término en 2018.

había deseado tanto convivir con ella, ahora la anima a irse: “«Vete, Inés. No tienes nada que hacer aquí. ¡Vete pronto! Si te quedas, ni tú ni yo tendremos una vida.»” (Nettel 108). La historia de Inés y Alina presenta de manera clara la incertidumbre que viven las madres en los primeros años de su maternidad, la fragilidad de la vida de los hijos y la posibilidad de mortandad que está fuera del control de la madre. Además, en su especular sobre el futuro, Alina muestra cómo ni la sociedad ni la ciudad están diseñadas para personas con capacidades limitadas y esto le añade niveles de dificultad a su tarea como madre. Sintiendo agobiada, empezó a buscar alguna fundación que se dedicara a familias como la suya. No la encontró en México, pero por medio de las redes sociales encontró Lissencephaly Network en la que los miembros compartían fotos de los logros y avances de sus hijos, a pesar de que los médicos pronosticaban un estado vegetativo para los niños con lisencefalia. Lo notable de este descubrimiento es que aquí los padres de familia se sienten en confianza de hablar de sus frustraciones, sus culpas, su vergüenza y las preocupaciones que generalmente no se discuten en público para no incomodar o parecer padres quejosos: “No importaba que los miembros de esa comunidad vivieran en países distintos, a partir de entonces Aurelio y Alina no estarían solos, como una especie única, confinada en su departamento; existía más gente así, y estaban en contacto con ellos” (150). La comunidad en línea les provee la comprensión y confidencialidad que cualquier madre/padre necesita, pero en el caso de Alina y Aurelio, ellos necesitaban, además, inspiración y guía por parte de otros padres como ellos. Al ser parte de una comunidad, explica Ruddick: “mothers are usually socially rewarded for their work by the shared pleasure and confirmation of other women...” (344). Con ánimo y esperanza, Inés empezó sus terapias y se narra su primer año de vida con altibajos que son descorazonantes. El objetivo no es solo contar la historia de una niña que se aferra a la vida, sino mostrar el peso emocional y psicológico que esto representa para los padres y la resiliencia que toda la familia desarrolla para poder ser una familia. La maternidad, aun cuando es deseada, puede traer complicaciones que la hacen más estresante que gratificante de lo que se imaginaba.

### 3. Doris: madre indefensa

Siguiendo las pautas sociales, Doris se casó y tuvo un hijo con su pareja para consolidar su estatus como mujer decente. Su decisión reproductiva corresponde a su estrato socioeconómico y geográfico: es de clase trabajadora y del norte del país en donde la sociedad es más conservadora y estricta en cuanto a los roles de género. A la naturaleza represiva de la maternidad, como lo explica Ruddick, la someten a la domesticidad limitando excesivamente su participación en la vida social (344). A pesar que en su juventud disfrutaba salir a bares y cantar, en el presente narrativo, es viuda, madre soltera, confinada a su departamento –desde el que trabaja– porque tiene miedo de la ciudad. La descripción de su departamento como decadente con muebles raídos y desvencijados nos informa que Doris ocupa un puesto terciario que le permite pagar el alquiler en un barrio “seguro” de clase media, pero nada más. Como refugio, su hogar no es nada reconfortante. Por ser la única proveedora del hogar, Doris –como otras madres– hace una doble jornada, sumando el trabajo doméstico no remunerado a sus horas de teletrabajo de la semana. Así, Doris representa el 29% de las mujeres que asumen el rol de jefes de familia en México, que subsisten con salarios precarios y quienes ven una disminución considerable en su tiempo para su cuidado personal o su

crecimiento profesional (Aguilar Barrera y Gutiérrez Pulido 7).

El encierro (inconscientemente impuesto) de Doris simboliza su marginalidad asumida en donde la comunicación con la única persona a su alrededor (su hijo, Nico) es opresiva y llena de violencia, justo como lo había sido con el papá del niño. Según Sara Ruddick, las madres permiten este tipo de relación para que sus hijos puedan, en el futuro, dejar a la persona que les ha dado todo sin el menor arrepentimiento: “As ‘good’ mothers we allow our sons contempt for our feelings (‘the normal male contempt for women’), if not for our lives, so that they may guiltlessly ‘separate themselves’ from us” (242). Además de la subestimación que la madre acepta como normal por parte de su hijo, según Ruddick, el hijo de Doris reproduce los accesos de violencia de su padre y cuando está inconforme con el desempeño doméstico de Doris, grita y la acosa verbalmente tirando cosas al piso y haciendo de su departamento un campo de guerra. La situación es insostenible para Doris:

Consumo toda mi energía. Es como si necesitara succionar mi fuerza vital para poder crecer. Sé que lo quiero con el alma, que nada me importa más en el mundo, pero hace días que no logro recordar cómo se siente ese amor. Lo único que siento es hartazgo por su furia y constantes groserías. A veces me digo que hubiera sido mejor no tenerlo. (Nettel 145)

El arrepentimiento de Doris es un tema tabú y poco se discute. Orna Donath, en *Regretting Motherhood*, confirma: “regretting becoming a mother is hardly ever mentioned, neither in public debates nor within theoretical and feminist writing on motherhood” (xv). Esto es porque la sociedad juzga duramente a las madres que se arrepienten de serlo y las tacha de egoístas, locas, inmorales, malas madres y malas influencias para las mujeres jóvenes. Donath advoca por permitir que la mujer que se arrepiente pueda expresar que su paso a la maternidad no fue tan gratificante como ella lo imaginó. En el caso de Doris en aislamiento, ella es su propia juez implacable y al ser víctima de ella misma y de su hijo vive al punto de rompimiento. Su fragilidad física, emocional y psicológica enerva a Nico y lo hace estallar lo cual crea un círculo vicioso de arrepentimiento, desamparo y violencia. Poniendo en pausa los patrones violentos que reproduce Nico, se puede ver que su hastío se parece al de Laura ante el cansancio y estoicismo de su madre y al miedo de Alina a ser como su madre. Ruddick explica la furia, el temor y la violencia en la percepción de un hijo ante su indefensa madre: “A child’s rageful disappointment in its powerless mother, combined with resentment and fear of her powerful will, may account for the matrophobia (sic) so widespread in our society as to seem normal” (343). La diferencia es que Laura solo llama tonta a su madre, mientras que Nico se acerca al matricidio.

Sin planearlo, Laura comienza a cuidar de Nico y de Doris por separado, viendo la necesidad de uno y la incapacidad de la otra. Laura los alimenta (les lleva comida) y ve por su bienestar (los saca a dar caminatas al parque). Como no pasa por el proceso biológico que la legitime como madre, Laura cuida de sus vecinos sin reconocerse como una figura materna. En otras palabras, materna a pesar de no ser madre; esto representa una evolución en Laura. La

novela sugiere que las mujeres comparten una maternidad permeable, es decir, que las mujeres siempre han cuidado de otros. “Siempre hemos cuidado a los hijos de otras, y siempre hay otras que nos ayudan a cuidar de los nuestros” (Nettel 95) explica Mónica, amiga de Alina. Cuidar de los que necesitan cuidado, le parece una respuesta empática a Laura. Mónica le explica que la maternidad permeable no solo ocurre entre mujeres sino también en la naturaleza como con los delfines y así se hacen comunidades de apoyo. Por otra parte, hay madres que dejan el cuidado a otras como sucede con algunas especies de aves que colocan sus huevos en nidos ajenos para que esas madres postizas empollen a sus críos. A eso se le llama parasitismo de puesta y refleja un poco la situación con Nico en tanto que la fragilidad mental de Doris la inhabilita de criar a su hijo y esa responsabilidad cae sobre otras personas: primero en Laura, quien se preocupa por el bienestar de ambos, y después en la hermana de Doris, que es un relevo familiar. “–...a veces los hijos nos llegan sin que lo planeemos –siguió diciendo Mónica–, como si alguien depositara un huevo en nuestro nido” (204). El huevo en el nido, que se ve en la portada de la novela, es una metáfora que se desarrolla a lo largo de la historia y que representa las maternidades permeables que emergen bajo diferentes circunstancias.

Una noche, después de varias semanas de estar encerrada en su habitación sin tener mayor interacción con él, Doris le informa a Nico que se tenía que ir a Morelia en donde su tía (la hermana de Doris) lo estaba esperando. La furia de Nico no se hizo esperar:

“¡Te odio! ¡Eres una puta!” La voz de Nicolás resonó en todo el edificio. “¡No te ocupas de mí ni de nada en esta casa! ¡Yo creo que no estás enferma sino muerta!” Mientras decía todo esto, se escuchaba el estruendo que hacían diversos objetos lanzados en el departamento de junto contra el suelo y las paredes. “¡Sal de una vez de esa maldita cama, ponte a cocinar que para eso eres mi mamá!” (211)

Al entrar en el departamento, Laura encuentra a Nico con un bate de béisbol golpeando la pared a unos centímetros de la cabeza de su madre, quien está sentada a la cabecera con las piernas recogidas, temblando de miedo, temiendo por su vida. Orna Donath comenta que la perpetuación de la figura de la “buena madre” creó una barrera que no permitía que las madres pudieran hablar libremente de los retos y conflictos en la crianza de los hijos. Muchas de ellas, vivían hostilidad y acoso por parte de sus hijos de manera secreta. Hasta que Laura decidió involucrarse, Doris sufrió calladamente la violencia, opresión y amenazas de Nico. Quizá no fuera un secreto, puesto que Laura los podía escuchar, podemos asumir que otros vecinos también oían las diatribas de Nico, y sin embargo, lo que encontró Donath es que nadie quiere escuchar, nadie quiere saber que una madre no es feliz en su sacrificio, prefieren ignorarla a intervenir. Al final, Doris reconoce que no tiene las herramientas para la crianza de su hijo, renuncia a la maternidad y delega su cuidado a su hermana pensando en el bienestar de Nico, pero también, en el suyo propio.

#### 4. Conclusión

A pesar de que los discursos de equidad y paridad son parte de la escena política y cultural actual,

las exigencias sobre los cuerpos de las mujeres y su función como dadoras de vida continúan imponiéndose desde valores tradicionales, conservadores y pronatalistas. En la literatura, hasta hace poco, las madres se dividían estereotípicamente en buenas y malas, sin embargo, con la entrada del siglo XXI surgen narrativas que exploran subjetivamente temas como del embarazo, el parto, la lactancia y la crianza. *La hija única* de Guadalupe Nettel considera los altibajos de la maternidad, a la vez que cuestiona, el supuesto egoísmo de las mujeres *childfree* que terminan cuidando a los hijos de otras (maternidad permeable) como lo hace Laura, muestra el tesón de una madre ante circunstancias fuera de su control como en el caso de Alina, y la dura decisión de renunciar a la maternidad (parasitismo de puesta) como lo hizo Doris. Al final, la novela rompe con los criterios que juzgan quién es una “buena madre” y exalta la resiliencia de cada una de estas mujeres para maternar según sus posibilidades.

**Obras citadas**

- AGUIAR BARRERA, Martha Elena y Humberto Gutiérrez Pulido. "Desigualdad de género y cambios sociodemográficos en México." *Nóesis: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 51, enero-junio 2017, pp. 2-19.
- COLIN, Araceli. "Duelo, maternidad y fecundidad." *Debate feminista*, vol. 30, 2004, pp.106-12.
- DONATH, Orna. *Regretting Motherhood*. North Atlantic Books, 2017.
- ESCOBAR, Dalila. "Feminicidios en México: Junio es el mes más violento de 2022 con 89 casos." *Revista Proceso*, 20 jul 2022.
- GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L. "Los relatos de la maternidad y el paradigma de la elección en La hija única de Guadalupe Nettel." *Escrituras de la maternidad: miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*. Claudia Gutiérrez Piña et al. Eds. Fides ediciones: 2021, pp. 93-108.
- HERNÁNDEZ-HERRERA, Claudia Alejandra. "La maternidad: percepción universitaria sobre sus efectos en el ámbito laboral, académico y social." *Nova Scientia*, vol. 13 (2), no. 26, 2021, pp. 1-29.
- MANDUJANO-SALAZAR, Yunuen. "Ser *childfree* en México: narrativas personales de quienes no desean ser madres o padres y su negociación con los estigmas sociales." *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México*, vol. 7, n. 756, 2021, pp. 1-33.
- MORÁN BREÑAN, Carmen. "Guadalupe Nettel: 'Estaba harta de la tradicional maternidad feliz'" *El País*, 07 nov. 2020.
- "Nace una palabra nueva para denominar a todos aquellos padres que han perdido un hijo: huérfilos". Federación Española de Padres de Niños con Cáncer, 10 oct 2017.
- NETTEL, Guadalupe. *La hija única*. Anagrama, 2022.
- PACHECO, Adriana, anfitriona. "Entrevista a Guadalupe Nettel." *Hablemos escritoras*, Spotify app, episodio 317, 9 Mar. 2022.
- ROSENBERG, Fernando J. "Maternar: familiaridades extrañas en *Los niños* de Carolina Sanín, *La hija única* de Guadalupe Nettel, *La perra* de Pilar Quintana y *Mugre Rosa* de Fernanda Trías." *Revista Iberoamericana*, vol. 89, no. 282-83, ene-jun 2023, pp. 175-94.
- RUDDICK, Sara. "Maternal Thinking." *Feminist Studies*, vol. 6, no. 2, summer 1980, pp. 342-67.
- SÁNCHEZ BRIGAS, Ángeles et al. "Nuevas maternidades o la deconstrucción de la maternidad en México." *Debate feminista*, vol. 30, 2004, pp. 55-86.
- SCHWARZER, Alice. *Simone de Beauvoir Today*. Translated by Marianne Howarth. Pantheon Books, 1984.



## Testimonio y autoficción en *Chicas muertas*

Graciela A. Foglia

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

### RESUMEN:

En los años 80, junto con la vuelta a la democracia en Argentina, se empieza a tener noticias de algunos femicidios. Tiempo después, la escritora Selva Almada investiga estos asesinatos y publica, en 2014, *Chicas muertas*, un relato que trata no solo sobre violencia contra las mujeres, sino que también, abarca el tema de la sordera social, y banalización o indiferencia ante estos crímenes. Sin embargo, a pesar de esta temática tan polémica, ya sea por la representación de la violencia o su naturalización, la escritura que se utiliza manifiesta un tono moderado. Es decir, se mantiene al margen de una retórica de denuncia o acusación. En atención a lo cual, el presente estudio analiza este tono manso de la obra, como un recurso y estrategia de acercamiento a un espacio propicio para la búsqueda de posibles soluciones ante estas agresiones. En otras palabras, una aproximación a las mujeres. Para este efecto, se utilizarán reflexiones del campo de la literatura de testimonio, según los estudios culturales (Sklodowska), de autoficción (Colonna, Arfuch), y sobre violencia contra mujeres (Segato).

**PALABRAS CLAVE:** *Chicas muertas*, Selva Almada, Testimonio, Autoficción, Femicidio

### 1. Introducción

A primera vista, *Chicas muertas* (2014) es un relato de violencia contra niñas, adolescentes y mujeres. La autora, Selva Almada, rescata del olvido el femicidio de María Luisa de 15 años, Andrea, de 19 y Sarita, de 20, asesinadas en la década de los años 80 en diferentes ciudades argentinas.<sup>1</sup> En once capítulos y un epílogo, el texto sigue dos caminos: por un lado, a partir de entrevistas y documentos,

---

1 Aquí se usa “femicidio” como se usa en Argentina, en lugar de feminicidio. Aunque Bidaseca (“Feminicidio y políticas de la memoria”, 2013) sostiene que feminicidio y femicidio se usan indistintamente, Tornero (41) afirma que en Argentina se utiliza femicidio desde 2005 cuando fue publicado *Feminicidios e impunidad* (Barcaglione, Gabriela et al.). Para una discusión sobre las diferencias entre femicidio y feminicidio, ver también Carcedo, Ana (“Nota teórico-metodológica sobre las definiciones de femicidio y feminicidio y sus implicaciones políticas”. *No olvidamos ni aceptamos: Femicidio en Centroamérica 2000-2006* / CEFEMINA. 1 ed. San José, C.R.: Asociación Centro Feminista de Información y Acción, 2010, pp. 479-84); Lagarde (209-39); Nanni, Susanna. “Violencia y resistencia en las voces emergentes de América Latina: Las Chicas muertas de Selva Almada”. *Altre Modernità*, 2019, pp. 79-91.

reconstruye detalles del último día de las víctimas y cuenta cómo continuaron los casos después de descubiertos; por otro, incorpora los recuerdos y vivencias de la autora-narradora desde que, a los 13 años, se entera de la muerte de Andrea hasta que, de alguna manera, se despidió de las muchachas visitando sus tumbas (reales o simbólicas).<sup>2</sup> Escritura acumulativa –al igual que los femicidios–, el texto incluye microhistorias (por lo menos nueve) que no se relacionan directamente con los casos de las tres chicas, aunque tratan de mujeres asesinadas o que consiguieron sobrevivir a algún tipo de violencia. Son historias contadas por otras voces como la de la madre, la del suegro, la de un amigo, etc. Violencias que no faltan ni en el poema del epígrafe ni en el epílogo ni en las dos listas con nombres y apellidos de chicas muertas “durante más de veinte años” (Almada 17) o en un solo mes de 2014 (181).

“A primera vista”, *Chicas muertas* es un relato de violencia contra mujeres, pero el texto, también enfatiza la sordera social e indiferencia frente a los avisos que anticipan este tipo de crímenes. Estas advertencias responsabilizan al oyente de atender al mensaje. Sin embargo, muchas veces, estas voces no alcanzan su destino; como se puede observar en el poema de Susana Thénon (epígrafe):

esa mujer ¿por qué grita?  
*andá a saber*  
*mirá que flores bonitas*  
 ¿por qué grita?  
*jacintos margaritas*  
 ¿por qué?  
*¿por qué qué?*  
 ¿por qué grita esa mujer?<sup>3</sup> (Almada 9)

En este fragmento del poema, se puede advertir que hay dos hablantes que, aparentemente, entablan un minidiálogo. Sin embargo, después de una mirada cuidadosa, se puede percibir que, aunque aparecen dos voces conversando, no existe verdaderamente un diálogo; y el mensaje

---

2 Se menciona “simbólicas” porque en el caso de Sarita Mundín se sabe que los restos que están en su tumba no son de ella; son de alguna otra chica muerta (Almada 176).

3 El poema completo de Thénon es el siguiente: “¿por qué grita esa mujer? / ¿por qué grita? / ¿por qué grita esa mujer? / andá a saber / esa mujer ¿por qué grita? / *andá a saber / mirá que flores bonitas* / ¿por qué grita? / *jacintos margaritas* / ¿por qué? / *¿por qué qué?* / ¿por qué grita esa mujer? / ¿y esa mujer? / ¿y esa mujer? / vaya a saber / estará loca esa mujer / mirá / mirá los espejitos / ¿será por su corcel? / andá a saber / ¿y dónde oíste / la palabra corcel? / es un secreto / esa mujer / ¿por qué grita? / mirá las margaritas / la mujer / espejitos / pajaritas / que no cantan / ¿por qué grita? / que no vuelan ¿por qué grita? / que no estorban / la mujer / y esa mujer / ¿y estaba loca mujer? / Ya no grita / (¿te acordás de esa mujer?)” (Ministerio de Cultura Argentina, 2019).

articulado en forma de pregunta “¿Por qué grita esa mujer?” —aunque repetido varias veces— es ignorado y queda perdido en el paisaje de flores con el cual está embelesado el segundo personaje. En otras palabras, la primera persona “escucha” que alguien grita y, cuestiona a la segunda; pero la segunda, aunque la oye, en realidad, no la “escucha”, ya que está más interesada en el paisaje.

Hasta cierto punto, se puede proponer que la mujer que grita es víctima, en ese instante, de violencia y, que, a través de todo el poema hace un llamado de auxilio, hasta que, eventualmente, se apaga su voz al final del poema, indicando su muerte. Y con ello, muestra la indiferencia o naturalización de la violencia contra mujeres. Aunque ambos personajes no hacen nada por ella, una de ellas sí la escucha, abriendo así, una pequeña ventana de posibilidad: la de escuchar, mientras que para la otra, los gritos han pasado a ser parte de la normalidad.

Ese epígrafe, en cierta forma, reproduce la propia estructura de *Chicas muertas* donde, a pesar de los muchos ejemplos de personas que no escuchan, aparecen también las que sí. En ese sentido, cabe traer a colación a la propia Almada, personaje que, a los 13 años, prestó atención al crimen de Andrea Danne, el día en el que, de alguna manera, *Chicas muertas* comenzó a escribirse (Almada 181). También se puede pensar en el abuelo de la autora-narradora que escuchó el relato de su hija Liliana (tía de Almada) y “le dio una paliza al Tatú”, “un primo cuarentón”, después que este intentó llevarla hacia dentro de un maizal, en el campo de la familia (Almada 184-185).

Ya sea que se trate de la representación de la violencia contra mujeres o de su naturalización, la escritura de *Chicas muertas* mantiene un tono moderado; sin una retórica de denuncia o acusación. Exceptuando el capítulo diez, en donde aparecen algunas ironías en relación al trato que les dieron los medios a los casos. En ellos, hay un descompás entre el contenido brutal de las historias narradas y la forma de presentarlas. Lo mismo se observa a la hora de referirse a la indiferencia social frente a ese tipo de crímenes.

Para intentar interpretar esa retórica “mansa”, que posee la obra, este estudio considera que este recurso narrativo es una forma de aproximación a un espacio en el cual podría postularse alguna solución para los distintos tipos de agresiones de género. Es decir, se trata de una estrategia de acercamiento a las mujeres que complementa las denuncias de la violencia machista y las luchas por políticas públicas frente al Estado. Se constituye en un tipo de acercamiento a las mujeres siguiendo la línea de Rita Segato en dos aspectos: por un lado, el hecho de que la “familia, la casa, el hogar es la primera pedagogía opresiva y violenta que luego se replica en todas las escalas” (219). De ahí deriva que el enfoque de *Chicas muertas* sean las mujeres o la familia, y no el Estado interlocutor que requeriría otro tipo de retórica. Y, por otro lado, al referirse a la experiencia histórica de las mujeres, contrapuesta a la de los hombres, Segato señala que dicha historia pone el acento en el

arraigo y las relaciones de proximidad.<sup>4</sup> Por eso propone hacer “una política de los vínculos, una gestión vincular, de cercanías, y no de distancias protocolares y de abstracción burocrática” (27). La idea de evitar “distancias protocolares” y abstracciones burocráticas puede ayudar a entender una escritura que es directa y sin teorizaciones ni formalidades; que denuncia, pero no es panfletaria; una escritura que no culpabiliza; que no expulsa ni por descripciones siniestras ni estridencias.

Para discutir la hipótesis de interpretación, se considerarán varios de los géneros textuales que componen el relato y se observará la manera en que influyen en el tono de la escritura. Algunas autoras que leen *Chicas muertas* ubican a la obra dentro del testimonio y, al igual que ellas, este artículo propone que el texto de Almada es una forma de “testimonio noticioso” (Skłodowska 151), al que se le añade uno de “los infinitos matices de la narrativa vivencial” (Arfuch 17).

En la siguiente sección, “Femicidio: crimen de Estado”, se presentan argumentos que justifican la lectura de *Chicas muertas* en el ámbito de la literatura testimonial, entendida esta como la que se produce a partir de crímenes de Estado. En las secciones siguientes de este ensayo: “Testimonio y narrativa vivencial”, y “Del tono”, se analizan e interpretan tanto el efecto de la convivencia del testimonio y la narrativa vivencial, como las variaciones de tono en el texto de Almada. En la última sección, se hace una síntesis de lo analizado.

## 2. Femicidio: crimen de Estado

Algunos estudios críticos reconocen en *Chicas muertas* una forma de testimonio “a la Walsh”, con variaciones y actualizaciones, pero inscripto, igualmente, en dicha tradición.<sup>5</sup> Es decir, un texto producto de la investigación de un crimen de Estado, que tiene una forma híbrida entre periodismo y literatura, y cuyo discurso se contrapone a la historia oficial. Ahora bien, cuando se piensa en la definición de femicidio como “*todas las formas de asesinato sexista*” (Russell 77-78; itálicas de la autora), la cuestión que se plantea es si se puede considerar ese tipo de asesinato como un crimen de Estado. Para llevar adelante la discusión y justificar la lectura del texto de Almada desde el punto de vista testimonial, a continuación, se presentan algunas reflexiones sobre lo que incluye o no un

---

4 Según Segato: “La experiencia histórica masculina se caracteriza por los trayectos a distancia exigidos por las excursiones de caza, de parlamentación y de guerra entre aldeas, y más tarde con el frente colonial. La historia de las mujeres pone su acento en el arraigo y en relaciones de cercanía” (27).

5 Ver en “Obras citadas” a: Amado, López Casanova, Tornero. Además, a: Cabral, M. C. (2016). “De investigadora a huesera: Chicas muertas de Selva Almada y las formas de narrar el femicidio en el interior.” IV Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 13, 14 y 15 de abril de 2016, Ensenada, Argentina. En: *Actas*. Ensenada: U Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género. En Memoria Académica. Cabral, M. C. (2018). *Chicas muertas* de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina. *Orbis Tertius*, 23(28), e094. Falbo, G. (s/f). “Discípulas de Walsh”. *Anfibia*. Revista digital de la U Nacional de San Martín.

crimen de Estado.

Teniendo en cuenta la afirmación de Eugenio R. Zaffaroni, criminalista y juez de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, cuando señala que el “crimen de Estado es un delito altamente organizado y jerarquizado, quizá la manifestación de criminalidad realmente organizada por excelencia” (8), tal vez no se pueda afirmar que el femicidio sea un crimen de esa naturaleza. Por otra parte, Stanley Cohen, otro criminalista y especialista en derechos humanos, recordaba en los años noventa que el primer abordaje significativo sobre la cuestión “crimen de Estado” se produjo a finales de los sesenta, en el contexto de la guerra de Vietnam, cuando la pregunta “¿Quiénes son los verdaderos criminales?” desplazó la atención de los delitos callejeros a los de cuello blanco y luego a la noción más amplia de “delitos de los poderosos” (98). En el mismo artículo, el autor también sostiene que no hay consenso sobre lo que abarca el concepto de “crimen de Estado”, que puede incluir desde los de cuello blanco hasta los genocidios. Por eso, prefiere una definición que tenga en cuenta el lugar a partir del cual se quiere pensar el problema:

Si venimos del discurso de los derechos humanos, [el crimen de Estado] abarca lo que se conoce en la jerga [...] como graves violaciones de los derechos humanos: genocidio, asesinatos políticos masivos, terrorismo de Estado, tortura, desapariciones. Si venimos del discurso de la criminología, estamos hablando de delitos como asesinato, violación, espionaje, secuestro, agresión.<sup>6</sup> (Cohen 98)

Se puede apreciar que, en la perspectiva tradicional de los Derechos Humanos, el femicidio no se consideraba un delito de Estado. Sin embargo, en los años noventa, el movimiento de mujeres empieza a cuestionar tanto ese enfoque —que solo tiene en cuenta las violaciones cometidas por agentes del Estado contra disidentes u opositores políticos, es decir, una perspectiva articulada a la teoría del Estado (Bandeira 294)—, como el de la preponderancia de los derechos civiles y políticos sobre otros derechos. De tales discusiones, se empieza a reconocer que la violencia contra la mujer constituye una grave violación de los derechos humanos, que implica una amenaza al desarrollo, a la paz y a la seguridad internacional (Naciones Unidas 81). Marcela Lagarde, antropóloga mexicana, representante del feminismo latinoamericano, sostiene que:

Hay condiciones para el feminicidio cuando el Estado [...] no da las suficientes garantías a las niñas y a las mujeres y no crea condiciones de seguridad que garanticen sus vidas en la comunidad, en la casa, ni en los espacios de trabajo, de tránsito o de esparcimiento. Más aún, cuando las autoridades no realizan con eficiencia sus funciones. Cuando el Estado es parte estructural del problema por su signo patriarcal y por su preservación de dicho orden, el feminicidio es un crimen de Estado. (Lagarde 216-17)

---

6 Todas las traducciones del inglés o del portugués son mías.

Estas últimas consideraciones, a diferencia de las de Zaffaroni y Cohen, permiten considerar el femicidio como crimen de Estado. Por consiguiente, *Chicas muertas* puede leerse teniendo en cuenta algunas reflexiones sobre la literatura de testimonio. En la próxima sección, se analiza la manera en que los elementos de esa corriente conviven con la narrativa vivencial, y los efectos que se producen de tal convivencia en el texto de Almada.

### 3. Testimonio y narrativa vivencial

“...sigo viva. Solo una cuestión de suerte” (Almada 182)

Los Estudios Culturales estadounidenses, que sistematizan el testimonio en América Latina, concuerdan en que se trata de textos que implican el compromiso personal entre un narrador de oficio —intelectual solidario— quien, ya sea, presencié, o fue víctima de algún tipo de violencia política.<sup>7</sup> Dicho de otro modo, los testimonios son discursos representativos de un colectivo (y, por eso, ejemplares), que se contraponen a la Historia oficial y de ahí su intención (y su tono) de denuncia. Además, las fuentes del texto son fidedignas. Elzbieta Sklodowska los clasifica como testimonio inmediato —testimonio legal, diario, memoria, autobiografía— y testimonio mediatizado —testimonio noticiero, etnográfico, sociohistórico, novela testimonial y pseudo-testimonio—. En relación con este último, dice:

Agrupamos bajo el rótulo del *discurso testimonial mediatizado* formas que consisten en una transcripción por un gestor (editor) de un discurso oral de otro sujeto (narrador, interlocutor, protagonista) y que intentan incorporar el acto ilocutorio de testimoniar —con frecuencia reivindicador y denunciador— dentro de un molde mimético realista. (Sklodowska 100; itálica de la autora)

Asimismo, diferencia los testimonios según el grado de novelización, es decir, “el grado de dominación de la función estética sobre la comunicativa” (Sklodowska 100-3). Los ejemplos de esa tipología incluyen desde *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet hasta *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez.

En esta corriente, *Chicas muertas* se aproximaría a lo que Sklodowska denomina “testimonio noticiero” (151), cercano al Nuevo Periodismo estadounidense, en la línea de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska y *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. De este modo, si concordamos con Lagarde cuando dice que “hay condiciones para el femicidio cuando el Estado no da las suficientes garantías” (Lagarde 216-217) (ver cita completa en la sección anterior), podemos afirmar que Selva Almada, como Walsh y Poniatowska, aborda hechos de violencia política porque el Estado ignora

---

7 Aunque la “violencia política” parece menos específica que la “violencia de Estado”, la primera no deja de incluir a la segunda. Para una sistematización precisa de las diferentes corrientes de testimonio, ver De Marco, Valeria. “A literatura de testemunho e a violência de Estado.” *Lua nova*, no. 62, 2004, pp. 45-68.

el asesinato de mujeres. Además, cuenta historias verdaderas, con datos auténticos, comprobados por expedientes (Almada 69-70) y entrevistas.

Almada, al igual que Walsh, también pone en tensión lo literario y lo literal (la prosa referencial). A veces, encontramos una narradora omnisciente que cuenta, por ejemplo, los últimos momentos de una de las chicas en su cuarto: “María Luisa abrió los ojos y se incorporó en la cama” (Almada 23); o su trayecto hacia el trabajo: “...la ciudad andaba a media máquina, así que se habrá cruzado con poca gente” (24); o dice sobre Andrea que “se habrá sentido perdida cuando se despertó para morirse” (37).<sup>8</sup> Otras veces, como se verá más adelante, la autora-narradora parece asumir o mimetizar diferentes puntos de vista.

Sin embargo, *Chicas muertas* se distancia de *Operación masacre*. López Casanova sostiene que si la pregunta, frente a los crímenes de Estado cometidos durante la dictadura, era “cómo narrar el horror”, ahora, para escritoras como Selva Almada, la cuestión es “cómo contar de otro modo lo que ya fue contado”. Estas autoras “se centran, entonces, en el trabajo con discursos anteriores, con voces de otros” (López Casanova 57-8). Algo similar, afirma Falbo cuando analiza la escritura de la generación de nuevas periodistas, “discípulas de Walsh”. Apuntando que, “[a] diferencia del desafío que tomó Rodolfo Walsh de informar lo que fue ocultado, el reto [de] estas periodistas es contar lo [que] ya ha sido informado, reorganizando las piezas segmentadas...” (Falbo).<sup>9</sup>

Sin desconsiderar lo apuntado por Casanova y Falbo, se reconocen otros aspectos de diferenciación entre ambas obras. Por un lado, como ya se ha expuesto, en *Chicas muertas* hay una proliferación de microhistorias que cumplen una función multiplicadora y de las que, aunque tienen el mismo tema que los tres relatos centrales, se podría prescindir.<sup>10</sup> Y, por otro, a *Chicas muertas* le falta el tono de denuncia que posee *Operación masacre*. Adicionalmente, la obra de Selva Almada tiene la presencia constante de la voz y de los recuerdos personales de Almada que, si bien no aparece con su propio nombre, está presente en índices como el lugar de nacimiento, o en los paratextos que indican coincidencia entre autora y narradora.<sup>11</sup> Así, el texto de Almada, además de los recursos del testimonio mediato, incluye elementos de autobiografía o narrativa vivencial

---

8 Semejante a Walsh en *Operación masacre* que, al describir la última noche de una de las víctimas de los fusilamientos de José León Suárez, usa el tiempo futuro para indicar probabilidad: “Seis hijos tenía Nicolás Carranza. Los más pequeños se habrán prendido a sus rodillas ...” (Walsh 31).

9 En realidad, en el caso de *Operación masacre* también había una narrativa, pero hecha desde el Estado, y la tarea de Walsh fue la de contraponerse al discurso oficial.

10 En este caso también se diferencia de *La noche de Tlatelolco*. El texto de Poniatowska está compuesto por inúmeras voces que cuentan sus versiones del mismo hecho: la masacre en la Plaza de las Tres Culturas.

11 En *Operación masacre* los recuerdos personales de Walsh, referidos al momento que supo de los fusilamientos, aparecen en el prólogo a partir de la segunda edición de 1964.

(Arfuch 17), lo que implica, siempre, dos pactos de lectura —el autobiográfico y el ficcional— y una indecibilidad genérica (Jeannelle 143). Por su parte, Tornero sostiene que *Chicas muertas* superpone lo testimonial y lo documental, “pero también es un relato ficcional” y es, “en este nivel, narrado en primera persona y, en algunos fragmentos, en presente, [donde] puede advertirse la estrategia de configuración del yo autoral que no pretende ser autobiográfico y que tampoco está cercano a la novela autobiográfica, sino que más bien se autoficcionaliza” (51).

Según Arfuch, la autoficción sería un “relato de sí que tiende trampas, juega con las huellas referenciales, [y] difumina los límites –con la novela, por ejemplo” (105; *itálica mía*). Por lo tanto, si se acepta que esas marcas están presentes en *Chicas muertas*, el texto parece acercarse a lo que Colonna denomina autoficción especular, aquella en la que el autor no está en el centro del libro; lo importante es que se coloque en algún rincón de la obra y que refleje su presencia como si fuese un espejo (53).<sup>12</sup> Asimismo, toma ejemplos de la pintura, “el cuadro dentro del cuadro”. Ambos, el que es retratado y el que retrata se pueden metamorfosear: el escritor puede tornarse personaje, el personaje escritor, y el lector puede verse en medio del *complot* maquinado por la ficción, transformado en sujeto de la historia (55). El autor afirma que esa relación de intercambiabilidad es la lección fundamental de todos los procedimientos reflejantes, cualquiera sea la escala, el dispositivo o el campo artístico (54).

*Chicas muertas* tiene varios recursos que pueden ser considerados producto de la noción de intercambiabilidad. Si se omite el primer capítulo —en el que la autora-narradora descubre que la casa familiar puede ser un lugar inseguro (Almada 17) y donde se pone en movimiento la acción—, y los dos últimos, el 11 y el Epílogo, de “despedidas”—, todos los otros capítulos de la trama podrían ser ordenados aleatoriamente. En ellos se aborda desde las últimas horas de vida de las chicas (cap. 2), lo que hicieron los familiares y allegados después de las muertes (caps. 3 y 8), hay “transcripciones” de los testimonios de las personas que la autora consiguió entrevistar (caps. 5, 6 y 9), incluso, relatos de resistencia a la violencia de género (cap. 4), de las visitas a una vidente (caps. 3 y 7) y un capítulo dedicado a opinar sobre el trato que la prensa da a estos crímenes (cap. 10).

Igualmente se puede hablar de intercambiabilidad en el caso de la indistinción de voces producida por la falta de marcadores (guiones, comillas) que indiquen discursos directos o citas y por la indeterminación del punto de vista. Se anotan tres ejemplos de este último caso: 1) “Me crie escuchando a las mujeres grandes comentar escenas así en voz baja, como si las avergonzara la

---

12 En la taxonomía de Colonna, Tornero (51) considera que el tipo de autoficción en *Chicas muertas* es “intrusiva”, que es en la que “la transformación del escritor no tiene lugar por mediación de un personaje; su intérprete no pertenece a la intriga propiamente dicha. El avatar del escritor es un recitador, un relator o un comentarista, en resumen: un “narrador-autor”, al margen de la trama” (Colonna 115). Aunque coincido en algunos aspectos con esta clasificación, para los argumentos que se vienen presentando, la descripción de la autoficción especular es más abarcativa.

situación de la pobre desgraciada” (Almada 56); 2) “... en la casa solo quedan él y Silvia, su mujer. La misma que era su novia y estaba embarazada cuando asesinaron a Andrea. Tacho y la chica muerta fueron muy amigos” (65); 3) “Cuando lo llamaron a declarar [al doctor Favre], le leyeron el informe y le preguntaron si la posición en la que encontró el cuerpo de la chica era coherente con la manera en que fue asesinada” (136). En las dos últimas citas (2 y 3), al substituir los nombres propios, que venían siendo usados hasta ese momento, por el sustantivo “chica”, el punto de vista se distancia y la voz parece provenir de alguien más alejado de los casos. El ejemplo del doctor Favre (ejemplo 3) es el más evidente: aparenta reproducir la voz del juez que lo llamó a declarar. Pero lo mismo se puede afirmar en relación a la “pobre desgraciada” (ejemplo 1), donde el uso de esa forma cristalizada, que trae un poco de humor y desdramatización, recuerda la manera de hablar de las “mujeres grandes”, a las que se refiere en el capítulo 4.

La indistinción de voces e indeterminación de puntos de vista son una elección de recursos que indican intercambiabilidad. Se trata de una autora-narradora que no se distingue, que no se distancia del universo que está representando, sino que se pone al mismo nivel. Es una forma de representar la propia vulnerabilidad: “Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella [Andrea Danne] y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Solo una cuestión de suerte” (Almada 182).

De la misma manera, dicha intercambiabilidad demuestra cuánto la autora-narradora comprende y no juzga la posibilidad de no “escuchar”, de no percibir el peligro en los indicios que anuncian algún tipo de violencia. Así, hace suyas las voces, pensamientos y experiencias de toda una comunidad; una manera de reconocerse parte de la misma realidad. En ese sentido, se debe recordar cómo presenta el caso del figón Bochita Aguilera, “un cincuentón *petisito*”, que “se metía en los patios abiertos de las casas a espiar a las muchachas [...]. *Era inofensivo. Solo le gustaba engordar la vista con esos cuerpos jóvenes y hermosos*” (Almada 138; itálica mía). Aquí hay que señalar que por más inofensivo que fuera, el figón estaba invadiendo la privacidad y, de alguna manera, los cuerpos de esas chicas. Se podría interpretar el trato benevolente dado a la historia —una anécdota del pueblo— no solo como falta de percepción de lo que significa que un hombre espíe a mujeres, sino también como una forma de ponerse en el lugar de quienes no perciben los peligros que entrañan actos aparentemente “inofensivos”. Puede decirse, entonces, que en *Chicas muertas* el recurso a la autoficción hace que no haya un “ellas” y un “yo”. “Ellas”: las mujeres que aceptan sumisas o indiferentes la violencia que las rodea porque aparentemente no las afecta, y “yo”: la que viene a denunciar la sumisión o la indiferencia.

En definitiva, ya que los tres femicidios centrales quedaron impunes, se podría pensar al igual que Tornero, que *Chicas muertas* se filia a la tradición walshiana del testimonio y la denuncia de los crímenes de Estado en Argentina. Sin embargo, se distancia de esa línea sobre todo por el espacio que ocupa el relato vivencial. A continuación, se aborda otro distanciamiento de la narrativa walshiana: el tono, como consecuencia de la presencia de dicho tipo de relato.

#### 4. Del tono

“Y cuando hasta las vergas se asquearon, la siguieron violando con una botella”  
(Almada 20)

La contundente descripción anterior, que cierra el primer capítulo, genera una expectativa de lectura que después no se cumple. El texto de Almada no se regodea en el morbo.<sup>13</sup> Tiene pocas imágenes semejantes a esa o pasajes acusatorios o indignados, probablemente como una estrategia para no espantar lectoras (y lectores), potenciales aliados en la lucha contra la violencia de género. Las excepciones surgen cuando se trata de acoso, de falta de empatía con el dolor ajeno o de la espectacularización del femicidio. En dichas ocasiones, a la escasa adjetivación que atraviesa *Chicas muertas* se le contraponen, por momentos, la descripción brutal (como la citada), el comentario irónico o la imagen sin ninguna poesía; aun así, dichos momentos son pocos. Véanse algunos ejemplos.

Cuando se trata de algún tipo de acoso, Almada usa comparaciones asociadas a características rurales, que animalizan a las personas. En uno de los fragmentos en que especula sobre la posibilidad de que Andrea Danne hubiera trabajado en el frigorífico del pueblo si no la hubiesen matado, la autora-narradora se refiere a cómo los trabajadores miran a las mujeres bonitas y dice que son “Devoradas por los ojos de los obreros [que] sintiéndose toritos soñarían con montarse a las secretarias como a vacas” (Almada 111).<sup>14</sup> En el caso de la espectacularización de los femicidios hecha por los medios, las adjetivaciones y comparaciones están dentro del campo semántico de la ficción. Por ejemplo, “pluma novelesca”, “caza de brujas”, “serie de horror y misterio”, “relato de intrigas, sospechas, pistas falsas y falso testimonio”, “culebrón o [...] folletín por entregas” y “escena escrita por Raymond Chandler”, entre otros. (151-66).

El arte de decir sin acusar, bastante presente en *Chicas muertas*, es evidente en el primer fragmento del capítulo 8 (Almada 119-21). Allí, la reacción de la gente al enterarse de que Gloria, la mamá de Andrea Danne, fue a la peluquería al día siguiente del asesinato, le recuerda a Almada el caso de la madre de Ángeles Rawson, cuyas declaraciones, “ningún ser humano es menos importante que el peor acto que haya realizado” (Almada 121), también enojaron al público. Concluye la autora-narradora: “De una madre con una hija muerta esperamos, al parecer, que se arranque los pelos, que llore desconsoladamente, que agite el brazo pidiendo venganza. No soportamos la calma. No

---

13 Pienso que esa elección puede estar marcada por las discusiones sobre qué mostrar y qué no, discusiones que surgieron en Argentina en los años 80 con los juicios a las juntas militares que condujeron la última dictadura. Aunque Almada era chica en aquel momento, se trata de una discusión que a partir de entonces estuvo siempre presente.

14 La autora-narradora también compara la risa de su tía con la del “relincho de una potranca” (Almada 112). Quizás, en este caso, se pueda interpretar como una marca de intercambiabilidad.

perdonamos la resignación. [...] Tampoco aceptamos la piedad de una madre” (120-1).<sup>15</sup> Aun en este caso, en el que la enumeración de posibles actitudes y el paralelismo en la construcción hacen evidente el tono indignado por la falta de empatía con los familiares de las víctimas, obsérvese que el comentario contiene la imagen (locución coloquial) casi humorística “arrancarse los pelos”. Se puede observar así que las excepciones a la retórica mansa son pocas y se producen cuando las arbitrariedades vienen de la gente, o de los medios de comunicación que banalizan los asesinatos. No hay referencia al Estado, dejando implícito que, para que este escuche, antes tiene que haber algún cambio en la sociedad.

Volviendo a la retórica de baja intensidad, mientras que Walsh intentaba demostrar la ilegalidad de los fusilamientos y escribía “indignado” contra el Estado (la policía, la justicia, y otros.) y hasta desilusionado en los diferentes prólogos y epílogos a *Operación masacre*, Almada describe, contextualiza y constata. También, a diferencia de Walsh, empieza eligiendo un poema para el epígrafe: ni estadísticas, ni ensayo, ni cita de expedientes sino poesía. Además, en general, predomina la descripción sin expresiones exaltadas. Por ejemplo, cuando la autora-narradora se irrita con Yogui Quevedo, hermano de María Luisa. Quevedo hizo que Almada viajase 100 km, durante dos horas y media, y no apareció al encuentro previamente agendado. La exposición es larga y acumula detalles que podrían dispensarse, pero ayudan a caracterizar a Yogui. El malestar queda indicado en una única frase: “Le dejo un último mensaje cortante, sin preocuparme en disimular mi enojo” (Almada 74).

En la misma línea, cuando se podría esperar una meditación profunda o una conclusión contundente, hay un desvío hacia algo más simple, incluso casi humorístico. En el capítulo 4 se invita a reflexionar sobre la violencia intrafamiliar, complicidades y posibilidades de resistencia a partir de la acumulación de ejemplos y enumeración de posibles abusadores: marido, padre, hermano, primo, vecino, abuelo, maestro, en fin... “Un varón en el que depositaras toda tu confianza” (Almada 55). Esa enumeración de micro y macro violencias en el ámbito doméstico está enmarcada por dos relatos de resistencia: el de la madre de la autora-narradora, que le clava un tenedor en la mano al padre cuando este amaga a darle un cachetazo, y el de Mirta, hermana de Sarita Mundín, que no acepta substituir a su hermana en la relación que mantenía con el empresario Dady Olivero, quien es sospechoso de haberla matado.

El episodio del tenedor es contado de forma leve: “no se conocían demasiado”, “tontería de adolescentes, que se fue poniendo acalorada”, “mi madre, *ni lerda ni perezosa*”, “mi padre nunca más

---

15 El fragmento citado parece anticipar uno del próximo capítulo, cuando una de sus entrevistadas, consuegra de la madre de Andrea Danne en la época que la mataron, opina sobre su actitud la noche del asesinato: “No era así, le parece a ella, como debía verse una madre a la que le mataron a la hija. A esa calma, Paula no se la perdona” (Almada 145).

*se hizo el guapo*” y finaliza: “Cada vez que me la contaba [la anécdota] me quedaba pensando cuál de esos tenedores —*me encantaba ese juego de cubiertos con mangos de acrílico amarillo que les habían regalado para el casamiento*—, cuál de ellos había *probado* la carne de mi padre” (Almada 53; itálicas mías). La locución verbal (“se hizo el guapo”), la adverbial (“ni lerda ni perezosa”), la aclaración entre guiones que interrumpe el flujo del relato y afloja la tensión y el remate (“había probado la carne de mi padre”), que sigue la estructura de la frase humorística, le permiten a Almada contar una historia de su propia familia, matizando lo dramático de la situación, sin vehemencia, sin acusaciones. El ejemplo parece reforzar la idea de la conciencia de la intercambiabilidad de lugares a la que se apunta en la sección anterior.

Las estrategias seguidas en *Chicas muertas* para abordar el femicidio llevan a pensar que la autora no tiene miedo a desviarse de las “normas” de escritura que se esperarían para tratar un tema de esa magnitud. Parece resistir a lo que Rita Segato, desde la antropología, llama “travestismo de la presentación del yo” o estilo distanciado (103). En *La guerra contra las mujeres*, Segato describe el proceso histórico por el cual el espacio público en el mundo-aldea se transforma en esfera pública, o sea, en el lugar de enunciación de todo discurso que se pretenda político. Muestra cómo, debido a esa historia, el sujeto natural de dicha esfera pública será masculino, blanco o blanqueado, propietario, letrado y paterfamilias. “Por lo tanto —dice—, a pesar de sus atributos particulares, todos los enunciados del sujeto paradigmático de la esfera pública serán considerados como de interés general y poseerán valor universal” (Segato 102-3). En contraposición, el espacio doméstico, lugar “de las actividades de las mujeres y regido por éstas”, es:

defenestrado y colocado en el papel residual de *otro* de la esfera pública: *desprovisto de politicidad*, incapaz de enunciados de valor universal e interés general. *Margen*, verdadero *resto* de la vida pública, es inmediatamente comprendido como *privado e íntimo*. Cuando quiera expresarse, tendrá que practicar un travestismo de la presentación del yo y un estilo distanciado para cumplir con los requerimientos de la esfera pública, reglas de etiqueta en el estilo masculino exigidas para *hablar en público*. (103; itálicas de la autora)

*Chicas muertas* al componerse por episodios que incluyen lo privado y lo personal, y su tono ser llano y sin rebuscamientos, rompe con el distanciamiento formal al que se refiere Segato. En ese sentido, el de resistencia a las “reglas de etiqueta”, habría que entender la inclusión de la Señora, la tarotista que Almada consultó durante la investigación y a quien agradece al final (Almada 187). Aunque Amado sostiene que puede ser una forma de despolitizar los crímenes (39), en la autoridad que la autora-narradora le da a su palabra hay un reconocimiento de otras formas de contención afectiva que permiten apaciguar el sufrimiento —diferentes del psicoanálisis o las religiones, por

ejemplo—;<sup>16</sup> probablemente no sea por otro motivo que algunos de los familiares de las chicas muertas también consultaron videntes.

Las elecciones formales indican que la/el destinataria/o de *Chicas muertas* no es el Estado. Volviendo a Walsh: si este pasó de creer en la justicia —según se puede leer en los cuentos policiales del principio de su carrera de escritor— a la denuncia de esa misma justicia, Almada ni lo intenta. Parece saber que para que el Estado escuche son necesarios otros recursos. La autora tiene consciencia de que todavía hace falta convencer a muchas mujeres, como puede verse en la mirada que la mamá de Sarita Mundín tiene sobre la esposa de su nieto, Germán: “no tuvo suerte y se casó con una vaga” (Almada 128).

## 5. Para finalizar

En *La guerra contra las mujeres*, Segato sostiene que, para acabar con el femicidio sin abandonar la lucha por políticas públicas, es necesario avanzar por fuera del Estado “mediante la reconstrucción de los tejidos comunitarios a partir de fragmentos de comunidad que todavía se encuentran reconocibles y vitales” (188). Vimos que, si bien *Chicas muertas* puede pensarse como novela testimonial a la Walsh, se distancia de dicha tradición porque su interlocutor no es el Estado, sino las mujeres que forman parte de los fragmentos de comunidad reconocibles a los que se refiere Segato.

Para llegar a esas mujeres, Almada escribe en un tono llano y sin rebuscamientos. Usa una retórica mansa, de baja intensidad que además de no acusarlas, incorpora la propia experiencia de la autora-narradora, lo cotidiano y el espacio doméstico. En la modernidad estos aspectos estarían teóricamente desprovistos de politicidad por no ser “enunciados de valor universal e interés general” (Segato 103). Así, Almada no se posiciona como la que tiene la verdad, la que llega para denunciar la indiferencia de las otras. Elimina, de esa manera, las posibles distancias que generaría un texto cargado de “deber ser” (de bajada de línea, se diría en Argentina). De esa forma, *Chicas muertas* le habla a las “mujeres grandes” (y no tanto), potenciales aliadas en la lucha contra la violencia feminicida, que no se sienten interpeladas, tal vez, por un discurso más militante. Al final, es preciso que se entienda que, como dice Maquieira (apud Lagarde 31), lo patriarcal es cultural y no una “esencia” que debe ser mantenida y transmitida de generación en generación.

---

16 Ver, por ejemplo, el capítulo 10 (Almada 151-66), el que se refiere a las “fabulaciones” de los medios alrededor de los crímenes. Allí hay un fragmento muy corto con la voz de la Señora, sin intervenciones de la autora-narradora (162-163), diferentemente de lo que sucede cuando se trata de los artículos de los diarios.

**Obras citadas**

- ALMADA, Selva. *Chicas muertas*. 6ª ed., Literatura Random House, 2019.
- AMADO, Abril. “Discursos alternativos: ¿disidentes o coincidentes? El rol del discurso esotérico en *Chicas Muertas* de Selva Almada”. *Revista Luthor*, no. 40, 2019, pp. 37-46.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BANDEIRA, Lourdes Maria. “Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação”. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*, organizado por Heloísa Buarque de Holanda, Bazar do tempo, 2019, pp. 293-313.
- COHEN, Stanley. “Human Rights and Crimes of the State: The culture of denial.” *Australian & New Zealand Journal of Criminology*, no. 26, vol. 2, 1993, pp. 97-115.
- COLONNA, Vincent. “Tipología da autoficção”. *Ensaaios sobre autoficção*, traducido por Jovita Maria Gerheim Noronha y Maria Inês Coimbra Guedes, Editora UFMG, 2014, pp. 39-66.
- JEANNELLE, Jean-Louis. “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”. *Ensaaios sobre autoficção*, traducido por Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes, Editora UFMG, 2014, pp. 127-62.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres”. *Retos teóricos y nuevas prácticas* coordinado por Margaret Bullen y Carmen Diez Mintegui. Ankulegi Antropologia Elkarte, 2008, pp. 209-39.
- LÓPEZ CASANOVA, Martina. “El cuerpo y el género del delito. Los bordes de la ficción”. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, v. 1, n. 24, ene. 2020 - jun. 2020.
- Los derechos de la mujer son derechos humanos*. Naciones Unidas, 2014.
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*. Ediciones Era, 1998.
- RUSSELL, Diana. “Definición de feminicidio y conceptos relacionados”. *Feminicidio: una perspectiva global*, editado por Diana E. Russell y Robeta A. Harmes. Scribd, 2006.
- SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. 2ª ed., Prometeo Libros, 2018.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Peter Lang Publishing, 1992.
- TORNERO, Angélica. “Narrativas del yo en la literatura argentina contemporánea”. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*. Año 1, no. 2, julio-diciembre 2019.
- WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. 5ª ed., Planeta, 1998.
- ZAFFARONI, Eugenio Raúl. “El crimen de Estado como objeto de la criminología”. *Derechos humanos: reflexiones desde el sur*, coordinado por Sebastián Alejandro Rey y Marcos Ezequiel Filardi, 1ª ed., Infojus, 2012, pp. 1-17.



## “Y el verso se hizo carne”. La maternidad como motivo poético en la poesía de Concha Méndez

Cynthia Fernández Álvarez  
*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*

### RESUMEN:

El presente artículo pretende indagar en las diferentes manifestaciones del tema de la maternidad en la poesía de Concha Méndez. El análisis de sus dos poemarios *Niño y sombras* (1936) y *Sombras y sueños* (1944) revela la pluralidad de significados e imágenes que la poeta despliega para abordar asuntos como la muerte del hijo al nacer o la esperanza que le ofrece el nacimiento de su segunda hija. Además, se podrá comprobar cómo el tema de la maternidad no se limita a la experiencia particular, sino que supone una vía para reflexionar sobre la identidad femenina o la creación poética.

**PALABRAS CLAVE:** Concha Méndez, maternidad, Generación del 27, feminismo, poesía autobiográfica

### 1. Introducción

¿Dónde están los poemas sobre el embarazo y el parto? ¿Dónde están los poemas de las madres escritoras? En lo que se refiere a la poesía, estas son algunas de las preguntas que se ha estado haciendo buena parte de la crítica literaria feminista desde finales del siglo pasado.<sup>1</sup> El silencio que rodea a estos temas debe ser señalado para, en primer lugar, analizar las causas, pero, por encima de todo, sacar a la luz los textos olvidados.<sup>2</sup> Porque, en realidad, la ausencia de poemas sobre la maternidad es un caso de literatura silenciada, pues tras una breve investigación, no es difícil

---

1 “Una mañana, cuando ya llevaba dos tercios terminados, me di cuenta de que nunca había leído un poema sobre el embarazo y el parto. Y ¿por qué? Había leído miles de poemas sobre el amor, miles sobre la muerte. Eran por supuesto, temas universales. Pero ¿acaso no era el nacimiento algo universal? Y el embarazo, ¿no era un tema profundo?” (Ostriker 176).

2 Con esto se hace referencia a las reflexiones vertidas en los ensayos de Alicia Ostriker (178), Susan Griffin (60), Ursula K. Le Guin (240) o Susan Rubin Suleiman (190) que coinciden al destacar, como causa principal de la escasez de poemas sobre la maternidad, la tendencia a reproducir los temas predominantes en la tradición literaria.

encontrar en los textos de las poetisas de todas las épocas, referencias –aunque sean minoritarias– al embarazo y el parto. Lo que ocurre es que “Las mujeres han sido madres e hijas, pero han escrito muy poco sobre este tema; la vasta mayoría de imágenes visuales y literarias de la maternidad llegan filtradas por la conciencia masculina individual y colectiva” (Rich 111).

Se tuvo que esperar hasta el siglo xx,<sup>3</sup> en el que se produce el fenómeno de la emancipación femenina y su incorporación a la esfera pública,<sup>4</sup> para presenciar la entrada de nuevos temas en la literatura y, en concreto, en la poesía, de la mano de escritoras como Concha Méndez:

Pocas culturas han suscrito el culto a la maternidad y, sin embargo, retratado negativamente a las madres con más consistencia que España. Desde *La perfecta casada* de Fray Luis de León a las exhortaciones de Pilar Primo de Rivera ..., las mujeres españolas han sido sometidas a lecciones de abnegación y deferencia a la prerrogativa patriarcal. ...El perenne abandono o distorsión de la relación madre-hija en la literatura hace que su inclusión en la poesía de Concha Méndez ... sea incluso más notable. El hecho de que escribiera como madre y como hija añade especial significado a su trabajo, ya que la mutua exclusión entre maternidad y autoría había convertido las menciones por parte de las escritoras a sus hijas en algo inusual.<sup>5</sup> (Bellver 1-2)

Y ese será el objetivo del presente trabajo: el estudio de la maternidad en la poesía de Concha Méndez. El análisis de la poesía de Méndez se llevará a cabo a través de una doble vía: la de la Concha-madre hacia sus hijos y la de la Concha-hija tras la muerte de su madre. A lo largo del trabajo surgirán los claroscuros de su poesía, desde la sombra que penetra tras la muerte del hijo recién nacido, hasta los sueños y esperanzas que personifica su hija Isabel Paloma.

Sobre el primer tema gira el poemario *Niño y sombras*, presentado como una elegía al hijo perdido mediante una sucesión de estampas sobre el duelo.<sup>6</sup> Se abordará el análisis de las imágenes y motivos recurrentes en una selección de poemas que expresan el dolor por la ausencia, la intimidad entre la madre y el hijo, así como las alusiones físicas y tópicos característicos de su poesía. Lo que

---

3 “Se estaba formando por primera vez en la literatura española un núcleo de mujeres que quería hacer de la poesía una tarea principal” (Fernández Urtasun 213).

4 “La difusión en las décadas de 1910 y 1920 de este nuevo modelo de identidad femenina entre las clases medias y altas urbanas dio lugar a un nutrido grupo de mujeres intelectuales que desempeñaron un papel prominente en los avances sociales, políticos y culturales del período” (Kirkpatrick 9).

5 Mi traducción.

6 “*Niño y sombras*, por su parte, es una sentida elegía sobre la maternidad no lograda. Este tema, nuevo entre los escritores de la generación del 27, está tratado desde una delicada dimensión que liga de forma trascendente a madre e hijo” (Martínez 38).

se pretende es reflejar cómo el poemario presenta una evolución desde el dolor particular por la muerte del hijo (“Fue”) a su transformación en una angustia universal (“Noche”), para, finalmente, ser afrontada desde la fortaleza y la lucha (“Salgo a la calle”).

Por su parte, los poemas dedicados a la hija aparecen recogidos en el libro *Sombras y sueños*, poemario de madurez en el que hay lugar para las sombras, representadas por la separación, la muerte y el exilio, y para la esperanza, personificada en su hija. La muerte de su madre le produce una gran desolación, solo atenuada gracias a la esperanza depositada en su hija Paloma.<sup>7</sup> En esos poemas, el yo poético se convierte entonces en una hija que, ante esa pérdida experimentada desde el exilio, siente un doble desarraigo. Los poemas a la hija y a la madre contribuyen a la creación de una genealogía femenina. Su poesía tiende puentes entre las mujeres de su familia, atravesando generaciones, hasta llegar al poema dedicado a sus abuelas (“Las dos abuelas”). En resumen, se trata de una poesía en una constante búsqueda de la conexión entre las mujeres de su vida que, a su vez, son la raíz que sostiene su pasado y su futuro.

A través de esta investigación se pretende destacar la variedad de matices que la poesía de Concha Méndez aporta al tema de la maternidad. Por un lado, en cuanto a los temas, el lector se topará con un amplio abanico que abarca desde poemas sobre el embarazo (“Voy por ti”), el parto (“Recuerdo”) o la muerte del hijo (“Hacia qué cielo, niño”); hasta la reflexión sobre el significado de la maternidad (“Camino nuevo”). Por otro, esos temas serán examinados desde un punto de vista novedoso, en cuanto no solo utiliza alusiones espirituales o abstractas, sino que se centra en los elementos físicos y fisiológicos del proceso.<sup>8</sup> Al respecto, cobrará especial significado en su poesía el símbolo de la sangre.

El objetivo final es poner de relieve cómo a partir de la tradición, Concha Méndez actualiza (y personaliza) el tema de la maternidad confiriéndole cuerpo y materialidad, frente al arquetipo clásico que plasmaba la maternidad con atributos espirituales y trascendentales, dejando a un lado el cuerpo de la madre. Además, subraya el elemento creador dentro de la concepción y cómo este se une al proceso creativo literario, pues ambos permitirán que su voz y su presencia perduren tras su muerte: a través de la hija y a través de la obra poética o, tal y como Concha Méndez lo expresa: “dejar una estela de mi vida / que no pueda acabarse con mi sangre” (*Entre sombras* 117).

---

7 “Fluye tu vida, y la mía / contigo no estoy tan sola ... toqué tu vida / y el milagro se hizo carne, yo sentí que vivía” (Bellver 319-320).

8 “Pero, sin duda, es el libro, *Niño y sombras* (1936), de Concha Méndez, escrito con motivo de la muerte de su bebé al nacer, aquel en el que el tratamiento del tema alcanza una mayor originalidad, ya que la pérdida es presentada en toda su intensidad a partir, también, de la referencia al embarazo y al vínculo no solo espiritual, sino también físico que, durante ese tiempo, se establece entre la madre y el hijo” (Plaza Agudo 536).

## 2. La maternidad como motivo poético en la poesía de Concha Méndez

La lectura de los poemas de Concha Méndez (Madrid, 1898- Ciudad de México, 1986) revela un profundo sentido de hermandad, en la medida en que sus versos se conciben como un puente de relación con los demás, un elemento de comunicación. Con esto se hace referencia a los poemas dedicados a amigas y compañeros de escritura y de vida como “Nocturno” y “Glicinas”; a su marido, como “Los brazos que te han llevado”; y en especial, a su hija (“Tu novena primavera”) y al hijo perdido (“Niño perdido”); a su madre, con “A mi madre” e incluso a sus abuelas, con “Las dos abuelas”. Esa genealogía que la poeta construye a través de sus poemas y que abarca toda su poesía es uno de los elementos más interesantes de su poética.

Al acercarnos al tema de la maternidad en Concha Méndez se puede apreciar esa doble vía de la Concha-hija y la Concha-madre, incluso, la Concha-nieta. La poeta concede una importancia crucial a esa genealogía construida a base de recuerdos que provocan dos sentimientos enfrentados: el dolor y la esperanza. No obstante, la familia se articula como un pilar básico, expresado también en términos contradictorios, pues es el lugar del que escapar en la juventud y al que regresar en cuanto proporciona un anclaje al mundo, durante la madurez.

Los dos poemarios en los que hará una pausa el análisis son *Niño y sombras* (1936) y *Sombras y sueños* (1944), ambos pertenecientes al periodo de madurez de su poesía. Tras la experimentación vitalista de sus primeros poemarios (*Inquietudes*, *Surtidor*), su poética continúa desarrollándose en paralelo a su autobiografía, de tal manera que sus experiencias vitales penetrarán en sus textos: su matrimonio (*Vida a vida*) o la pérdida de su hijo (*Niño y sombras*), la separación de Manuel Altolaquíre, el exilio y la muerte de su madre (*Sombras y sueños*). Lo que en un primer momento surgió de su vocación de ser poeta, ahora cobra mayor relevancia ante la necesidad de comunicación con el otro, la búsqueda de un interlocutor –como lo expresaba Martín Gaité– frente a la incompreensión que la rodea, según aparece en su composición “Yo sé”: “Yo sé que a nadie le importa / ... lo que tengo” (*Entre sombras* 85).

Ahora bien, ¿cómo se representa la maternidad en su poesía? Se podría afirmar que, tras la lectura de sus poemas, “la experiencia maternal es en Méndez un elemento que ensancha la feminidad, que la expande, no que restringe sus posibilidades de intervención en el mundo” (Martos y Neira 194). Además, esa idea se traslada al papel a través de tres vértices de contenido. Por un lado, la maternidad supone la conexión más poderosa con otro ser humano. No solo es una vida que acompaña a la suya, sino que la lleva dentro: “Se desprendió mi sangre para formar tu cuerpo” (*Poemas* 82). En poemas como “Tres vidas llevo conmigo / tres vidas en una sola” (192) expresa una total inseparabilidad de su cuerpo y el de sus hijos. Según esta idea, la maternidad es justamente lo contrario de esa soledad que tanto teme. Maternidad significa compañía, idea que subraya en ese “contigo no estoy tan sola” (Bellver 319). Sin embargo, hay una excepción, pues según su descripción del momento del parto “la madre va siempre sola, / quien quiera que la acompañe”

(*Poemas* 83). Esta concepción de la maternidad no es exclusiva de la poética de Méndez, sino que constituye un elemento compartido por sus compañeras de generación.<sup>9</sup> La importancia de crear un nexo con el otro también se ve reflejada en los poemas dedicados a sus amistades o a Rosalía de Castro: “Nos movió el mismo dolor / la misma espina clavada” (*Entre sombras* 111), escritora en la que encuentra una mirada cómplice. Por otro lado, la maternidad representa una certeza. A través de ella, alcanza un momento de plenitud que describe como si sus raíces se asentaran en la tierra porque siente la “tierra más firme que antes / ... el mundo se afianzaba en mi sangre” (*Poemas* 83). Además, todas sus ansias de futuro están depositadas en la maternidad.

Y así, se arriba a la tercera definición: la maternidad representa la esperanza, idea que reitera en los siguientes versos: “El mundo es como un desierto / y el hijo en él un oasis” (83) o “el futuro abrió una puerta ese día” (*Bellver* 320). Su vida se ve constantemente amenazada por las sombras, pero la maternidad llega entonces a dar respuesta a esta indeterminación del mundo y de la vida que la rodea: se convertirá en su asidero. Unida a esta idea se encuentra la pretensión de trascender a través de sus textos y, de esa manera, “dejar una estela con mi vida / que no pueda acabarse con mi sangre” (*Entre sombras* 117). Quizás su testamento vital se encuentre en el poema veintitrés de *Niño y sombras*, al confesar su propósito: “Mi muerte no será sino un colapso; / porque después de muerta / seguiré viviendo” (*Poemas* 103). Sin embargo, esa capacidad de trascender no se adquiere solo a través de la creación artística, sino también siendo madre. En este punto, se iguala la creación artística y la creación biológica como modo de sobrevivir a la muerte y al olvido:

Voy por ti, segundo niño,  
 ... la sangre quiere recuerdos  
 para cuando ya no esté  
 en este mundo mi cuerpo. (174)

Y para comprender el tema de la maternidad en toda su amplitud y complejidad en la poesía de Concha Méndez, no se puede obviar el papel que juega dentro de su búsqueda de identidad. En sus poemas, Concha Méndez se sitúa frente al espejo y es a ella misma a la que dirige muchos de sus versos. Dentro de esa búsqueda y de esa construcción de identidad, la maternidad es concebida como una forma de realización femenina (Martínez 264).

Ahora bien, Concha Méndez ofrece una poesía trasgresora porque trata un tema que históricamente ha sido concebido como marginal –y censurado– circunscrito al ámbito doméstico

---

9 Con esto se hace referencia a los siguientes versos: “caminamos al unísono. / Por vez primera otro corazón / se mueve con el mío. / A la vez: latido por latido” (*Conde* 22).

y femenino, y por lo tanto, no susceptible de representación artística.<sup>10</sup> Además, no ofrece una perspectiva única de la maternidad, sino que la presenta enriquecida por múltiples puntos de vista: la maternidad cómplice con su madre y con su hija, el momento del parto, el duelo por el hijo muerto o la esperanza depositada en el segundo embarazo (“Voy por ti”): todas estas perspectivas tienen cabida en sus poemas.

Antes de proceder al análisis formal de los poemas, no hay que olvidar que la poesía tiene un efecto catártico en la autora, si ponemos en contexto la escritura de su poemario *Niño y sombras*, a partir de las memorias de la propia Concha Méndez:

Al año de casados tuvimos un niño, que murió al nacer; se hubiera llamado Juan. Manolo quiso hacerme creer que el niño vivía para que yo no sufriera; y entonces me encontraba en una angustia terrible, él me decía que vivía y la enfermera, que había muerto. Esa misma noche pedí que me llevaran papel y lápiz, y escribí mi libro *Niño y sombras*. (Ulacia 96)

Es el turno ahora de comprobar cómo se desarrollan estas ideas en sus poemas.

### 3. *Niño y sombras*: nombrar el duelo

Se trata de su quinto poemario –publicado en 1936 en la imprenta de la que su marido y ella son propietarios– y que podría definirse como la reunión de “forma más intensa y dramática, poesía y autobiografía” (Miró 42), escrito tras la muerte de su hijo (1933). En cuanto a las novedades formales que ofrece este poemario respecto de su poesía anterior, está el uso de versos de arte mayor, que representan de una manera más fiel el momento vital del yo poético. El ritmo ágil de los versos cortos es más apropiado para la jovialidad y las ansias de libertad y aventura de sus poemas de juventud, mientras que ese ritmo es sustituido por la solemnidad del alejandrino, más acorde con el sentimiento oscuro que la persigue (Miró 43).

Se trata de veintiocho composiciones en las que hay un desarrollo evidente. El duelo no es un estado estático, sino un proceso que Concha Méndez traslada al papel en el mismo momento en que se produce. Ese proceso de duelo pasará por diferentes fases: desde el desasosiego y la rabia hasta “trascender la desdicha personal en la desolación universal” (Miró 43). Por eso, para el análisis temático y formal de los poemas, se seguirá el orden en el que aparecen, teniendo en cuenta

---

10 Opinión compartida por la crítica literaria feminista: “Es lógico que la aparición del tema madre-hija esté asociado al ingreso, en números significativos, de las mujeres en la escena literaria. Si acaso habría que preguntarse por qué no apareció antes. Seguramente, porque solo cuando su derecho a escribir estuvo bien establecido, empezaron a aventurarse las mujeres a tratar temas que no forman parte de la tradición recibida”. (Freixas 12); “Las mujeres no habían escrito los poemas [sobre el embarazo] porque todos solemos reproducir los temas de la poesía ya existente” (Ostriker 178).

tres bloques de contenido: los primeros poemas, relativos al proceso físico del parto y la angustia de la pérdida; un bloque intermedio protagonizado por el desasosiego; y la incertidumbre que dejará paso a la fase final, dominada por el contraste entre la lucha y la inutilidad de la vida.

En el poema que abre la composición, el estado anímico del sujeto poético se refleja en las interrogaciones y exclamaciones que escenifican gráficamente el desasosiego producido por esa muerte. Las certezas a las que antes aludía se tambalean, creando una sensación de inestabilidad. Ahora solo queda espacio para la duda, trasladada al poema en forma de sombras y preguntas retóricas que nadie podrá responder. La intensidad de ese estado se logra formalmente a través de las figuras retóricas. Por un lado, las paradojas que enfatizan esa sensación inestable, de un futuro incierto, “te vi sin verte” (*Poemas* 81), y donde se puede advertir ecos de Santa Teresa de Jesús. Y, por otro lado, esas contradicciones vienen reforzadas en la estructura interna del poema gracias al uso de la anáfora: “yo sí te vi en mi sueño / ... yo sí te vi sin verte” (81). Junto a las paradojas, también conviene señalar el uso del oxímoron, que refuerza el sentimiento de confusión y de contradicción cuando se hace mención a las “horas desiguales”, y el ritmo fijo y estable del tiempo que aparece subjetivado por su propio estado. Es decir, las horas del reloj ya no se corresponden con esta nueva percepción del tiempo que transita entre la vigilia y el sueño. Además, hipérboles del tipo “Yo sí te vi en mi sueño / a luz de cien auroras” (81) refuerzan el deseo de haber visto al hijo perdido –aunque sea en el mundo de los sueños–, o “me pesan siglos de abrasadas sangres” (81) para expresar el dolor incuantificable que siente. Otro de los recursos recurrentes es la aposiopesis, en cuyo caso, los silencios escenifican –mediante la interrupción del discurso–, la propia interrupción de la muerte; pero también podría relacionarse con otra idea presente en la poesía de Concha Méndez como es la incompreensión:

Pero, aunque sé, y me sobra,  
que a nadie importa nada  
y en todo caso hay tanto  
de que hablar tantas veces. (*Entre sombras* 85)

Es en el primer poema en el que ya se encuentra la recurrente referencia a la sangre (Wilcox 155). En los tres primeros, se concentra el mayor número de referencias fisiológicas al embarazo. Como ya se había anunciado, una de las aportaciones más notables de Concha Méndez al tema de la maternidad es, precisamente, esta forma nueva y transgresora de convertir el cuerpo en materia poética e introducir sutiles referencias a la parte física del proceso (“entrañas”). Así, encontramos imágenes del parto tan poderosas como “se desprendió mi sangre para formar tu cuerpo” (*Poemas* 82); o, sobre el embarazo: “caminabas en mi seno” (83), y “fueron nueve lunas y fue toda / una angustia / de días sin reposo y noches / desveladas” (82). Se advierte también, junto a esos versos, la constante aparición de las manos como nexo entre la madre y su hijo, que viene a reforzar el significado de intimidad y complicidad entre ambos:

“sin caricia posible  
de tu mano chiquita  
... ¡qué vacío dejaste,  
al partir, en mis manos. (81)

Esas referencias fisiológicas no serán exclusivas de Concha Méndez, sino que tendrán resonancia en los poemas de sus compañeras de generación, como Ernestina de Champourcín en su poema “Maternidad”: “Hijo tuyo / silencio de mi carne sellada ... un nombre impetuoso que levanta mi carne” (Champourcín 156), o Carmen Conde, al describir la misma situación vivida por Méndez: “mi pobre, humillado, dolorido vientre / ¡Qué fracaso el fluir de mis pechos ... mientras esta inútil leche se / retira humillada” (Conde 53).

Una de las composiciones más representativas de esta primera parte del poemario de Méndez es el poema número tres, “Recuerdo” (*Poemas* 83), debido a que captura la esencia de lo que significa la maternidad para la autora. A pesar de su brevedad, en él aparecen reunidas las ideas básicas de la maternidad: como ya se comentó anteriormente, la reafirmación de la certeza (“la tierra con mar y cielo / era más firme que antes”, “el mundo se afianzaba en mi sangre”) y la esperanza que supone ese nacimiento (“el hijo en él un oasis”), en contraposición a la soledad en la que se encuentra la madre en el momento del parto; esta se muestra como una experiencia individual y solitaria. Es significativo destacar cómo el interlocutor de buena parte de los poemas es precisamente el niño perdido. Se trata de un poemario escrito para él como destinatario. La poeta ilustra la pérdida del hijo a través de la metáfora y el uso de metros populares, tal y como aparece en el poema número seis, “Canción”; se trata de un poema que pretende ser dulce y alegre dentro del dolor que siente. Esa metáfora, inocente y sencilla como la infancia, es la del “arbolillo sin ramas ni fruta” (86) y se refiere a lo efímero de su estancia en el mundo porque “pudo ver el sol y no vio la luna” (86). El clímax de esta primera parte se alcanza a partir del poema ocho mediante una geminación que evidencia el estado de ansiedad que alcanza el sujeto poético: “que no venga, que no venga / a mi recuerdo aquel día” (88). El poema nueve mantiene esa intensidad desde el inicio, con una prótasis de condicional: “si turbia la razón y roto el sueño / paso a ser una sombra entre / mortales” (89) que recoge el deseo del yo poético de albergar las contradicciones del sentimiento humano: “quede de mí la angustia y el / anhelo / la risa y el llanto en esa espera” (89).

Los poemas centrales del poemario se articulan sobre la imagen recurrente de la sombra y el sueño. Se puede comprobar cómo el poemario se configura a través de un juego de opuestos. Por un lado, las dudas e interrogaciones que pertenecen al mundo de los sueños, y, por otro, la reafirmación de una certeza: “yo sé que el frío es blanco / y el miedo es amarillo” (90). Al igual que al comienzo del poemario el yo poético afirmaba doblemente “yo sí te vi”, al final dice con firmeza

“yo sé”, a modo de sentencia y de autodeterminación.<sup>11</sup> A partir del poema catorce, el sentimiento se traslada del ámbito privado al universal. En “Deseo”, la humanidad es “una niña a quien coger de la mano” (94), mientras el yo poético se pregunta en “Noche”: “¿adónde va la angustia / que hoy invade la tierra?” (95). De esta manera, ese sentimiento personal se universaliza “siento en mi sangre girar el universo” (97). Pero, además del dolor por la pérdida, ¿qué significa para ella ser una madre sin hijo? Se produce una crisis de identidad, pues la voz poética se siente “como si yo no estuviera formada para este mundo” (96). Y es que la ausencia del hijo entra en conflicto con la idea de la maternidad de la época: destino natural de la mujer.

Y así se llega a la fase final del proceso. Estos poemas finales, de mayor extensión, también reflejan una reflexión más profunda sobre el duelo, a modo de conclusión y de culminación del poemario. Aquí se subraya la futilidad del mundo y la decepción vital: “el mundo sigue triste / sin remedio” (107) que se contrapone con una renovada determinación a levantarse frente a las adversidades: “Yo soy la fuerza de mí misma, / la antena receptora del milagro” (103). La intensidad poética se logra a través de recursos que se encuentran en su estructura interna: bimebraciones, paralelismos y enumeraciones que refuerzan la ansiedad del yo poético y que, además, imprimen fuerza a los versos. En especial, las anáforas y estructuras bimebres de los dos últimos poemas: “Y vuelvo a la calle ..., / y no es que falte un ángel ..., / y no es que falte un dios” (107); “no voy a preguntarme ..., / ni adónde ..., / ni qué estrella ...”; “cuando se grita ..., / cuando se sueña ..., / cuando se intenta amar” (108). Al igual que “yo he llevado sonrisas de dos / filos”, “y he saltado los mares y las / treguas”, “y he aceptado combates y he / vencido” (108). Cabe resaltar también que, en la misma composición, asoma una geminación en la que el yo poético insiste en el dolor irreparable de su pérdida: “Yo he visto, y visto y visto cosas / que me han dejado / sin sombra de lo que era” (108). Asimismo, en las últimas composiciones, el lenguaje se transforma al adoptar un vocabulario bélico que sitúa al yo poético en una constante lucha: “yo, campo en batalla / con los miembros deshechos” (102), “yo soy la vida en lucha” (103). A pesar de la inutilidad de esa lucha (“¿a quién he vencido más que al hielo?”), puede afirmarse que la poeta resiste porque “apost[ó] por la vida / por las luces de nuevo” (102).

En conclusión, los poemas que conforman *Niño y sombras* son fiel reflejo del proceso vital de una madre que ha perdido a su hijo. Se configura como un poemario del duelo que, a partir de formas y recursos clásicos, trata un tema transgresor, pues nada es más atrevido que contar la maternidad en poesía cuando es un asunto relegado conscientemente a la marginalidad. Además, Concha Méndez da un paso más en esa transgresión al superar la descripción espiritual de la maternidad y recuperar su condición fisiológica original; la poeta expresa la unión biológica y afectiva de la madre y su hijo, utilizando referencias explícitas a la gestación y el parto. Su poesía

---

11 Bellver afirma: “El estado de ánimo en esta colección oscila entre el dolor y la autoafirmación, pero los símbolos sombríos de la nostalgia, la soledad y la angustia son ineludibles” (318).

del cuerpo dialoga con las palabras que escribiría muchos años después, Adrienne Rich:

Muchas mujeres creen que todo lo físico es una negación de la mente. Hemos sido vistas durante siglos como Naturaleza pura, no es extraño que ahora queramos convertirnos en cultura: puro espíritu, mente. La recuperación de nuestros cuerpos por las mujeres posibilitará cambios más esenciales en la sociedad humana que la toma por los obreros de los medios de producción. (402)

#### 4. *Sombras y sueños: una genealogía propia*

Dentro de la evolución del tratamiento del tema de la maternidad en la poesía de Méndez se atraviesa una fase luminosa, en la que esa lucha activa que se observa al final del poemario se convierte en una reafirmación, no solo simbólica, sino real en el poema “Voy por ti, segundo niño”. Y ese deseo va unido a su idea de sobrevivir en este mundo a través de sus hijos:

voy por ti, la sangre llama,  
la sangre quiere recuerdos...  
para cuando ya no esté  
en este mundo mi cuerpo. (*Poemas* 174)

De nuevo, el yo poético utiliza imágenes bélicas para enfrentarse a este nuevo embarazo (con el recuerdo siempre presente del parto malogrado), y no se rinde en su propósito de “abrir caminos nuevos” (174).

*Sombras y sueños* (1944), es un poemario que concentra tres momentos muy dolorosos en su vida: la separación de Manuel Altolaguirre, la experiencia del exilio y la muerte de su madre. Dentro de ese sufrimiento, Concha Méndez deposita sus esperanzas en su hija de nueve años, Isabel Paloma,<sup>12</sup> a la que dedicará, por primera vez, sus composiciones. Para ella, el futuro tiene dos vertientes: la esperanza que le ofrece su hija unida a la esperanza de volver a España. Al igual que ocurría en *Niño y sombras*, donde el hijo perdido era su interlocutor, aquí la destinataria será Paloma, a ella le cuenta su exilio:

¿Sabes, niña, cuántos son  
treinta años de una vida?  
Este tiempo estuve yo  
por esos mundos perdida. (*Poemas* 206)

---

12 “La maternidad fue su mejor salvavidas, le ayudará a sostener su identidad de forma trascendental para no dejarse llevar por el dolor” (Martínez 356).

Y, ante la posibilidad de regresar a su tierra, la felicidad es doble por llevar con ella a su hija y enseñarle aquellos lugares que guarda en su memoria. Como ocurre en el poema dedicado a la Sierra de Guadarrama, donde su hija se convierte en heredera de una de las imágenes significativas que utiliza Méndez en su autorretrato: la patinadora. En él, se refleja el deseo de la autora de transmitir sus mismas ansias de libertad y aventura a su hija:

Volveré a verte algún día  
 mi Sierra de Guadarrama  
 Conmigo van unos ojos  
 nuevos, de clara mirada  
 y unos tiernos piecitos  
 que mi existencia engendrara  
 Mi niña, patinadora  
 Paloma y Ángel sin alas. (*Poemas* 149)

La Paloma niña será la destinataria de uno de los poemas sobre la separación de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. Se trata de la confesión de una madre preocupada por las consecuencias que esa experiencia podría tener en una niña de nueve años “Tu novena primavera / entraré, niña, sin padre” (*Poemas* 146-47); en cuyos versos se utilizan elementos descriptivos clásicos, como las flores (el lirio y la rosa) para describir la inocencia de la niña. La ausencia del padre aparece en el subconsciente, en forma de sueños (“mundo de misterio”, “por entre el sueño agitarse”), pero también provoca la incompreensión de su hija (“palabras incoherentes y entrecortadas”). La poeta confía en que la inocencia infantil –“que no conoce de ultrajes”– mitigue el dolor, y que el paso del tiempo (“vendrán más primaveras”) cure esa herida. En ese proceso contará con la protección que le brindará su madre, la más poderosa, con su promesa de amor incondicional: “unos ojos que te miren, / que te miren y no acaben” (147).

Pero hay una composición (“Camino nuevo”) que destaca por encima de todas, pues condensa su teoría sobre la maternidad –que se ha ido desdoblado– y en la que regresa a la descripción del nexo biológico y afectivo:

Te tengo frente a mí, camino nuevo;  
 en ti veo tormentas y bonanzas.  
 Un páramo es la tierra en donde piso.  
 Sola no estoy, que un ángel me acompaña.  
 Apenas tiene el ángel nueve años  
 y en él he puesto toda mi esperanza. (Abdelazim 20)

En el primer verso, se actualiza la escena al poner al interlocutor (su hija) frente al yo poético

(“te tengo frente a mí”). Se trata de una poesía activa en la línea del poema “Voy por ti”. Como se comenta al comienzo del apartado, en su poética, la maternidad es sinónimo de compañía. Frente a la hostilidad del mundo en el que vive (“un páramo es la tierra en donde piso”), emerge esta nueva vida, un “camino nuevo”, “un ángel” que la acompaña, símbolo de la esperanza, pero también de la serenidad. Esto se puede apreciar, también, en otra de las composiciones dedicadas a su hija: “qué manantial tan tranquilo / es tu amor para mis horas” (Bellver 319). En la última parte de este poema, se recuperan los motivos del poemario *Niño y sombras*: por un lado, los fisiológicos: “el milagro se hizo carne” (320) y, por otro, la idea de dos vidas en una sola “yo sentí que vivía / en ti y en mí” (320), sin olvidar la importancia de la referencia a las manos (“toqué tu vida”). En este poema, la poeta confiere vida a esa niña a través del tacto lo que enfatiza la unión íntima y física entre madre e hija.

Mención aparte merecen los poemas dedicados a la muerte de su madre,<sup>13</sup> en los que aparece la Concha-hija y que cobran especial sentido en su búsqueda de identidad. El tema de la maternidad se enriquece en esta nueva dimensión porque “escribiendo como madre y como hija, en *Sombras y sueños* (1944), ella registra el duelo por la muerte de su madre y el consuelo que supone su hija” (Bellver 318). A pesar de la relación conflictiva que vivieron durante la juventud de Concha, en los años próximos a su matrimonio, ese vínculo se reestablece<sup>14</sup> y perdura a pesar del paso del tiempo y la distancia física que las separaba. De la misma manera, ante el duelo que sucedía tras la muerte de su hijo, se genera una necesidad de conocimiento y comprensión. No se debe pasar por alto que la muerte de su madre se produce a la distancia, ya que, como dice la voz poética: “Cuando te dejé, viva, en aquel aire, / nos separaba solo un Océano” (*Poemas* 154); y ese distanciamiento provoca que la pérdida sea doblemente dolorosa.<sup>15</sup> La imposibilidad de estar a su lado antes de morir, la lleva a un cuestionamiento imposible: “quisiera saber, Muerte, / cómo la has sorprendido” (154), provocando así, la angustia más visible en sus poemas: “¿Cómo yo no sentí que marchaba? / ¿Cómo pudo pasar ese trance, / sin sufrir yo un dolor en el alma?” (*Entre sombras* 122). Por otro lado, la falta de la madre representa también un proceso de pérdida en la identidad del yo poético, el cual pasa de hija a madre, abruptamente, al ser separada la raíz-madre de la de la raíz-hija: “de nuestra raíz última algo se desprende” (120); y con su desaparición, se convierte en un ser mutilado (121) y desamparado (119). Es decir, la muerte la sume en un estado de orfandad

---

13 La madre, como tema, también ha interesado a otras compañeras de su generación; de hecho, Carmen Conde dedicó dos poemarios a su madre: *Los monólogos de la hija* y *A este lado de la eternidad*.

14 “De toda mi familia la única que terminó por comprenderme fue mi madre; al saber que estaba viviendo en el hotel *Dardé*, iba por las tardes y la pasábamos charlando” (Ulacia 91).

15 “Cuando murió mi madre enfermó, no solo de los nervios, sino de pena. Lloré días enteros. Me habían avisado que estaba enferma de cáncer, pero no se recuperó. Le escribí un grupo de poemas, como cuando perdí a mi niño” (115).

y también supone una pérdida de su calidad de “hija”.<sup>16</sup>

Por último, cabe incluir una breve mención a un poema que no aparece en estos poemarios analizados, pero sí hace hincapié en su necesidad de crear lazos de unión con las mujeres de su familia. “Las dos abuelas” (*Entre sombras* 174) muestra una descripción desde el punto de vista de la Concha-nieta, una mujer que trae en el recuerdo los rasgos definitorios de sus dos abuelas contrapuestas. Esto, por consiguiente, demuestra la importancia que en su poesía tiene la búsqueda de la identidad, no solo desde la individualidad, sino a partir de la reconstrucción de una genealogía femenina.

## 5. Conclusiones

Lo que se ha querido mostrar en este análisis es que Concha Méndez, a través de sus poemas, crea una genealogía propia que une tres generaciones de mujeres –o incluso cuatro si se incluye a las abuelas de la autora–, en momentos vitales muy dispares (nacimiento, separación, muerte). Sus versos han trascendido el ámbito familiar y privado, tal y como ella lo había predicho: “Pienso que a través de mi obra estaré en comunicación con gentes a las que no conozco y con las que siempre habrá una cierta emoción que nos una” (Ulacia 155). Y es que, al final de su vida, su obra cobró un nuevo sentido: la capacidad de tejer redes de contacto: de madre a hija; de mujer a mujer; y de generación en generación (Rich 353). En sus poemas, la autora reflexiona sobre su condición de hija y sobre la importancia de las madres como anclaje ante los vaivenes del mundo.

Por otro lado, este estudio ha manifestado cómo en la poesía de Concha Méndez la maternidad se despliega mediante una pluralidad de temas y matices con los que la poeta describe su experiencia ante la pérdida, tanto de madre como hija. Esas perspectivas sobre la maternidad muestran la riqueza expresiva y de contenido que permea su poesía, la cual puede agruparse en tres apartados: poemas concernientes al embarazo, al parto y al duelo; siendo el último, el que este estudio ha ido desgranando como parte de su poemario *Niño y sombras*. A través de su lectura, se han podido rastrear las distintas fases por las que pasa la autora y cómo adquiere relevancia la aparición de referencias fisiológicas y, sobre todo, la manera en que recrea la unión física entre el niño y la madre. Todo ello enfatizado a través de los recursos retóricos, es especial, el uso de las interrogaciones que subrayan el desasosiego vital que la acompaña.

Finalmente, en cuanto al significado de la maternidad, se ha apuntado una idea fundamental

---

16 Y, la esperanza, que siempre asoma en los momentos más oscuros de su poesía, se encuentra ahora en el más allá: dime, madre / será allí en dónde estás dónde me encuentre, / y junto a ti y al hijo que he perdido, / volveré a nueva vida permanente? (*Poemas* 156).

en su poesía. La de la concepción de la maternidad a través de una doble vía: creación física y símbolo de pervivencia en el mundo. Y es que, a partir de su poesía, Concha Méndez recrea una genealogía femenina que la conecta con sus raíces en España y con su niñez, así como con el futuro esperanzador que se abre a través de los ojos de su hija Paloma.

**Obras citadas**

- ALI ABDELAZIM, Rasha. “Poesía desarraigada de Concha Méndez”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, no. 34, 2018, pp. 1-25. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1868/957>
- BELLVER, Catherine G. “Mothers, Daughters, and the Female Tradition in the Poetry of Concha Méndez”. *Revista Hispánica Moderna*, vol. 5, no. 2, 1998, pp. 317–26.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de. *Poesía a través del tiempo*. Ed. José Ángel Ascunce. Anthropos, 1991.
- CONDE, Carmen. *Derramen su sangre las sombras*. Torremozas, 1983.
- FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa. “Amistad e identidad: las poetas españolas de los años 20”. *Epos: Revista De filología*, vol. 29, 2013, pp. 213–26.
- FREIXAS, Laura. *Madres e hijas*. Anagrama, 1995.
- GRIFFIN, Susan. “Notas sobre la cuestión del feminismo y la maternidad”. *Maternidad y creación*. Ed. Moyra Davey. Alba Editorial, 2018.
- KIRKPATRICK, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Cátedra, 2003.
- LE GUIN, Ursula K. “La hija de la pescadora”. *Maternidad y creación*. Ed. Moyra Davey. Alba Editorial, 2018.
- MARTÍNEZ Trufero, Begoña. *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*. UNED, 2011.
- MARTOS, María y Neira, Julio. “La poesía de Concha Méndez: feminismo y feminidad”. *Pioneras, Escritoras y Creadoras del siglo xx*. Ed. Eva María Moreno Lago. U de Salamanca, 2019, pp. 183-98.
- MÉNDEZ, Concha. *Poemas (1926-1986)*. Ed. James Valender. Hiperión, 1995.
- . *Entre sombras y sueños*. Ed. James Valender. Renacimiento, 2019.
- MIRÓ, Emilio. *Antología de poetisas del 27*. Castalia, 1995.
- OSTRIKER, Alicia. “Una propuesta atrevida: maternidad y poesía”. *Maternidad y creación*. Ed. Moyra Davey. Alba Editorial, 2018.
- PLAZA AGUDO, Inmaculada. “Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras de preguerra (1900-1936)”. U de Salamanca, 2011.
- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Cátedra, 1986.
- RUBIN SULEIMAN, Susan. “Escribir y ser madre”. *Maternidad y creación*. Ed. Moyra Davey. Alba Editorial, 2018.
- ULACIA Altolaguirre, Paloma. *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias contadas*. Renacimiento, 2018.
- WILCOX, John C. *Women Poets of Spain 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*. U of Illinois P, 1997.



## Neoliberalismo e identidades de género en *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñero

Elizabeth Montes Garcés  
University of Calgary

### RESUMEN:

En *Las viudas de los jueves* (2005) de la escritora argentina Claudia Piñero se presenta la historia de un grupo de seis familias que se aprovechan de la prosperidad económica para mudarse a Los Altos de las Cascadas, un barrio cercado. En las Cascadas viven los hombres de éxito cuya caracterización corresponde a lo que R.W. Connell ha catalogado como las masculinidades hegemónicas (76). En contraste, las esposas de los magnates se dedican a mantener el hogar y a hacer obras de beneficencia. Cuando llega la crisis económica del 2001, el sistema del barrio cercado se resquebraja y desestabiliza las identidades de género. Con base en *Masculinities* de R.W. Connell, *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts* de Néstor García Canclini y *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados* de Maristella Svampa se analizará cómo la implementación del modelo neoliberal durante la presidencia de Carlos Menem (1989-1999) afecta la construcción de las masculinidades y feminidades. Dicho modelo económico lleva a los hombres a suicidarse y a las mujeres a sufrir las consecuencias de la violencia de género.

**PALABRAS CLAVE:** género, identidades, neoliberalismo, Argentina, Claudia Piñero

Claudia Piñero es una novelista argentina que hace una cruda crítica en *Las viudas de los jueves* acerca de las consecuencias funestas de la implementación del modelo neoliberal durante la presidencia de Carlos Menem (1989-1999). Su novela presenta la historia de un grupo de parejas que se mudan de Buenos Aires a Los Altos de las Cascadas, un barrio cercado. Los Altos se rige por reglas implícitas de clase y género. Debido a tales normas, surgen identidades con base en las cuales se incluye a los privilegiados y se excluye a los *otros*. A través de la caracterización, Piñero retrata a los hombres con éxito económico que trabajan en las grandes corporaciones internacionales, y a sus esposas, quienes son amas de casa y se dedican a obras de beneficencia. No obstante, en Los Altos se vive bajo un sistema que somete a las mujeres a la violencia de género y al alcoholismo y conduce a los hombres al suicidio. La aproximación teórica de este artículo se basa en los estudios sobre las masculinidades de R. W. Connell, el análisis de los efectos de la globalización en la cultura latinoamericana de Néstor García Canclini en *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts* y el ensayo de Maristella Svampa *Los que ganaron: La vida en los countries*

y *barrios privados*. El artículo propone estudiar cómo en el contexto neoliberal se intensifica la reafirmación de las identidades masculinas hegemónicas que lleva a los hombres al suicidio y a las mujeres a un sistema represivo que las somete a la violencia de género y al alcoholismo.

El contexto al que se refiere *Las viudas de los jueves* es el período presidencial de Carlos Menem (1989-1999), quien adoptó el modelo económico neoliberal que inicialmente dio resultados positivos, pero que a la postre desencadenó la crisis en diciembre de 2001. La política de Menem se caracterizó por la privatización de las empresas estatales, la apertura del país a las inversiones extranjeras, la desregularización del mercado y la ley de la convertibilidad. La narradora principal de la novela, Virginia Guevara, comenta al respecto: “Un dólar, un peso. El famoso ‘uno a uno’ que nos hizo creer que otra vez podíamos, y facilitó el éxodo a lugares como Altos de la Cascada” (Piñeiro 35). Es decir, durante la primera presidencia de Menem se produce un vuelco económico en la Argentina que facilita que muchas familias se muden de los barrios tradicionales de Buenos Aires a los conjuntos cerrados que se construyen a las afueras de la ciudad.

La estructura plurivocal de la novela permite apreciar el impacto de la transformación socioeconómica que se vivió en el país desde la perspectiva femenina, ya que cada capítulo es narrado por una de las mujeres que son esposas de los magnates que trabajan para multinacionales extranjeras en Buenos Aires. En su papel de narradora, Mariana Andrade afirma:

Altos de la Cascada es el barrio donde vivimos. Todos nosotros. Primero se mudaron Ronie y Virginia Guevara, casi al mismo tiempo que los Urovich; unos años después, el Tano; Gustavo Massota fue uno de los últimos en llegar [...] El nuestro es un barrio cerrado, cercado con un alambrado perimetral disimulado detrás de los arbustos de distinta especie. (Piñeiro 25)

De ser originalmente familias de clase media que vivían en los barrios tradicionales de Buenos Aires, las familias buscan sacar ventaja del nuevo orden neoliberal y se mudan a un lugar paradisíaco. No obstante, no se percatan del alto precio que tienen que pagar por rendirse al sueño neoliberal porque cuando sobreviene la crisis económica, pierden sus propiedades y algunos vecinos se suicidan. En *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, Maristella Svampa advierte que el gobierno menemista prometía que Argentina lograría convertirse en un país del primer mundo, pero no logró su objetivo. Los beneficios de la implementación del modelo neoliberal se dieron a muy corto plazo (40). El neoliberalismo trajo consecuencias desastrosas como el incremento de la desigualdad social y la polarización. Según Svampa, la población argentina se dividió entre los “ganadores y los perdedores” y se transformó en una sociedad excluyente (39-52).

La crítica especializada ha dedicado excelentes estudios a la novela de Piñeiro. Carolina Rocha se basa en la teoría sobre la violencia de Slavoj Žižek para explorar la novela como “an illustration of correlation between systemic violence and social exclusion” (124). Para Rocha, las diferencias

entre los habitantes del *country* y los que no encajan, se reproducen dentro de Los Altos. Hugo Hortiguera se centra en la versión fílmica de *Las viudas de los jueves* realizada por Marcelo Piñeyro. En su artículo, Hortiguera subraya cómo el director logra representar la destrucción del tejido social. Para Hortiguera, la película representa la “disolución de los vínculos y de la sociabilidad que se denuncia como irrecuperable” (124). Viviana Plotnik examina la relación entre los medios de transporte y la identidad de clase en la novela. Por su parte, James Griesse y Laura Elina Raso han analizado más específicamente la influencia de la política neoliberal en la sociedad argentina. Elina Raso en “El Edén cercado” se enfoca en cómo opera la dinámica de exclusión que se logra por medio de las voces que enuncian el relato. Dichas voces establecen el *nosotros* de los privilegiados de Los Altos de la Cascada en contra de *los otros*, los desposeídos de Santa María de los Tigrecitos (37).

James Griesse utiliza los conceptos de Jean Baudrillard y Pierre Bourdieu para demostrar la influencia de los patrones de consumo en la construcción de identidades forjadas con base en el mantenimiento del estatus social. Según Griesse: “For the families of Altos de la Cascada, consumption is directly linked to their upper middle-class status” (63). De esta manera, las marcas como los vehículos Land Rover o los juguetes de Fisher Price son representativos de los patrones de consumo de los miembros del *country* cuyo *habitus* define sus identidades con respecto a lo que compran. Su planteamiento va de la mano con lo señalado por Néstor García Canclini. El sociólogo argentino afirma en *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts* que, en la era global, “identities depend on what one owns or is capable of attaining” (16). En el caso de *Las viudas de los jueves*, la identidad de los habitantes del *country* se define por lo que compran.

Aunque los artículos de los críticos citados anteriormente han hecho aportes muy significativos para la interpretación de la novela de Claudia Piñeyro, omiten referirse a la influencia de las políticas neoliberales en las identidades de género. Estudiosos de la construcción de las identidades masculinas como Raewyn W. Connell y Michael S. Kimmel han acuñado el término masculinidad hegemónica para referirse a la manera en que las estructuras normativas de género rigen la conducta de los hombres en la era global. Para Connell, el esquema neoliberal se asocia con el poder del hombre emprendedor, el cual debilita la posición de la mujer (76). En *Las viudas de los jueves*, la caracterización de los personajes es clave para revelar que las identidades de los personajes masculinos y femeninos se definen en términos de oposiciones: adentro/afuera, inclusión/exclusión, masculino/femenino. En Los Altos, los vecinos aceptados son hombres blancos, católicos y exitosos económicamente. En contraste, sus esposas son amas de casa que se dedican a hacer obras de beneficencia.

En su libro *Masculinities*, R.W. Connell propone un marco para la formación de masculinidades hegemónicas con rasgos y modos de actuar específicos. Los individuos que tienen masculinidades hegemónicas se caracterizan por el alto nivel de confianza en sí mismos. Connell las define de esta manera: “Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of

gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women” (77). A dichos rasgos también se añade el ejercicio del poder patriarcal para marginalizar a las mujeres o a otros hombres que se consideran débiles por no encajar en el patrón de la masculinidad hegemónica.

En *Las viudas de los jueves*, la caracterización de Alberto (el Tano) Scaglia, Gustavo Masotta y Alfredo Insúa, coincide con el prototipo de la masculinidad hegemónica que describe Connell. El Tano, un ingeniero industrial, es lo que se considera un ganador, ya que trabaja en una corporación internacional llamada Troost S.A. Este personaje llega a Los Altos de las Cascadas en compañía de su esposa Teresa para comprar un terreno y construir su casa. La descripción que hace Virginia Guevara de su visita al predio que quieren comprar destaca el deseo de control que ejerce el Tano en todos sus proyectos. De hecho, la fortaleza del Tano contrasta con la debilidad de su esposa. En primer lugar, Virginia comenta que, a pesar de que a Teresa se le habían hundido los tacones de los zapatos en el terreno y no podía igualarle el paso a su marido, el Tano “ni se dio cuenta del hundimiento de su mujer” porque estaba “apurado [...] de ansiedad, como si no tuviera voluntad para esperarla, a ella ni a nadie” (Piñeiro 37). La actitud del Tano demuestra la indolencia con la que trata a su esposa. Por otra parte, el hundimiento de Teresa en el terreno es una metáfora que revela la falta de agencia que ella tiene con respecto a las decisiones que se toman en la familia.

Más adelante en el relato, Virginia agrega que la situación precaria de Teresa contrastaba con el carácter resolutivo de su esposo ya que: “El Tano en cambio daba pasos firmes, con las manos en los bolsillos y los pies apoyados plenos sobre el terreno” (Piñeiro 39). Es decir, el Tano demostraba su determinación para obtener ese terreno a cualquier precio. Como agente inmobiliaria, Virginia tiene dudas de poder venderle la propiedad porque todavía no ha salido a la venta, pero el Tano se muestra tan firme en su decisión, que ella debe ceder. Ante este hombre, Virginia señala: “El Tano Scaglia [...] obtenía siempre de la vida lo que quisiera. Y de la muerte” (Piñeiro 40). Esta declaración sirve como ejemplo de que el Tano encaja en la definición de masculinidad hegemónica que ofrece R.W. Connell ya que es un hombre fuerte, autoritario y en control de la situación.

Otro de los rasgos que R.W. Connell ha destacado como característico de las masculinidades hegemónicas es su competitividad. En la novela de Piñeiro, el Tano se caracteriza por ser un hombre de éxito en los negocios y por querer ser el mejor jugador de tenis del barrio, en donde se mantiene invicto. En la fiesta de cumpleaños, que celebra en su casa durante el primer año de su llegada al *country*, invita a un grupo de amigos cuyo interés común es el tenis. Virginia Guevara y su esposo Ronie asisten. Al despedirse, Ronie le comenta al Tano que se va a aburrir en el barrio porque no tiene rival en el tenis y agrega: “Hace falta gente nueva, que juegue un tenis de tu nivel, Tano” (Piñeiro 59). El Tano se siente alagado porque en todas las actividades que emprende quiere competir y vencer. Ha jugado contra todos los hombres del barrio y a todos les ha ganado. Es

solamente cuando llega Gustavo Masotta a vivir en Los Altos que encuentra un contrincante a su altura.

Gustavo es otro personaje que también encaja en el modelo de la masculinidad hegemónica porque trabaja para una corporación internacional y es tan competitivo como el Tano. Ninguno de los dos está dispuesto a aceptar una derrota. Al respecto, la narradora comenta que durante su primer encuentro de tenis: “Se mataron, y ninguno de los dos quiso nunca decir quién ganó ese primer partido” (Piñeiro 140). Después de este partido, el Tano y Gustavo se convierten en la pareja de tenis más exitosa de Los Altos. A raíz de sus logros deportivos, son admirados por los habitantes del barrio, quienes asisten a los partidos para luego comentar acerca de sus hazañas en el campo de juego.

Además de ser competitivos, el Tano y Gustavo coinciden en otros rasgos. Gustavo es un hombre decidido y autoritario. Sabe lo que quiere y lo consigue a cualquier precio. Esas características se hacen evidentes durante su primer encuentro con la agente inmobiliaria. Gustavo insiste en conseguir una propiedad en Los Altos en sus propios términos. Llega a la agencia de Virginia Guevara cuando esta ya ha cerrado. Sin embargo, es tan persistente en su empeño de alquilar una casa en Los Altos para él y Carla, su esposa, que espera a Virginia durante una hora y media mientras esta va a una reunión en el colegio de su hijo. Gustavo afirma: “En serio, puedo esperar, necesito resolver este tema” (Piñeiro 117). Al regresar, Virginia le enseña varias propiedades y cuando llegan a una casa de estilo bostoniano, Gustavo toma una decisión: “Alquilo ésta, ésta está bien. ¿Cuánto tengo que dejar de seña?” (Piñeiro 121). Virginia se sorprende porque Gustavo no tiene en cuenta la opinión de su esposa. Esta manera de actuar señala la preocupación de Gustavo por mantener el control y la falta total de agencia que tiene Carla en su relación. Al respecto W.R. Connell ha comentado que: “Neo-liberal regimes have been associated with a worsening in the position of women in most respects” (255). En los casos de las mujeres de Los Altos, como Teresa y Carla, tanto su posición como su agencia están severamente cuestionadas. Ellas son las típicas *Mujeres Country* que se pliegan a la voluntad de sus maridos, dependen de ellos en términos económicos y son ellos quienes toman todas las decisiones en el hogar.

Los hombres y mujeres de Los Altos están claramente definidos en sus tareas y obligaciones, siguiendo un modelo tradicional que se afianza en el neoliberalismo. Los hombres como el Tano, Gustavo Masotta, Ernesto Andrade y Alfredo Insúa son los ganadores porque trabajan en las multinacionales de Buenos Aires. Sus esposas realizan obras de beneficencia en Santa María de los Tigresitos, el barrio contiguo de Los Altos. Su labor se circunscribe al espacio doméstico porque, una vez que cruzan el muro que divide los dos barrios, realizan tareas tradicionalmente asociadas con el hogar, como preparar comidas y servir las en el comedor comunitario. Teresa Scaglia se convierte en experta en el arreglo de jardines mientras que Mariana Andrade se dedica a cuidar a Pedro y Ramona, sus hijos adoptivos. Todas ellas siguen de cerca las órdenes y los deseos de sus maridos.

El modelo neoliberal afianza la división de género en cuanto al trabajo. Mientras los hombres conquistan el mundo de los negocios en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires, las mujeres se circunscriben al ámbito más doméstico y realizan tareas como la preparación de las comidas y el cuidado de los niños. Nancy Duncan ha estudiado las claras distinciones genéricas que se establecen en la sociedad contemporánea entre los espacios públicos y privados. Para Duncan: “It is clear that the public-private distinction is gendered. This binary opposition is employed to legitimate oppression and dependence on the basis of gender” (128). Esta afirmación describe en forma fidedigna a las mujeres de Los Altos, quienes permanecen en el espacio privado dedicadas a labores consideradas femeninas y bajo el control de sus parejas. Para algunas mujeres, dicho control llega al extremo. Este es el caso de Carmen Insúa y de Carla Masotta, cuyos maridos ejercen tal dominio sobre ellas que pierden su sentido de ser como sujetos individuales. Carmen se vuelve alcohólica cuando descubre que su esposo Alfredo la engaña con una mujer más joven. Carla es víctima de violencia de género perpetrada por su marido; Gustavo ejerce sobre Carla un control tan asfixiante que ni siquiera puede terminar su carrera, ya que se encuentra restringida al espacio del *country*. Al respecto comenta Virginia: “Carla hubiera preferido ir a la capital y terminar su carrera inconclusa, arquitectura, pero Gustavo no estaba de acuerdo” (Piñeiro 152). Carla debe aceptar las restricciones que le impone su marido y permanecer en Los Altos tomando clases de dibujo una vez por semana. Su marido le clausuró la posibilidad de estudiar y, por lo tanto, contrarresta su participación profesional y autonomía económica.

Gustavo se construye a sí mismo como el principal proveedor económico y a su esposa como una propiedad que él posee. Él se siente rechazado por Carla y piensa que está perdiendo el control cuando ella consigue un trabajo en la agencia inmobiliaria de Virginia Guevara. En un monólogo interior, la narradora nos revela los pensamientos de Gustavo cuando este afirma: “Qué necesidad tenía [Carla] de trabajar. Si él aportaba lo que necesitaban para vivir como vivían y más” (Piñeiro 232). En otras palabras, él ha conseguido el éxito económico y está convencido que provee todas las necesidades de Carla y eso debe ser suficiente para ella. John L. Oliffe y su equipo de investigación sostienen que cuando los hombres que encajan en el prototipo de las masculinidades hegemónicas se sienten rechazados, su autoridad se encuentra cuestionada, así que optan por la violencia para retomar la autoridad sobre su familia (478). Como hombre que encaja en la masculinidad hegemónica, Gustavo se siente humillado por su esposa y piensa que está perdiendo el control cuando ella consigue empleo, así que utiliza la violencia para recuperar el control sobre Carla.

Durante un fin de semana en el que Carla se dedica a mostrar casas a los posibles compradores de Los Altos, Gustavo se desespera porque su mujer apaga su celular y no contesta sus innumerables llamadas. A pesar de estar jugando una partida de dobles de tenis con el Tano, no puede disimular su ansiedad y pierde dos sets seguidos. Vuelve a casa y al comprobar que Carla no está, sale a buscarla a la inmobiliaria, pero no la encuentra e imagina que: “Cualquiera de esos autos estacionados frente a cualquiera de esas casas podría ser el del señor al que su mujer sonriente con los zapatos de taco negro y la camisa de liencillo transparente le estaba mostrando un dormitorio”

(Piñeiro 235). Dada su obsesión por ejercer control sobre su esposa, Gustavo no tolera desconocer su ubicación exacta, ni cómo emplea su tiempo durante las horas que trabaja en la inmobiliaria. En su mente retorcida, imagina que al llevar ropa que considera provocadora y entrar a una habitación vacía de una de las casas que enseña, su mujer tendrá un encuentro amoroso con alguno de los clientes. Debido a ello, cuando Carla vuelve de su trabajo, Gustavo pierde los estribos y “con el puño cerrado, le acertó un golpe en la mandíbula” (Piñeiro 237).

La conducta agresiva de Gustavo encaja con el modo de actuar que describen Oliffe y su grupo de investigación, con respecto a los hombres que se ajustan al modelo de las masculinidades hegemónicas al borde del colapso, ya que ellos utilizan la violencia para retomar el control. Como señalan Oliffe et al.: “Male perpetrators of intimate partner violence can also be understood as asserting their patriarchal power over women and other men” (474). En otros términos, su identidad masculina se desmorona si ellos perciben que están a punto de perder el poder sobre su pareja; ya que se definen a partir del control que ejercen sobre ellas, como en el caso de Gustavo. Si la pareja trata de ganar un poco de agencia y tomar sus propias decisiones, ellos recurren a la violencia para recuperar su dominio.

Sin embargo, si bien algunas de las *Mujeres Country* como Carla Masotta sufren pasivamente la violencia de género o se sumen en el alcoholismo para contrarrestar la infidelidad de sus esposos –como Carmen Insúa–, Virginia Guevara es la excepción. Ella se mete de lleno a competir en el mundo de los negocios y se labra una identidad como agente inmobiliaria convirtiéndose en “Mavi Guevara ... su razón comercial” (Piñeiro 39). Ella no depende de su esposo. Como empresaria, se involucra de lleno y saca provecho de la burbuja del neoliberalismo. Virginia desempeña el papel de intermediaria, entre los deseos de prestancia social de los miembros de la clase media acomodada que quieren salir de Buenos Aires y subir de estatus social, y quienes pierden sus empleos en las corporaciones internacionales y deben buscar una salida digna. Virginia conoce bien las leyes del mercado en tiempos del neoliberalismo. No tiene escrúpulos y toma ventaja de la desesperación de las personas, como en el caso de la viuda Antieri cuando su marido se suicida. Según Virginia: “Antieri se había suicidado dos meses atrás. La viuda estaba desesperada por dejar cuanto antes la casa donde su marido, y padre de sus cuatro hijas, se había volado los sesos” (Piñeiro 32). Virginia le ofrece comprar la casa y, con las ganancias, se compra una casa en Los Altos para ella y su familia.

Virginia consigue, a través de su trabajo en bienes raíces, no solamente invertir el orden genérico tradicional retomado por el neoliberalismo, sino que se transforma en una mujer emprendedora, un papel que su marido Ronie no puede asumir porque no consigue trabajo. Curiosamente, cuando ya su negocio es muy exitoso, Virginia establece su oficina en un chalet localizado muy cerca de Los Altos de las Cascadas. Los dueños de esta propiedad eran un matrimonio joven, pero al abandonar el hombre a la mujer “con tres hijos chiquitos [...] decidió mudarse con su mamá, y Virginia le alquiló el chalet casi por los gastos” (Piñeiro 110). Virginia saca ventaja de la situación y consigue el inmueble a un precio muy por debajo del costo real. Al hacerlo, entra en el

mercado de la especulación porque saca provecho de la fluctuación de los precios y de las desgracias de los demás.

Al respecto, W.R. Connell comenta que, en términos generales, el neoliberalismo ha logrado reducir dramáticamente las posibilidades de la población femenina porque ha debilitado los sistemas de bienestar estatales de los cuales dependen muchas mujeres, ha disminuido los trabajos del sector público, oficios que son desempeñados por una gran cantidad de ellas, y ha reducido las posibilidades de conseguir una educación que ha sido una de las maneras de lograr la independencia económica. Según Connell: “Indirectly, therefore, neo-liberalism has acted in ways that degrade the position of the majority of women, at the same time as it celebrates the entry of a minority of women into the official de-gendered heaven of professional success” (255). Virginia Guevara pertenece a esa minoría privilegiada que identifica Connell.

Sin embargo, como Virginia misma lo manifiesta, el sistema neoliberal tiene sus fracturas; ya que, una vez que se inicia el periodo de recesión económica a principios del año 2001, muchos de los hombres de éxito pierden sus empleos y las grandes corporaciones mudan sus empresas a otros países. Virginia comenta al respecto: “Veníamos de varios meses de crisis económica, algunos lo disimulaban mejor que otros, pero a todos de una manera u otra nos había cambiado la vida. O nos estaba por cambiar” (Piñeiro 12). Dicho cambio implica que muchos de los vecinos de Los Altos se ven obligados a vender sus casas, reducir sus gastos y bajar de estatus social.

Las grandes corporaciones internacionales dominan el mercado global en la actualidad. Como señala García Canclini, el crecimiento de los mercados globales, la transformación en los patrones de consumo, la innovación en la tecnología de las comunicaciones y los tratados internacionales como el TLC hacen que el intercambio de productos y capitales sea mucho más fácil y mucho más acelerado que antes, restando importancia a las empresas locales a favor de las grandes corporaciones internacionales y su manera de hacer negocios (37-47). El surgimiento de las grandes corporaciones y el modelo de trabajo que imponen, tienen un efecto importante en la manera en que los individuos deben actuar para mantener sus puestos de trabajo. Por lo tanto, las masculinidades hegemónicas también sufren una gran transformación. Los individuos se ven obligados a ser mucho más agresivos para obtener más ganancias para las compañías y evitar así la pérdida de sus empleos.

Una de las características de las corporaciones internacionales más sobresalientes es que funcionan bajo un sistema de alta competitividad entre los empleados. Si el gerente consigue asegurar grandes ganancias para la empresa, será promovido, de lo contrario, será despedido. No existe ninguna garantía de que el empleado logre permanecer en la compañía por mucho tiempo. Charles, uno de los gerentes participantes en el estudio de Connell y Wood comenta lo siguiente al respecto:

We operate an “up-or-out” model. If you don’t make the steps necessary to get promoted to the next level, which happens every two or three years, then you will get a number of chances. And if things don’t improve—and you’re given every support and chance—then you will probably be advised that you would be best looking for a job elsewhere. (356)

En las grandes corporaciones se promueve la competencia feroz entre los empleados por lograr mejores ganancias para las compañías. Si el individuo logra mejorar su desempeño, se le premia con una promoción. Si no lo logra, se le despide. Durante los diez años en los que el Tano había trabajado para la Troost, había conseguido estupendas ganancias para la aseguradora, pero cuando estas se reducen, el Tano pierde su empleo.

Maristella Svampa describe el resultado de la política neoliberal durante la presidencia de Carlos Menem y de su ministro de economía Domingo Cavallo de esta manera:

Los resultados son bien conocidos: en primer lugar, la estabilización monetaria y el crecimiento económico de los primeros años fueron acompañados por el aumento espectacular del desempleo y, posteriormente, luego de 1995, por la entrada a una fase de recesión. (39)

El modelo neoliberal produce el incremento en la tasa de desempleo, pero, más tarde, las políticas monetarias llevan al colapso de la economía. Ante la recesión, se reduce el nivel de confianza de los inversionistas extranjeros en Argentina a comienzos del 2001, lo que trae, como consecuencia, el éxodo de las corporaciones internacionales del país. Piñeiro retrata muy bien esta situación en *Las viudas de los jueves* a través de personajes como el Tano. No les puede garantizar a los holandeses que las ganancias se incrementarán para la aseguradora Troost, porque él no puede controlar los factores políticos que afectan el nivel de confianza de los inversionistas extranjeros en Argentina. Debido a ello, la compañía lo despide. La narradora lo describe de este modo:

Los dueños de la empresa [...] habían decidido bajar el nivel de su inversión en Argentina y aumentarlo en Brasil, donde veían más posibilidades de rentabilidad a corto y mediano plazo. El Tano no había sido consultado, ni siquiera informado con anticipación a pesar de que era el Gerente General de la empresa. (Piñeiro 171)

Si bien el Tano recibe un choque inicial al ser desvinculado de la empresa, reconoce que esa es la dinámica en la era global y afirma: “Creo que es una decisión acertada, yo hubiera hecho lo mismo” (Piñeiro 172). No obstante, la aparente calma del momento se transforma en una preocupación constante cuando pasa un año y medio y no logra conseguir trabajo en otra compañía.

La solución a la desestabilización de la masculinidad hegemónica del Tano por la pérdida de su trabajo le llega en una charla informal que sostiene con Alfredo Insúa, otro de los vecinos

de Los Altos. Alfredo trabaja en una corporación financiera internacional y está involucrado en la viaticación de pólizas de seguro. El término viaticación consiste en darles a los enfermos terminales algún dinero a cambio de que el asegurado le endose a Insúa la póliza a su nombre. De nuevo, como lo apuntan Connell y Wood en su estudio sobre las masculinidades, en tiempos del neoliberalismo “one’s life is constituted as an enterprise” (355). Es decir, la vida se convierte en una mercancía sujeta a una transacción comercial y el objetivo es conseguir grandes dividendos. Según Insúa, la transacción beneficia al asegurado porque recibe parte del dinero en vida y, por supuesto, también es un gran negocio para Insúa ya que este no tiene escrúpulos para quedarse con la mayor parte del total de la póliza que le paga la aseguradora. Esta tendencia de sacar usufructo, tanto de la vida como de la muerte, se lleva hasta las últimas consecuencias cuando el Tano trama un plan para realizar un suicidio colectivo y disfrazarlo de accidente en la piscina. En el proyecto quiere que participen Gustavo Masotta, Martín Urovitch y Ronie Guevara para que sus respectivas esposas se queden con el dinero de la póliza de seguro y puedan continuar viviendo en Los Altos del modo al que están acostumbradas.

John Oliffe y su equipo sostienen que más del 90% de los individuos que cometen suicidio debido a las dificultades económicas son hombres.<sup>1</sup> En *Las viudas de los jueves*, dada la situación de desempleo de personajes como el Tano, Martín Urovitch y Ronie Guevara, el suicidio es una salida a sus problemas financieros. Sin embargo, solamente el Tano y Gustavo Masotta encajan en el tipo de masculinidad hegemónica que se ha descrito. Por esa razón, es el Tano quien promueve el plan del suicidio colectivo. Gustavo lo acepta a pesar de que él no ha perdido su trabajo, pero no puede dominar sus celos ni dejar de abusar físicamente de su esposa Carla. En su caso, el suicidio es el golpe –tanto financiero como emocional final– que le quiere propinar a su mujer para afianzar, hasta el grado máximo, su masculinidad hegemónica y fijar a Carla en una identidad femenina carente de agencia para controlar su propio destino.

En el capítulo cuarenta y seis de la novela de Piñeiro se describe el suicidio del Tano y Gustavo Masotta y el asesinato de Martín Urovitch, los cuales tienen lugar en la reunión de amigos que los vecinos realizan en la casa del Tano un jueves en la noche. El Tano invita a las llamadas, irónicamente, *viudas de los jueves*: su esposa Teresa y a las mujeres de sus amigos, Virginia y Carla, a que vayan a la ciudad al cine mientras ellos disfrutan de una velada de cartas en la piscina. Los hombres se dedican a jugar al truco mientras el Tano les plantea la manera en que se van a suicidar. Dicha situación enfatiza la noción que la vida y la muerte se juegan al azar porque se han convertido

---

1 Es preciso aclarar que en la investigación de John L. Oliffe et al., los especialistas analizan casos en los que los hombres que cometen suicidio asesinan a su esposa y a sus hijos y luego se inmolan, y por esa razón utilizan las siglas M (murder) – S (suicide) correspondientes al asesinato y al suicidio. En la novela de Piñeiro, los tres hombres que se suicidan no aniquilan a su familia. Sin embargo, las motivaciones y el tipo de masculinidad que exhiben el Tano y Gustavo Masotta corresponden a las que poseen los sujetos estudiados por John L. Oliffe y su equipo de investigación.

en bienes de consumo sujetos a las leyes del mercado en el mundo global. En un relato en el que se combinan, hábilmente, las frases relacionadas al juego del truco con la exposición del Tano sobre las ventajas económicas del suicidio colectivo, Piñeiro comunica la ironía de la situación. Señala el relato: “Sos mano vos, Tano. ¿Fue parda? Tengo un seguro de vida por quinientos mil dólares [...] Truco. Si muero, mi familia cobra la prima y sigue viviendo como hasta ahora” (303). Los hombres que, como el Tano y Gustavo, se creían todopoderosos por el control que ejercían en los negocios y en la vida privada, ahora son manipulados por el sistema económico y su única salida es la autoinmolación porque, en el orden neoliberal, el suicidio produce altos dividendos.

La huida de Virginia y Ronie del barrio cercado en el momento en que se descubre la tragedia y el final abierto de *Las viudas de los jueves* pone de manifiesto las consecuencias funestas de la implementación del modelo neoliberal en Argentina. Por un lado, se refuerzan los modelos tradicionales de identidades femeninas al restringir a las mujeres a los espacios domésticos en los que sufren las consecuencias de la violencia de género y del alcoholismo. A pesar de ello, se abre la puerta a mujeres sagaces como Virginia Guevara, quien se beneficia de la especulación que el modelo neoliberal instaure y logra construirse como mujer empresaria, a pesar de carecer de estatura moral y aprovecharse de la desgracia ajena. Por otro lado, se afianza la creación de masculinidades hegemónicas basadas en la competencia, el ejercicio del poder y el control, tanto en el campo de negocios como en la vida familiar, que llevan a los individuos al suicidio cuando la pérdida de empleo destruye las bases de su identidad como hombres de éxito. Asimismo, el sistema neoliberal fomenta la noción de que la vida y la muerte son bienes de consumo susceptibles de negociarse para obtener el mejor provecho económico posible. A través de un manejo formidable de la caracterización y de la estructura en *Las viudas de los jueves*, Claudia Piñeiro logra mostrar cómo el suicidio colectivo de algunos de los hombres más prominentes del *country* y la situación de violencia de género, el alcoholismo y la decadencia moral de los que sobreviven actúan como metáforas del alto precio que pagó la Argentina por venderse al sueño neoliberal durante los años de la presidencia de Carlos Menem.

## Obras citadas

- CONNELL, Raewyn. *Masculinities*. U of California P, 2005.
- CONNELL, Raewyn, and Julian WOOD. "Globalization and Business Masculinities." *Men and Masculinities*, vol. 7, no. 4, 2005, pp. 347–64.
- DUNCAN, Nancy. *Body Space: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*. Routledge, 1996.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*. Translated by George Yúdice. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001.
- HORTIGUERA, Hugo. "Después de la globalización: La destrucción de lo social en dos filmes argentinos: Las viudas de los jueves y Carancho." *Letras Hispanas*, vol. 8, no. 1, 2012, pp. 111–27.
- OLIFFE, John L., et al. "Men, Masculinities, and Murder-Suicide." *American Journal of Men's Health*, vol. 9, no. 6, 2014, pp. 473–85.
- KIMMEL, Michael, and Jeff Hearn. *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Sage Publications, 2009.
- PIÑEIRO, Claudia. *Las viudas de los jueves*. Alfaguara, 2010.
- PLOTNIK, Viviana. "Espacio público y espacio privado en la novela argentina reciente: Trenes y autos en Carlos Gamerro, Claudia Piñero y Federico Jeanmaire." *Autos, barcos, trenes y aviones: medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina.*, edited by Fernando O. Reati, Alción, Córdoba, Argentina, 2011, pp. 151–64.
- RASO, Laura Elina. "El edén cercado. Segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas." *Tópicos Del Seminario*, no. 24, July 2010, pp. 25–39.
- ROCHA, Carolina. "Systemic Violence in Claudia Piñero's *Las viudas de los jueves*" *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 15, no. 1, 2011, pp. 123–9.
- SVAMPA, Maristella. *Los que ganaron: La vida en los countries y barrios privados*. 2nd ed., Editorial Biblos, 2010.



## Mujer negra y cultura afrocubana en *Reyita, sencillamente* (*Testimonio de una cubana negra nonagenaria*) de Daisy Rubiera Castillo: de la percepción a la inclusión en la formación de la nación cubana

Christian Bâle Dione  
Universidad Cheikh Anta DIOP de Dakar

### RESUMEN:

Este artículo tiene como objetivo descubrir nuevas imágenes de la mujer negra cubana, así como determinar la visión que esta tiene de la cultura afrocubana desde una perspectiva femenina a partir del análisis de la obra *Reyita, sencillamente (Testimonio de una negra cubana nonagenaria)* de Daisy Rubiera Castillo. En esta obra, el testimonio de Reyita revela la imagen de una mujer negra activa comprometida en diferentes niveles de la vida para el devenir de la nación cubana. Dándose valor a sí misma, reivindica la importancia de su cultura de origen africano en el panorama cultural de Cuba.

**PALABRAS CLAVE:** mujer negra, cultura, afrocubano, visión, valoración, testimonio

La literatura cubana ha abordado diversos temas sobre la sociedad debido a que los autores son partícipes de los problemas que existen en su entorno, los cuales los sensibilizan y transforman en testigos oculares de la situación social en la que viven. De todos los temas abordados, el que se relaciona con la mujer negra afrodescendiente es el más constante debido a que trasciende a través de todas las épocas. Ya desde el siglo XIX, la mujer negra integra la ficción literaria como personaje y protagonista. Las novelas de aquel periodo que tienen como personaje principal a una mujer negra son numerosas. Cabe citar a modo de ilustración: *Petrona y Rosalía* de Félix Tanco y Bosmeniel, *Cecilia Valdés o la Loma del ángel* de Cirilo Valverde, *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Sofía* de Martín Morúa Delgado.

El denominador común de estas obras es la representación que se hace de la mujer negra, quien es vista desde su condición de esclava negra y sumisa, cuya existencia tiene como objetivo satisfacer todo tipo de deseos de sus amos, sobre todo, los sexuales. Otro punto común que conviene destacar es el hecho de que los autores, cuando no son blancos, asumen la perspectiva de tales para narrar sus historias. De esta manera, se desarrolla el estereotipo de la fémina esclava, trabajadora

y sensual. Estas características de la mujer afrocubana se remontan a la época de los colonizadores y al trato que tuvieron con respecto a ella. Los amos blancos hicieron de la hembra un objeto de posesión doble: de propiedad para el trabajo y de pertenencia sexual. Esta imagen perdurará hasta el siglo siguiente.

El advenimiento de la república en Cuba no ha originado cambios significativos en la situación de la mujer negra. En la república, los negros constituían una carga, un lastre al avance del país (Romay Guerra 78). Por eso, no estaban implicados en la gestión política ni se beneficiaban de promoción a escala social. Dentro de aquel contexto, la mujer negra afrocubana seguía estando marginalizada por su doble condición de ser negra y mujer.

Con el triunfo de la revolución de 1959, su protagonismo se acentúa y toma otro rumbo: el de la valoración y del rompimiento con los esquemas tradicionales. Los poemas “Mujer nueva” y “Mujer negra” de Nicolás Guillén y Nancy Morejón, respectivamente, son bastante expresivos en este sentido. Mientras que en el primero, Guillén pone el enfoque en la mujer negra, como mástil de la cultura y transmisora de las tradiciones africanas en las sociedades en las que se ha establecido como principal sustentadora de la raza negra, en el segundo, Nancy Morejón recrea la imagen completa de la negra como una figura histórica y ancestralmente revolucionaria. La narradora protagonista de este poema muestra una marcada consciencia negra, feminista y política.

Por otra parte, abundan obras sobre la imagen de la mujer negra como pedestal para denunciar la discriminación que une a la cuestión de género con lo racial. De entre ellas, conviene destacar *Kele Kele* (1987) de Excilia Saldaña, *Sobre las olas y otros cuentos* (1990) de Inés Martiatu Terry, *Tatanene Cimarrón* (1998) de Teresa Cárdenas y *El Harén de Oviedo* (2004) de Marta Rojas. A esta línea pertenece Daisy Rubiera Castillo que destaca por su labor a favor de la mujer negra desde el activismo social y la creación artística. De ahí que escribiera tres testimonios y artículos sobre las mujeres afrodescendientes.<sup>1</sup> Este estudio utilizará, principalmente, uno de los testimonios de esta autora: *Reyita, sencillamente* (*Testimonio de una negra cubana nonagenaria*) para analizar la percepción que se tiene de la mujer negra cubana como protagonista y narradora de su propia historia, aunque también se mencionarán otros escritos.

Para comenzar, la palabra “testimonio” sitúa la obra dentro de la novela testimonial, que se caracteriza por tener un “testimoniante” que es, a su vez, narrador y protagonista de los eventos sacados de su propia experiencia y temporalidad (Egües et al. 128). Así, el relato de *Reyita* comprende,

---

1 Los tres testimonios son: *Reyita sencillamente* (*Testimonio de una negra cubana nonagenaria*) (1997), *Golpeando la memoria* (2005) y *Desafío al silencio* (2010). Entre los artículos se encuentran: “Perfil de la mujer negra en Cuba” (2003), “El discurso de la mujer negra ayer, hoy” (2011), “Mujer negra y violencia: diferentes formas de discriminación” (2011) y “La masacre de 1912: memoria del olvido” (2012).

aproximadamente, noventa años de historia de la nación cubana; acontecida y contada a través de la historia de la vida de María de los Reyes Bueno, una afrocubana. Dentro de este contexto, *Reyita sencillamente* se particulariza por ser un ejemplo de novela, en donde la subjetividad negra de la protagonista está puesta de relieve porque es un intento de representar fielmente la existencia de una mujer negra.

Además de la identidad colectiva, *Reyita* está marcada por la especificidad racial que privilegia la experiencia de ser una mujer negra. Así pues, conviene preguntarse: ¿qué visión tiene ella de sí misma y, por ende, de la mujer afrocubana en general? ¿Rompe con la visión tradicional? ¿Fue o no participante activa de la historia de Cuba? ¿Qué piensa ella de la cultura negra afrocubana? Este cuestionamiento sugiere la siguiente hipótesis: la mujer negra cubana se aleja de la representación de víctima y la de un ser subordinado y pasivo para convertirse en triunfadora de los prejuicios históricos y sociales, valorando su cultura y considerándose un elemento constitutivo de la nación cubana.

Los estudios críticos relativos a *Reyita* resaltan algunas interrogantes en cuanto a la situación de la mujer negra: la importancia del sujeto afrofemenino como ser activo en la identidad del país (Da Trindades 128), la vida y obra de mujeres afrocubanas con especial enfoque en la violencia de género, el mundo de la cultura y las religiones afrocubanas (Anderson Maya 106), la discriminación racial y de género (Rivera Pérez 248), la pobreza y el racismo (Capote Cruz 80) y la demanda de un espacio dentro del discurso sobre la historia de Cuba, en especial, sobre la vida de los negros (Capote Cruz 83).

Partiendo de las ideas reseñadas anteriormente, este artículo se propone examinar la visión afrocubana y feminista de la mujer negra que ha estado vedada a lo largo de la historia de Cuba por la visión eurofalcéntrica (Egües et al. 131). Para alcanzarlo, este ensayo se basará en tres ejes principales: en el primero, se pondrá el enfoque en la autopercepción que la mujer negra tiene de sí misma destacando, a través de distintos problemas encarados, perfiles diferentes. En el segundo eje, se le colocará ante la cultura afrocubana para ver cómo la enarbola sin complejo. Y, por último, se intentará poner de relieve, a partir del estudio de la intertextualidad, cómo se mantiene la solidaridad feminista en torno a la nueva imagen de la mujer negra afrocubana que ostenta *Reyita*.

### **1. La mujer negra vista por sí misma**

En cuanto al afrodescendiente, la literatura cubana desde la colonia hasta el triunfo de la revolución de 1959, pasando por el periodo republicano, se caracteriza por representar al negro en general y a la mujer negra, en particular, bajo aspectos que los inferiorizan y, por consiguiente, los invisibilizan. Incluso, en las novelas antiesclavistas que pretendían poner delante de escena al personaje negro haciéndolo protagonista, la inferiorización fue muy patente. En efecto, aunque era el protagonista de su propia historia, el negro no tenía voz. Su historia era relatada por un narrador que pensaba,

hablaba y actuaba por él desde una perspectiva blanca europea. Como consecuencia, aparecieron muchos estereotipos relacionados, sobre todo, con la mujer negra cubana que se volvió víctima de un imaginario colectivo que la despreciaba.<sup>2</sup> Carlos Uxó González ha demostrado esta inferiorización del negro en sus estudios sobre novelas publicadas entre 1902 y 2000, principalmente, en su obra *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana: Una perspectiva desde los estudios subalternos*, publicada en 2010. A través del análisis de los personajes protagónicos femeninos negros, ha evidenciado cómo su representación en las novelas reproduce o inhibe el estatus de subalterno de la mujer afrocubana. Ha llegado a la conclusión de que, la mujer negra cubana aparece representada a través de personajes típicos que han sido estigmatizados. Se les presenta como mujeres sumisas, esclavas, cosificadas, vistas como propiedad sexual de los amos (143).

En el periodo revolucionario, esta imagen estereotipada de la mujer negra vuelve a aparecer con motivo de la crisis que sacudió Cuba en los años 90. El “Período Especial en tiempo de paz”, una etapa de crisis económica resultante del colapso de la Unión Soviética<sup>3</sup> y del embargo estadounidense desde 1992, agudizó aún más las dificultades para afrontar la problemática racial. La población negra, por tener una herencia económica más vulnerable, fue la primera en colapsar y asumir alternativas no siempre dentro de los marcos de la legalidad y del comportamiento éticamente correcto.

Las negras y los negros fueron los primeros en buscar alternativas obligatorias para sobrevivir ante la crisis, tanto económica como de valores éticos y morales. Así, el Periodo Especial favoreció el resurgimiento de los viejos estereotipos contra la mujer negra. Las novelas, cuyo ambiente ficcional remite a dicho periodo, los reproducen. Tal es el caso en *Maldita danza* (2002) de Alexis Díaz-Pimienta. En ella, una mulata anónima, “tropical y cálida” (15), se encuentra caracterizada por el sexo, el baile y sus “dimensiones [corporales] indeseablemente afrodisíacas” (75). Es importante también mencionar la obra<sup>4</sup> de Pedro Juan Gutiérrez, en “donde el negro y la negra se ensalzan en el cúmulo de sus tópicos tradicionales: El sexo, el salvajismo, la calentura, la marginalidad y la miseria” (González 38).

---

2 Carlos Alberto Montaner, en “Notas sobre el prejuicio racial en Cuba contemporánea” en *Historiografía y bibliografía americanista*, vol. XVII, no. 1-2, Sevilla: Publicaciones E.E.H.A., 1973, resume así los prejuicios acerca de los negros: “Los cubanos blancos tienen –han tenido por siglos– un modo particular de ‘pensar’ a los negros, una manera de caracterizarlos. Los negros se los antojaban simpáticos, sucios, fiesteros, cobardes, joviales, resentidos (esto último se decía de los mulatos), torpes, malolientes, ladrones, chusmas, cursis en el vestir, ‘inmorales’ en lo tocante a lo sexual, oportunistas en política, bebedores, etcétera” (24).

3 La Unión Soviética era el principal sostén del régimen cubano.

4 Su obra es densa y de temas diversificados. Por eso, solo se citarán las obras que tienen relación directa con lo que se quiere mostrar. Estas son: *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2001).

Militante feminista y defensora de la mujer negra oprimida, Daisy Rubiera Castillo boga a contracorriente de estos estereotipos visibles aún en la literatura contemporánea. Para alejarse de ellos, por no decir eliminarlos, realza historias de mujeres que superan las barreras históricas, sociales, políticas y personales que se erigen a su paso. La de Reyita es una de ellas. En esta obra, Daisy Rubiera utiliza un medio que derriba todo lo señalado sobre la mujer negra por otras personas: la palabra. Haciendo uso de ella, Reyita presenta nuevas imágenes de la mujer negra.

Es sabido que, en tiempos pasados, las mujeres protagonistas no narraban sus propias historias. A modo de ejemplo, se puede mencionar a Cecilia Valdés (Valverde, C., 1882), a la mulata anónima de *Maldita danza* (Díaz-Pimienta, A. 2002) y a Enriqueta Santa Cruz de Oviedo en *El Harén de Oviedo* de Marta Rojas (2003). En dichas obras, es un narrador omnisciente, quien narra para las protagonistas negras imponiéndoles su visión de las cosas e impidiéndoles hacer uso de su voz y dar su opinión. Tema que se plantea Reyita cuando dice:

Pero últimamente me he dedicado a leer todo lo que se ha escrito y se escribe sobre los negros –aunque no es mucho– pero algunas de las cosas que se dicen me disgustan; no se va al fondo, no se entrevista a los viejos, que fuimos los que en definitiva sufrimos aquella situación. Creo que en la medida en que nos vayamos muriendo, más se alejarán los escritores de la verdad. Porque no es sólo lo que dicen los papeles: esos, según el refrán, “aguantan todo lo que ponen”. Otra cosa es cómo los interpreta cada persona que los utiliza. Yo reconozco el esfuerzo y el empeño que ponen; pero al final, resultan libros que no reflejan bien la verdad. (Rubiera Castillo 27)

Para ejemplificar esta afirmación, Reyita hace referencia al caso de la masacre de los miembros negros del Partido Independiente de Color, quienes habían infringido una ley que “un senador llamado Morúa Delgado había votado en contra de la creación de partidos de negros, o, mejor dicho, de personas de una sola raza” (47). Lo que le recalca Reyita en este caso es que “después de la Revolución a nadie se le ocurrió entrevistar a las personas que vivieron aquellos momentos, a los que perdieron a sus familiares, [ni] a los que conocían de cerca los motivos que se tenían para hacer aquel partido” (49). La razón principal de todo esto es que “a nadie le interesaba que se supiera la verdad” (49).

En lo que respecta a *Reyita sencillamente*, es todo lo contrario. En esta narrativa, la propia protagonista se apodera de la palabra para dar su versión y visión de los acontecimientos a través de su experiencia. Es decir, Reyita, quien es voz y protagonista, empieza por poner en tela de juicio el contenido de los libros, cuyos autores no recogen el punto de vista de los que han sido directamente afectados por sus historias. Al escuchar la narración de la negra Reyita, se tiene otra imagen de la mujer negra cubana. En vez de una mujer que sufre la discriminación sin chistar, se ve a una mujer que se impone frente a ella: “¡tenía que imponerme a la discriminación!” (Rubiera Castillo 26). A través de la voz femenina, se sabe que Reyita, al igual que muchas otras mujeres, ha asumido con

plena responsabilidad su identidad racial a sabiendas de que el color de su piel condicionaba la manera en que los otros la veían y la trataban. Por eso, en la protagonista no existe pasividad ni aceptación ante la discriminación. Al contrario, hay un enfrentamiento psicológico-social que le permite madurar y superar todos los obstáculos de su vida ulterior.

En el relato, la centralidad puesta en la experiencia femenina de una mujer negra ha desvelado muchos rasgos que ayudan a combatir estereotipos. La voz narrativa de Reyita plantea el compromiso del sujeto afrofemenino como ser actuante en la sociedad cubana (Da Trindades 64). En efecto, Reyita habla de la incorporación como mambisa<sup>5</sup> de su abuela materna en la guerra de 1895: “Con la incorporación de Basilio a la guerra del 95, Tatica se fue junto con él a la manigua” (Rubiera Castillo 22). Después, hace referencia a su relación con el Partido Independiente de Color en 1912 y en la década de los 40 con el Partido Socialista Popular para combatir la tiranía:

Eran dos hombres del Partido Socialista Popular. Yo había oído hablar mucho de aquel partido, y lo que más me gustaba era que ellos luchaban, entre otras cosas, por la igualdad de derechos entre negros y blancos; entre hombres y mujeres. Ellos me hablaron mucho del Partido en el tiempo que estuvieron allí, me embullé y al poco tiempo solicité mi ingreso. (84)

Asimismo, con el triunfo de la Revolución Cubana de 1959, se nota una participación activa de la mujer negra a través del personaje de Reyita, quien participó en la Campaña de Alfabetización como profesora en las organizaciones políticas como el Comité de Defensa de la Revolución (113). El despertar y el compromiso político de la cubana negra Reyita evidencian su determinación en no dejarse apartar por el hombre en el caminar histórico de la nación cubana. Muestra así que la mujer negra ha sido y sigue siendo un elemento decisivo en la emancipación política de Cuba. Ya no es objeto sino sujeto de la historia.

Del mismo modo, el relato autobiográfico de Reyita en primera persona del singular tiene un papel decisivo en la subversión del pensamiento masculino en lo referente a su vida sexual. Si antes, en las relaciones sexuales, el hombre era el elemento dominante que tenía a la mujer a su disposición como objeto para satisfacer un deseo, ahora, con Reyita todo esto está trastornado. Su historia amorosa con su marido blanco, como ella la cuenta, muestra a una mujer negra sujeta y responsable de su sexualidad. No se ofrece fácilmente como era la costumbre: “Cuando conocí a tu papá, al darme cuenta de que le gustaba, no me entregué así fácilmente a él –en aquella época se usaba que las mujeres ‘se fueran’ con los novios–. No, yo no aceptaba eso” (Rubiera Castillo 159). Y, es más, exigía el matrimonio antes de tener relaciones sexuales: “Si tú quieres que yo sea tu mujer, te tienes que casar conmigo” (160). Después de casarse, Reyita seguía desempeñando un papel activo

---

5 Los mambises eran soldados guerrilleros.

en la actividad amorosa de la pareja. El uso del primer pronombre recíproco del plural denota este hecho, ya que, por definición, el uso de “nos”, en las siguientes acciones, indica que la acción del verbo recae, al mismo tiempo, en las personas partícipes. De manera que ambas son beneficiadas o afectadas por la acción del verbo que ellos mismos realizan: “Nos abrazábamos, nos besábamos” (160).

De esto deriva la imagen de la mujer emancipada, la cual aparece en los subcapítulos: “Ganar lo mío” (133), “Juro que compro un radio” (135), “El juego de sal” (138), “Y compré un ‘frío’” (139) y “El vestido de raso” (142). En ellos, Reyita valora su independencia económica adquiriendo con dinero suyo algunas comodidades para “llenar las ambiciones de sus hijos”. Como consecuencia de esto se volverá una mujer libre del poder de los hombres y de la pobreza: “la independencia económica era una manera de ser libre” (133). En otras palabras, ella rompe la tradición que la ha subyugado.

En resumen, en la visión de Reyita resaltan imágenes de mujer negra en las antípodas de lo que se vehiculaba. Basándose en su propia experiencia y utilizando su propia voz, la mujer negra ha dado de sí misma imágenes de ser políticamente comprometida en todos los acontecimientos, socialmente trabajadora, y consciente de su valor por haberse emancipado del yugo de los hombres y de la pobreza. Esta autopercepción determina la visión que tiene la mujer negra de la cultura a la que pertenece.

## 2. La mujer negra ante la cultura afrocubana

La cultura afrocubana ha sido objeto de muchos estudios a lo largo de la historia de Cuba, pero la mayoría, han sido efectuados desde el punto de vista masculino con una valoración diferente según la perspectiva: blanca o negra. Como ejemplo, se puede hacer referencia a los trabajos de Fernando Ortiz sobre los negros o los escritos poéticos de los poetas del negrismo.<sup>6</sup> Sin embargo, fue la Revolución de 1959 en Cuba, con campañas masivas de alfabetización, la que le dio la oportunidad a la mujer negra de alzar su voz para expresar su pensamiento sobre su propia cultura. A dicho levantamiento se le sumó la complicidad de autores que dieron más protagonismo al personaje femenino negro como es el caso de Reyita.

Aunque partidaria del blanqueamiento para asegurar a su prole un porvenir radiante con

---

6 Aunque cambió de postura después, Fernando Ortiz valoró negativamente la cultura negra en las dos primeras décadas del siglo XX en su obra *Los negros brujos*, en donde apuntó la infantilidad de la raza negra y el primitivismo de sus creencias religiosas (Ortiz, Fernando 15). Por otro lado, los poetas del negrismo se involucraron en la defensa y promoción del negro y de su cultura con propósitos de integración en el acervo cultural cubano. Para tal fin, publicó Nicolás Guillén, en 1931, su poemario *Sóngoro Cosongo y otros poemas*; Emilio Ballagas, además de *Elegía de María Belén Chacón* (1930), escribió *Cuaderno de poesía negra* (1934), en el que exploró temas musicales y de danza, cantos e instrumentos de pura africanidad.

posibilidades de ascenso social, Reyita no reniega la cultura afrocubana. Por lo contrario, el amor por África que la abuela le inculcó determina su opinión sobre lo relacionado al continente (Rubiera Castillo 22). En efecto, Reyita piensa, al integrar el movimiento de Marcus Garvey, que en África “las cosas serían diferentes” (24) para aquellos afroamericanos que quisieran un retorno al continente madre. La visión que tiene de ese territorio es la del lugar de la génesis del individuo negro, el lugar idílico de la creación y del ensueño. Como resultado, se genera una idealización en esta percepción, la cual se advierte cuando Reyita no sabe, realmente ni dónde se localiza ni las condiciones que podría poseer ese lugar. Solo se aferra a las transmisiones orales de los antepasados africanos que vivieron en él y a la esperanza de resolución de todos sus problemas. Allí, por ejemplo, no sufriría la discriminación por el color de su piel. “...que amo a mi raza, que amo a los negros” (59), dice ella. Por eso, realza la cultura africana a través de varios aspectos, algunos de los cuales se analizarán a continuación: la cocina, la medicina natural y las creencias religiosas.

En el subcapítulo “El amor entra por la cocina”, Reyita hace alarde de sus conocimientos culinarios, no de la cocina moderna sino de la tradicional burlándose, de paso, de las mujeres a quienes no les gusta cocinar. Reyita es inventora del plato llamado pudin de malanga que preparaba para contentar a su familia, y en la obra, ofrece una receta detallada de él. A su marido, pese a que era blanco y caprichoso en materia de comida, le gustaba el pudin tradicional de origen africano. A través del placer de su marido, Reyita da valor a la cocina afrocubana. Esto podría, también, reforzar la idea de que se necesita la aprobación del blanco para que lo africano tenga valor. Reyita le da aún más valor a la cocina afrocubana cuanto la considera comida ritual de los santos. A san Lázaro, por ejemplo, Reyita le ofrece maíz tierno o plátano, mientras que a la Virgencita le toca la miel de abeja o las calabazas (Rubiera Castillo 104). Todos estos elementos son ingredientes propios a la cocina tradicional afrocubana que Reyita destaca.

En cuanto a la medicina natural, es evidente que Reyita es curandera porque utiliza elementos naturales para aliviar enfermedades y solucionar problemas de diferente índole, ya sean de salud, o bien, de amor. Apoyada en una fe inquebrantable, conseguía curar a muchos enfermos: “Tú sabes que no creo en milagros, pero las propiedades curativas de las hierbas y raíces que utilizaba para aquellos remedios; más la fe y la buena voluntad con que los hacía, era lo que realmente curaba” (Rubiera Castillo 99). Sin tapujos, Reyita explica las recetas usadas para cada enfermedad: la leche mezclada de agua de papaya para la cura de distrofia de su hijo Monín (65), el café en ayunas hecho con palmiche tostado y molido para la cura del asma (100), el agua hervida con hojas de escoba amarga para evitar la sarna o escabiosis (100), el zumo de hierba mora con una pizquita de bicarbonato para curar la estomatitis (100) y el agua hervida con hojas de adelfa blanca para limpiar los impétigos (100), entre otros.

Detalladamente, escribe su método de elaboración y de aplicación, entre ellos: la cura del empacho, del “mal de ojo”, de infertilidad y fertilidad. Finalmente, la protagonista emplea la curandería para resolver circunstancias amorosas como la pérdida de la virginidad antes del

matrimonio o la estabilidad conyugal (101). Como consecuencia, Reyita demuestra todo el acervo de sabiduría popular heredado de sus antepasados negros africanos. Los éxitos registrados en todos los tratamientos y la primacía dada a la medicina tradicional evidencian, una vez más, la importancia otorgada a la cultura afrocubana. En este sentido, el personaje de Reyita evoca a la abuela de Cristino Mora en la obra *Cuando la sangre se parece al fuego* que creía también en el poder de las hierbas para aliviar enfermedades. Para curar a Teresa de su locura, la abuela “le daba cocimientos de bejuco alcanfor y le hacía fricciones con flores, raíz de baria. Le lavaba la cabeza con agua de coco verde” (Cofiño López 65).

El tercer elemento de valoración de la cultura afrocubana es la creencia religiosa de Reyita que se nota a lo largo de la narración en subcapítulos como “Los Misterios”, “¡Misericordia, misericordia!”, “¡Préstemelo, Virgencita!”, “La promesa a San Lázaro”, “Mis visiones” y “Mis creencias religiosas”. Esta tiene dos vertientes muy visibles: la espiritista y la católica; y otra poco aparente, la africana.

A primera vista, no aparece la vertiente africana, pero está muy presente en la vida Reyita, quien la liga con el catolicismo, de cuyos santos no menciona más que a dos: la Virgencita y San Lázaro. Ambos conforman su apoyo espiritual en las situaciones más adversas que le ocurren en la vida. Los relaciona con los santos u orishas del panteón yoruba. A San Lázaro, le da los atributos de Babalu-Ayé: las llagas y las moscas; y a la virgencita, los de Oshun (orisha yoruba), cuyos alimentos preferidos son la miel y la calabaza, productos que Reyita sirve a su santa (Cofiño López 76). Otro aspecto de asimilación reside en los objetos que están en el altar de cada santo: las velas y la comida. En conformidad con el catolicismo se encienden velas a los santos para pedirles favores, y según las prácticas africanas, se sirve comida a los orishas yoruba: “Dicen los santeros que los santos u orichas comen” (Rubiera Castillo 104). La presencia simultánea de estos elementos en el altar pone de manifiesto el grado de importancia que tienen para Reyita, ya que al lado del santo católico sitúa al orisha yoruba, equiparando a los santos católicos con los orishas africanos del panteón yoruba y la religión africana en el acervo cultural religioso de Cuba.

En cuanto a la cultura afrocubana, la mujer negra tiene una visión positiva con el enfoque puesto, principalmente, en la cocina, la curandería y las creencias religiosas reivindicándola de diferentes maneras. Las anécdotas de Reyita enseñan que las costumbres afrodescendientes forman parte de la historia del desarrollo social de Cuba, particularmente, de las comunidades más desfavorecidas. Además, han contribuido a la salud física y espiritual de los cubanos. Por consiguiente, Reyita las considera como parte integrante de la herencia cultural nacional cubana. Ciertamente, la visión que una persona tiene sobre algo precisa la confirmación de otra. A continuación, se verá cómo la autora se apoya en otros escritos para validar la visión de Reyita.

### 3. El juego intertextual en Reyita

En *Sèméiotikè*, Julia Kristeva considera el texto como un producto en fabricación porque todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otros textos (84). Para esta filósofa, la intertextualidad se define como una interacción literal que permite considerar las diferentes secuencias de una estructura textual precisa como transformaciones de secuencias sacadas de otros textos (61). Conviene notar también que hay distintos tipos de intertextualidad. Según Jean Ricardou, es importante distinguir la intertextualidad general, que es el conjunto de relaciones que mantienen textos de autores diferentes, de la intertextualidad restringida que especifica las relaciones entre textos de un mismo autor y de la intertextualidad interna (162). Lucien Dallénbach califica la última de autárquica, por ser el conjunto de las relaciones que un texto mantiene consigo mismo (282).

La obra *Reyita sencillamente* no está exenta de toda influencia puesto que su autora pertenece a un grupo de mujeres negras que se interrelacionan.<sup>7</sup> Como resultado, este apartado explora aquellos pasajes intertextuales que refuerzan las imágenes de la mujer negra que se destacan en esta obra. Para ello, se tomará en cuenta la intertextualidad general que resulta más relevante por aportar una perspectiva ajena al tema.

*Reyita sencillamente* consta de cuatro capítulos que llevan, cada uno, un epígrafe. Con una nota a pie de página se informa al lector que “todos los poemas que encabezan los capítulos son de la escritora Georgina Herrera” (15). La razón radica en que no solo esta escritora es una de las representantes del testimonio en el contexto cubano, sino también porque la poesía de Georgina es crucial para entender la problemática de la mujer afrodescendiente. Los epígrafes juegan un papel muy importante en *Reyita*. Constituyen, en efecto, una especie de premonición que ayuda al lector a intuir lo que va a pasar. A modo de ejemplo, se cita el cuarto epígrafe que expone lo siguiente:

Yo.  
Sola yo. Mujer  
empecinada. Cuando tengo  
a la vida pedí.  
Me ha dado todo.  
Fuerza tremenda  
desde entonces hasta hoy.  
Ninguna tempestad ha derribado

---

7 Entre otros miembros de este grupo cabe citar a Inés María Martiatu, Lázara Menéndez, María del Carmen Barcia, Irene Esther Ruiz, Coralia Hernández, Georgina Herrera, Nancy Morejón, Marta Rojas y Excilia Saldaña.

mi tronco, ni puesto al aire mis raíces  
 ¿Mis ramas? Ahí están:  
 multiplicadas, floreciendo.  
 Soy  
 fuente del amor y de la vida. (1-12)

Estos versos anuncian lo que ocurre en el capítulo; en el cual, Reyita está sola porque renuncia a su papel de mujer (se aparta de su marido), y guarda el de madre para poder atender las necesidades de sus hijos y ofrecerles amor y una vida mejor. Es más, ha superado todas las dificultades (tempestades) de su vida para encontrarse feliz en medio de su numerosa descendencia (ramas). La presencia de algunos versos de la poesía de Herrera en la obra de Daisy Rubiera es signo de que ambas comparten las mismas preocupaciones relativas a la mujer negra cubana.

Otro texto con el que dialoga la obra *Reyita, sencillamente* es el de Nancy Morejón, otra defensora de la causa femenina. Su poema *Mujer negra* tiene eco en Reyita por el hecho de que la construcción marxista de la identidad de la mujer pasa por la vía de la actividad productiva. Las expresiones: “Me rebelé”, “trabajé”, y “Me sublevé” (Morejón 113) resuenan en Reyita en término de acción, ya que esta se rebela contra la discriminación. La primera frase del título de esta obra de Daisy Rubiera es una muestra patente de dicha rebelión. En efecto, frente a la negación –por parte de sus vecinas blancas–, de darle el título de doña que se otorgaba a una mujer casada con blanco, Reyita adoptó una sencillez que no le restó nada a su dignidad y grandeza: “Me siento rica, y ni con esa riqueza tan grande me gusta que me digan doña, prefiero ser Reyita, sencillamente Reyita” (Rubiera Castillo 63). Se sublevó igualmente contra la autoridad de su marido blanco cuando este intentó oponerse a su anhelo de hacer felices a sus hijos: “Pero Rubiera no me dejaba, por estar pensando que la mujer tenía que consagrarse a los quehaceres de la casa y ya. Entonces, yo lo sacrifiqué todo, me sacrifiqué como mujer para ser solamente madre, tuve que romper con la tradición y comenzar a luchar sola” (133-34).

Como se ha podido observar, los textos de Daisy Rubiera, Georgina Herrera y Nancy Morejón mantienen relaciones intertextuales con la obra de Daisy Rubiera Castillo que juegan con la intersubjetividad de la mujer negra representándola como sujeto activo, como “subject of the history” (Kornweibel 67), y alejándola de la representación de víctima (Da Trindades 127).

#### 4. Conclusiones

La obra *Reyita sencillamente (Testimonio de una cubana negra nonagenaria)* forma parte de un vasto conjunto de obras literarias con valor testimonial sobre la vida de las mujeres negras afrodescendientes en Cuba. En ella predomina una narradora en primera persona que cuenta su vida pasada a lo largo de la historia de Cuba asociando la problemática de género con la de raza y clase. En este estudio se ha analizado parte de su discurso en cuanto se relaciona con la visión

que tiene la protagonista, en tanto que mujer y negra, de sus congéneres y de la cultura a la que pertenecen.

En su discurso, Reyita resalta varias imágenes de la mujer negra cubana que van en contra de las que la estereotipaban. De ellas, se ha retenido la imagen de la fémina que ha combatido tanto política como socialmente por su liberación del yugo masculino y por el desarrollo de la nación cubana. Para destacar dicha imagen, este estudio ha tenido como fundamento las actividades de la mujer negra como mambisa, como activista política y como revolucionaria, así como de mujer casada que se sacrifica por la dicha de sus hijos enfrentando la discriminación y rompiendo con las tradiciones que la subyugaban.

Por lo que a la cultura afrocubana se refiere, se ha notado a través del análisis de la cocina, la curandería y las creencias tradicionales, que es de mucho valor para la mujer negra cubana. En efecto, la cocina tradicional afrocubana le ha permitido mantener a su familia sanamente por ser los ingredientes muy naturales; la medicina tradicional la ha ayudado a curar enfermedades para la gente desfavorecida que no tiene los medios para ir al hospital. En cuanto a sus creencias religiosas afrocubanas, le han permitido guardar un equilibrio espiritual en el vasto panorama religioso de Cuba.

Por todo esto, se puede decir que, a través de Reyita, Daisy Rubiera otorga un lugar importante a la mujer afrodescendiente dentro de la sociedad cubana y ha hecho visible la cultura afrocubana que considera parte integrante del acervo cultural de Cuba.

## Obras citadas

- ÁLVAREZ, S. “Las Afrocubanas ya tienen su libro: Entrevista con Daisy Rubiera e Inés María Martiatu”. *Negra Cubana tenía que ser*, 5 marzo 2012. <https://negracubanateniaqueser.com/debates/afrocubanasellibro/las-afrocubanas-ya-tienen-su-libro-entrevista-con-daysi-rubiera-e-ines-m-martiatu/>.
- ANDERSON, Maya. “Testimonios de mujeres cubanas: Feminismo y afro-cubanidad en tres textos de Daisy Rubiera Castillo”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, núm.17, 2013, pp. 105-16.
- CAPOTE CRUZ, Zaida. *La nación íntima*. Ediciones Unión, 2008.
- DÄLLENBACH, Lucien. “Intertexte et autotexte”. *Poétique* 27, sept., 1976, pp. 282-96.
- DA TRINDADES PRESTES, Luciana. *Recreando la imagen literaria de la mujer afrodescendiente en las narrativas femeninas afrocubanas y afrobrasileñas contemporáneas*. 2015. U of Tennessee-Knoxville, Phd dissertation. *TRACE Tennessee Research and Creative Exchange*.
- DÍAZ-PIMIEN, Alexis. *Maldita danza*. Alba Editorial, s.l.u, 2002.
- EGÜES CRUZ, Arianna, et al. “Literatura afrofemenina en Cuba. *Reyita sencillamente. Testimonio de una negra cubana nonagenaria*, de Daisy Rubiera Castillo”. *Poligramas*, núm. 51, 2020, pp. 117-48.
- GONZÁLES, Adri. *Negra y Sobre las olas: Identificaciones femeninas negras en narrativas cubanas contemporáneas*. 2019. U de Bergen, MA dissertation. *Bergen Open Research Archive*.
- GONZÁLEZ UXÓ, Carlos. *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana. Una perspectiva desde los estudios subalternos*. Verbum, 2010.
- GUILLÉN, Nicolás. “Sóngoro cosongo”. *Nicolás Guillén. Obra poética, vol. 2. Edición centenaria*, editado por Ángel Augier, Letras Cubanas, 2002, pp. 112-29.
- KORNWEIBEL, Karen Ruth. “Daisy Rubiera Castillo’s: ‘Mujer negra.’ From objectified Symbol to empowered Subject”. *Letras Hispanas*, núm. 7, 2010, pp. 67-79.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, 1969.
- LÓPEZ COFIÑO, Manuel. *Cuando la sangre se parece al fuego*. Editorial de Arte y Literatura, 1977.
- MONTANER, Carlos Alberto. “Notas sobre el prejuicio racial en Cuba contemporánea”. *Historiografía y bibliografía americanista*, vol. 17, núm. 1-2, 1973, pp. 17-31.
- MOREJÓN, Nancy. *Cuerda veloz*. Letras Cubanas, 2002.
- ORTIZ, FERNANDO. *Hampa afrocubana. Los negros brujos*. Editorial Ciencias Sociales, 1972.
- RAMÍREZ CHICHARRO, Manuel. “Doblemente sometidas: las mujeres de color en la república de Cuba (1902-1959)”. *Revista de Indias*, vol. 74, núm. 262, 2014, pp. 783-828.
- RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Seuil, 1971.
- RIVERA PÉREZ, Aymée. *¡Oshun Okantonu!, la imagen literaria de la mujer negra en las escritoras caribeñas*. 2012. U de Alcalá, Phd disertación.

ROJAS, Marta. *El harén de Oviedo*. Editorial Letras Cubanas, 2003.

ROMAY GUERRA, Zuleica. *Elogio a la altea o las paradojas de la racialidad*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2014.

RUBIERA CASTILLO, Daisy. *Reyita, sencillamente (Testimonio de una negra cubana nonagenaria)*. Polilibros, 1997.



## Amor traicionero: la reescritura de dos heroínas, Juana la Loca y Malintzin

Amanda Hussein  
*Washington State University*

### RESUMEN:

Desde una perspectiva feminista, este ensayo se enfoca en la reescritura de la narrativa histórica en torno a dos mujeres, Juana la Loca (1479-1555) y Malintzin (c.1496-1529). Gioconda Belli y Laura Esquivel socavan la visión tradicional en que se han enmarcado sus protagonistas a partir de la noción de la metaficción historiográfica propuesta por Linda Hutcheon. La historia –escrita en su mayoría por los hombres– llama a Juana y a Malintzin inadecuadas e impropias, aún peor, sin valor. Sin embargo, desde el punto de vista de las autoras, estas mujeres tienen un valor trascendental y, por eso, se proponen debilitar la tradición y reescribirla desde el punto de vista de una fémina que la reconoce, y se reconoce en esa mujer del pasado, buscando otorgarle voz y el mérito que se le ha negado. De esta manera, dichas autoras buscan demostrar que la historia no está completa sin todas las versiones.

**PALABRAS CLAVE:** metaficción historiográfica, reescritura, feminismo, Linda Hutcheon

Conforme a una frase de Laurel Thatcher Ulrich, “well-behaved women seldom make history” (Ulrich 20). Habitualmente, las mujeres que entran en los anales de la historia oficial lo hacen por algún acto de heroísmo, locura o villanía. Este axioma aplica a la historia española, en la que dos mujeres que se destacan durante la colonización de las Américas ejemplifican esta dinámica y perspectiva. Aun así, las dos han sido, tradicionalmente, relegadas a un papel de apoyo, es decir, a un plano secundario. Es la recuperación de sus historias, como material de creación y recreación por dos autoras contemporáneas, que la vida de estas mujeres marginadas por los textos canónicos comienza a ser reivindicada con una perspectiva contraria a la de la tradición.

Este ensayo se enfoca –desde una visión feminista– en la reescritura de la narrativa histórica en torno a dos mujeres, Juana la Loca (1479-1555) y Malintzin (c.1496-1529) a través de los lentes de dos autoras. Gioconda Belli y Laura Esquivel socavan la visión tradicional en que se han enmarcado sus protagonistas a partir de la noción de la metaficción historiográfica postulada por Linda Hutcheon. Dicha propuesta entronca con el discurso neohistórico que surge como uno de los géneros discursivos más utilizados en la literatura a finales del siglo XX y principios del

actual. El contexto de los movimientos en torno a los derechos civiles, el movimiento del feminismo y los derechos humanos proporcionan el trasfondo para incorporar lo marginal, al igual que las voces olvidadas o silenciadas como parte de la historia oficial. Es fundamental recordar que la sociedad y la historia dan forma al contexto, mientras que la escritura muestra lo que sobreviene en la cultura. Es este discurso neohistórico en el que las autoras se involucran para llevar a cabo su reescritura, lo que Hutcheon llama metaficción historiográfica. Cabe mencionar que antes de que Hutcheon escribiera sobre la metaficción historiográfica, Stephen Greenblatt había escrito sobre lo que más adelante se pasó a conocer como el nuevo historicismo, cuyo enfoque radica en textos que presentan a la sociedad y la cultura desde una perspectiva histórica revisionista, enfocándose en “the historicity of texts and the textuality of history” (Grodén et al. 700). El estudio de Greenblatt es una respuesta crítica al gran interés por la historia y la manera en la que los textos son utilizados para representarla. Se puede decir que la metaficción historiográfica se inspira en este discurso y propone una combinación de la ficción y la escritura de la historia (Herman et al. 217).

Según Hutcheon, el concepto de la historia ha cambiado a lo largo de los siglos según el conocimiento aceptado del momento en cuestión. Ella afirma que la historia y la ficción “...are themselves historical terms and that their definitions and interrelations are historically determined and vary with time” (105). Su concepto de la metaficción historiográfica propone que los entornos de la separación o diferencia entre la historia y la ficción no están aislados ni son tan distintos. Como observa Michel Foucault con respecto a la relación entre el discurso (conocimiento o la verdad) y el poder (68), los seres humanos están limitados en lo que pueden hacer y decir. En otras palabras, hay casos en los que un individuo no tiene el derecho ni la libertad de exponer todo lo que quisiera en todas las situaciones. Foucault indica que: “This authority also involves *the rules and processes of appropriation* of discourse –in the sense of the right to speak, ability to understand, licit and immediate access to the corpus of already formulated statements– is in fact confined (sometimes with the addition of legal sanctions) to a particular group of individuals” (68). Según Foucault, los que tienen el control tienen el derecho de hablar y de tener voz.

En cambio, los individuos que están “invisibilizados”, término empleado por Abraham Magendzo-Kolstrein, han perdido su humanidad. Al ser deshumanizados, quedan fuera de la narrativa oficial de la historia bajo una lógica que afirma que su narrativa no merece estar incluida. De acuerdo con Magendzo-Kolstrein, “there are no narratives that are more valuable than others; all should be equally appreciated because they represent humanity” (291). Por esa razón, la metaficción historiográfica abre el discurso para incluir textos que no se habían contemplado previamente. En su artículo sobre la teoría de Hutcheon, Lukasz Grützmacher explica que “no existe una diferencia fundamental entre la creación de los hechos ficticios en una obra literaria y la construcción de los llamados hechos ‘históricos’ en un texto historiográfico” (150). Es decir, los autores del género anterior “no sólo, como toda narración, construyen unos hechos, sino que enseguida los cuestionan y muestran su carácter subjetivo y provisional” (151). En este contexto, es importante recalcar que no hay ningún cambio en los hechos históricos. No se puede negar la realidad de lo que haya

pasado, ni tampoco fabricar otros hechos sin fundamentos, sin importar la intensidad o el deseo de querer hacerlo. Sin embargo, sí se puede negociar la exposición de estos hechos. Lo que vendría a ser una dialéctica o contraposición entre una u otra narración de los hechos. En efecto, lo importante de la metaficción historiográfica es que otros puntos de vista sobre los mismos hechos –que normalmente no se han contemplado por alguna razón u otra– sean validados a partir de ese proceso de reconsideración del pasado. No se puede (ni se debe) evitar que pueda haber otras perspectivas que (aún) no estén escritas en los libros oficiales. Aunque es cierto que no se pueden cambiar los hechos –un nacimiento, una guerra, una muerte– las perspectivas sí pueden variar y producir otras versiones de importancia. Partiendo de una cosmovisión particular o una postura individual se pueden tener diferentes puntos de vista en donde ambos son completamente válidos. Según Sasa Markus, “la ficción posmoderna pretende, a la vez, subrayar el paralelismo entre el discurso ficticio y el histórico, así como utilizar y mezclar esos dos discursos” (2). Lo significativo es la idea de que, a través de la reescritura de una historia oficial, la historia misma se enriquece desde el principio hasta el final; y que la visión del personaje histórico puede beneficiarse a partir de este proceso al incorporar lo marginal; no solamente para incluirlo en la historia oficial, sino también para otorgar validez a estas voces y sus experiencias personales.

Un aspecto de estos textos insertados en la metaficción historiográfica es el énfasis en representar elementos subjetivos que apuntan a humanizar al sujeto. Son textos “que integran el discurso histórico en su aspecto metatextual y representan los hechos pasados acentuando la subjetividad y la fragilidad de la percepción histórica” (Markus 1). Los dos textos que ocupan el interés de este estudio, en el presente, se centran en dos mujeres, las mismas que funcionan como figuras históricas notorias. Mientras las historias y características de estas mujeres son notablemente distintas, sus narraciones en los textos respectivos coinciden en presentar como tema principal el amor y sus consecuencias. Cada una de estas heroínas tiene algo en común; a saber, cada una amó a un hombre y sufrió consecuencias por esta acción, ya fueran las consecuencias de sus respectivos momentos contemporáneos y/o el ser víctimas de cierta fama por toda la eternidad. Juana fue condenada por ser “loca” y doña Marina o la Malinche/Mallinali/Malintzin es llamada traidora y “la chingada” por su propia gente, las indígenas, así como también por los mestizos que fueron sus descendientes. La historia, escrita (en su mayoría) por hombres, posiciona a Juana y a Malintzin como mujeres inadecuadas e impropias –o aún peor– sin valor. Sin embargo, hay que preguntarse si la condena a la que son sometidas es justificada por el presunto crimen. Desde la perspectiva de las dos escritoras, la respuesta es obvia: claro que no. En realidad, Juana y Malintzin demuestran un gran valor y, por eso, las literatas se dan a la obra de socavar la tradición y reescribirla desde el punto de vista de féminas que la reconocen y se reconocen en las mujeres del pasado, buscando otorgarles esa voz y mérito que a ellas se les ha negado. De esta manera, Gioconda Belli y Laura Esquivel buscan demostrar que la historia no está completa sin todas sus versiones.

## 1. Juana

La obra de Gioconda Belli, *El pergamino de la seducción*, se enfoca en la vida de Juana I de Castilla (1479-1555), comúnmente conocida como Juana “la Loca” a partir de la experiencia vivida por una joven en el presente, Lucía. Esta escucha la historia de Juana narrada por Manuel, un hombre maduro quien se halla fascinado por la historia en general y, en particular, por Juana. Juntos, los dos personajes contemporáneos encarnan los roles históricos de Juana y Felipe experimentando, paralelamente, momentos de alegría máxima, así como otros marcados por la infidelidad odiosa que las mismas figuras históricas experimentaron durante su relación. La gran pregunta que surge a partir de la novela es: ¿Verdaderamente sufrió de locura Juana, como lo afirma la historia, o hay otra versión que se mantiene oculta por un público desinteresado? De ser así, ¿qué se pretende esconder? Según Belli, hay mucho que la versión histórica oficial omite (de manera demasiado conveniente).

La versión original estipula que Juana I fue la tercera de los hijos de Isabel I de Castilla (1451-1504) y Fernando II de Aragón (1452-1516), conocidos como los Reyes Católicos (Pfandl 29). Juana se casó con Felipe el Hermoso de Flandes (1478-1506) en 1496 y juntos tuvieron seis hijos. Sin embargo, su matrimonio –como muchos de la época– respondió a razones políticas por parte de sus padres (13), lo cual no descarta que Juana se hubiera vinculado emocionalmente con su esposo. Lo que cabe señalar es que la historia se enfoca en ciertas reacciones (como sus celos extremados) para justificar el discurso de su locura (Irizarry 473). En cuanto a los conflictos de comportamiento de Juana, y según la costumbre de la época, un hombre podía dar paso a sus necesidades íntimas o sexuales de forma activa y libre. Esto era aceptado privadamente y es un hecho que apunta hacia el concepto de la “casa chica”, noción por la cual el esposo podía mantener relaciones y una vida aparte con otra mujer, mientras que la esposa debía hacer caso omiso a los mismos deseos o “deslices” (Cappon 163). Sin embargo, Juana ignora esta práctica o no consigue acatarla y con el tiempo, su matrimonio se destruye. Desafortunadamente, Felipe muere joven, víctima de la peste. Juana estuvo a su lado y, según la tradición, esta tragedia la llevó al desequilibrio mental total (Aram 99-100). De acuerdo con los hechos históricos, Juana no permitió que se enterrara a Felipe como es la tradición. Por el contrario, conservó su cuerpo cerca de ella por años y terminó su vida encerrada en una torre de Tordesillas “por su propio bien”, puesto que no era capaz de cuidarse (Fitts 3). Todo esto fue utilizado como argumentación para afirmar la locura de Juana y permitir que su padre reinara en su lugar y, posteriormente, el primer hijo de Juana, Carlos.

Tornando a la metaficción historiográfica, el texto se propone como una disputa de narraciones. No se niegan los eventos históricos, sino la interpretación que surge a partir de los mismos. De manera que, “the definitions and interrelations are historically determined and vary with time” (Hutcheon 105). Desde el punto de vista de Belli, los eventos asumen otra perspectiva y ofrecen una descripción diferente. Ciertamente, es una visión alternativa.

En las dos visiones, con el matrimonio de Isabel I y Fernando II, empezó la unificación de un país que antes no existía. En los años siguientes, Isabel y Fernando juntos conquistaron y consolidaron un imperio español desde Castilla hasta Granada. Después, junto a sus hijos, planearon la continuación y extensión de una dinastía a través del matrimonio de cada hijo con integrantes de las otras casas reales de Europa. Sin embargo, el deseo de Isabel y Fernando era que cada hijo avanzara los intereses de la corona española antes de los de cualquier otro país, incluyendo, Juana (Aram 34). Belli hace eco de esa realidad cuando escribe:

– No olvides que te debes a España –me dice–. Tu padre y yo hemos empeñado nuestra juventud, nuestra salud, en unificar este país. Este matrimonio tuyo nos hará de importantes aliados y fortalecerá nuestra posición frente a Francia. Comportate como lo que eres, una princesa de Castilla y Aragón, que no se deja seducir por retruécanos ni excesos –me aconseja–. (67)

Desafortunadamente, esto coloca a Juana en medio de una batalla de valores, los de sus padres contra los de su esposo, quien se había formado dentro de otras ideas políticas y religiosas. Bethany Aram describe la situación en Flandes de la siguiente manera:

Dynastic ties bound them to the Habsburgs; but, since they comprised a buffer State between Germany and France, they had their own interests to think of ... there was great risk of the formation of an anti-French front, and their distracted land might be involved in the most formidable complications. (20-1)

La situación nunca mejoró, puesto que con el tiempo, Felipe se alió cada vez más con Francia; la fricción entre sus suegros y él aumentó hasta el momento en que la reina Isabel “sufrió un golpe muy duro al comprobar que, después de todos sus esfuerzos, las lealtades de su yerno seguían puestas fuera de las fronteras de Castilla y Aragón” (Belli 161). Continúa la narración de Belli: “Mi madre urdió el plan de confrontarlo y obligarlo a comprometerse claramente con el mandato que heredaría. Calculó que también pondría en la balanza el amor que Felipe y yo nos profesábamos. En esa estratagema yo sería la víctima propiciatoria” (161). Juana se encontró en una situación en la que nunca quiso estar y, aún peor, en una situación en la que no había alternativas para ella. Iba a perder siempre, dado que ni sus padres ni su esposo iban a transigir.

Además de la situación política insostenible, Juana tuvo que soportar las infidelidades de su esposo. Adoptando la postura de una mujer moderna, el concepto de compartir a su esposo con otra mujer fue algo inaceptable para ella y describe así sus sentimientos: “Perdí la noción de mi cuerpo. Me transformé en un nudo de rabia, una idea sin brazos ni piernas. No pude moverme por un buen rato de donde estaba. ...¿Qué hallaba en ella Felipe que yo no poseyera más redondo y abundante? ¿Cómo podía mi esposo exponerme a la burla por alguien como ella?” (198). Juana no podía aceptar tal comportamiento por parte de su esposo, pero tampoco tenía la capacidad de

cambiarlo. No podía divorciarse de él y, así, estaba condenada por su tiempo, sociedad y religión a un matrimonio eterno. De esta forma, Juana se convierte en la mujer descrita por un refrán popular: “Heav’n has no Rage, like Love to Hatred turn’d, Nor Hell a Fury, like a Woman scorn’d” (Congreve).

A pesar de las vicisitudes en su vida, después de la muerte de su madre, Juana se encuentra entre dos hombres ávidos de su corona: su padre y su esposo, y –junto con ella– del poder y dinero que deviene de ser el gobernante del territorio de Castilla. Como Belli describe:

...Fernando y Felipe se reunían ese día en Villafáfila para firmar un tratado, merced al cual mi padre se marcharía a Aragón y Felipe asumiría la regencia de Castilla. ...El tratado que firmaron me desplazaba a mí del poder y me incapacitaba para gobernar aludiendo problemas de juicio que podrían poner en peligro los sagrados intereses del reino. (239)

El poder y el dinero valían más para estos dos hombres que el respeto de su hija y esposa; y fue tanto, que estaban decididos a proclamarla incapaz de gobernar para asumir o –mejor dicho– despojarla de su herencia.

Después de la muerte de Felipe, su padre la encerró y la mantuvo ciega y sorda a las informaciones más importantes de su propio reino: “Mi padre se marchó tras dejarme instalada en el palacio. No tardé mucho en darme cuenta de que estaba prisionera” (287). Su pasión por su esposo, aún después de su muerte, serviría para dar la impresión a los demás de una locura particular y peligrosa. Se decía de ella: “Que la reina está loca y nadie debe saberlo” (287). Más tarde, cuando su hijo Carlos sube al trono, en lugar de liberarla, la deja condenada a ser una prisionera en el castillo de Tordesillas. El desfavor de su hijo y el desasosiego que la embarga se pueden observar en la cita de Belli:

Una firma mía habría bastado para terminar con el poder de Carlos en España, pero en vez de gratitud mi hijo no tuvo la gentileza de cederme siquiera la apacible libertad que merecía. Al contrario, Carlos reinstauró a los Denia y me dejó a merced de sus atropellos. ...No me liberé de ellos sino hasta el día de mi muerte. (303)

Aunque desde un inicio había sido capaz de liderar su país, Juana aceptó que no “poseía la ambición del poder” (149). Su padre, esposo e hijo se aprovecharon de esa renuencia para sustentar el argumento de su locura.

En cuanto al tema de la maternidad, Juana había cumplido con su deber a la corona al otorgarle un sucesor masculino. A pesar del ejemplo excepcional de Isabel la Católica, Fernando y Felipe persistían envueltos en una visión tradicional de que no era el deber de Juana gobernar, sino que esta era la responsabilidad de un hombre. Solamente en caso de que no hubiera un hombre

para asumir el poder, podría una mujer hacerlo; a pesar de que Isabel había heredado a Juana la corona. Isabel no estaba destinada a ser reina, pero la muerte de su hermano Enrique IV la llevó al trono de Castilla. El concepto de una mujer real que subvirtiera los roles tradicionales era prácticamente inconcebible porque iba en contra de todas las usanzas y costumbres de la época; una mujer solamente valía dentro del comportamiento aceptado (Servén-Díez et al. 13).

A su vez, el comportamiento de Juana se enmarca en las expectativas de género y la manera en que estas evolucionan a través del tiempo. Como lo ha expresado Alexandra Fitts en su artículo sobre la princesa:

The changes in perceptions of Juana's mental state, and indeed the compulsion to diagnose her at all, reveal more about changes in social concepts than about Juana herself. ...Juana is defined by stereotypical notions of feminine weakness and emotionalism. More than that, she is reduced to a female body, subject to the unbalancing impulses of sexual desire and pregnancy. (7)

Esta realidad apoya el propósito de (re)narrar la historia desde la perspectiva de la princesa, de rescatarla de su pasado y permitirle la posibilidad –aunque sea ficticia– de narrar su propia historia. La obra de Belli busca darle valor y voz a una mujer silenciada por siglos, en otras palabras, pasarla del reduccionismo histórico, al que ha sido sometida, a una visión que encarne una realidad y perspectiva que la humanice ante el lector.

Desafortunadamente, el gran error de Juana fue sentir lealtad y amor por los que no lo merecían y, como consecuencia, se vio traicionada por sus propias emociones: “La pasión que en los hombres es causa de admiración, en las mujeres se interpreta como señal de desequilibrio” (Belli 214). Su vida transcurre en medio de constantes conspiraciones que buscan minar su autoridad o cualquier posibilidad de acceder al poder que le correspondía por herencia. Todos a su alrededor la tratan de loca. No tiene control sobre nada salvo su propio cuerpo y, aun así, se le somete a lo que es, efectivamente, un encarcelamiento. Tomando en consideración lo anterior, no sorprende que haya descuidado su aseo personal o se haya negado a comer, como una forma de rebelión frente al maltrato. Es un milagro que no se volviera, en efecto, loca. Sin embargo, al final, todos sus esfuerzos son en vano ya que nadie cree en su cordura; de hecho, todo lo contrario. Las mismas personas allegadas a ella producen evidencias que la llevarán a vivir encerrada por la mayor parte de su vida.

Al principio de este análisis se planteó la pregunta: ¿Qué busca esconder la historia oficial? Esta interrogante sugiere la existencia de una realidad encubierta, cuya legitimidad podría cambiar el curso de la historia. C.S. Lewis propone tres posibilidades en cuanto a la autenticidad y el engaño: “Either your sister is telling lies, or she is mad, or she is telling the truth. You know she doesn't tell lies, and it is obvious that she is not mad. For the moment then and unless any other further evidence turns up, we must assume she is telling the truth” (49). Este postulado se puede aplicar a la

demencia de Juana. Si Juana está loca, su familia tendría el derecho de darle prioridad al bienestar del país y escoger a quién podría gobernarlo mejor que ella. Sin embargo, si Juana no está loca, su posición como heredera legítima del trono de Castilla implica que tanto su padre como su esposo carecen de cualquier derecho a gobernar. Por extensión, no tendrían ningún derecho al dinero ni al poder que estaban ligados a Castilla. Y esta es la clave del argumento sobre la locura de Juana. Lo que la historia esconde remite a justificar para arrebatarle la riqueza y el poder que le pertenecían a esta mujer. Para este propósito, Juana tenía que estar loca; no era tan solo conveniente, sino necesario.

Gracias a la revisión propuesta por Belli, el lector entiende que existe la posibilidad de que Juana no fuera lo que parecía ser, ni se acercaba a la idea que otros habían creado sobre ella. La versión oficial la describe como una criatura triste e incapaz de ser la reina de un gran país, como una mujer que perdió su mente a consecuencia de la muerte de su marido. No obstante, a partir de la metaficción historiográfica de Gioconda Belli, el lector puede desprenderse de esa reducción e insertarse en la intimidad del personaje lograda por la narración en primera persona. Belli le da voz, aunque de índole ficticia, a una mujer silenciada por siglos. En la discusión que el texto entabla con la historia tradicional, se desprende otra manera de percibir la vida; se presenta la imagen de una figura histórica que intentó ser una mujer moderna, adelantada a su tiempo. Desafortunadamente, la historia oficial convertida en leyenda persistió en el tiempo. Es lamentable que su gran tragedia fuera el no haber podido ser apreciada por lo que realmente era: una mujer que se atrevió a amar y a expresar ese sentimiento apasionadamente, a pesar de las consecuencias de este atrevimiento.

## 2. Malintzin

En Latinoamérica, se puede decir que hay una mujer que lleva una condena más pesada que cualquier otra en la historia de estos países. Ella es la Malinche, la intérprete indígena de Hernán Cortés y sus conquistadores en la fundación de “la Nueva España”. Como dice la canción “She”: [Ella] “May come to me from shadows of the past. That I remember ‘til the day I die”. Históricamente, doña Marina o la Malinche es considerada “la traidora” de su gente o “la chingada”, según Octavio Paz. Sin embargo, a través de la novela *Malinche* de Laura Esquivel, la representación de Malintzin se erige en contra de la perspectiva tradicional. La metaficción historiográfica alterca con la narración propuesta por la historia tradicional y en este proceso de reescritura se subvierte la versión original presentando a esta mujer desde otra perspectiva.

Como lo ha expresado Lukasz Grützmacher: “la ‘metaficción historiográfica’ deconstruye los mitos” por el acto de traer más información y otro punto de vista sin comprometer la veracidad de los eventos narrados (151). Al igual que otros críticos, Grützmacher arguye que la diferencia entre la creación de la ficción y la historia es mínima (150). Este es el propósito de Esquivel en su metaficción historiográfica: añadir a los eventos, presentándolos desde otra perspectiva para crear una versión completa, honesta y precisa de la historia. El resultado no se orienta solamente a influir en la opinión de los lectores del presente sino en la de aquellos que seguirán sumidos al proceso de

reconocer y otorgar una identidad particular a esta mujer en la posteridad.

Sin duda, la historia de la Malinche no es la más afortunada. Como la historia nos relata, fue una indígena conocida como Malinalli, Malintzin o doña Marina. No se sabe mucho sobre su vida antes de su intervención como intérprete en la conquista de México por Hernán Cortés y, aun así, los historiadores no están de acuerdo con los datos que se han conservado. Casi todos aparentan saber la historia real sobre su vida y cada libro da nueva información; entonces ninguno sabe toda la historia real. Sin embargo, se sabe que ella fue una esclava, y que fue vendida por su familia –algunos historiadores dicen por su madre– cuando era niña (Lanyon 39). No se sabe con exactitud su edad, pero sí que era muy pequeña. Una versión indica que el pago consistió en tres bolsas de cacao (Martín del Campo 33). Vivió por un tiempo en Xicalango con su nuevo amo hasta que él la vendió a su vez a otro hombre en Potonchan (Lanyon 39). Fue allí donde su destino la unió a Hernán Cortés y sus demás conquistadores. Después de algún tiempo, ella se convertiría en su intérprete y también en la amante de Cortés. Los historiadores, sin embargo, no están de acuerdo en qué edad tenía en ese momento; algunos afirman que catorce años (Lanyon 39) y otros dicen que la relación comienza después de su bautismo a los 21 años (Martín del Campo 74) puesto que los españoles querían convertirlas antes de tocarlas. En realidad, todos los indígenas eran vistos como personas con menos valor y derechos y por eso la crítica de Bartolomé de las Casas (Foster 6-7).

El conquistador Bernal Díaz del Castillo (1492-1581) describe fielmente a Malintzin (doña Marina) en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, publicada póstumamente en 1632. En contraste con los escritos de Hernán Cortés y *La historia de la conquista de México* (1552) de Francisco López de Gómara, Díaz del Castillo representó la conquista como una acción efectuada por muchos hombres y no como el acto glorioso de uno solo. Sin embargo, a pesar de haber conocido e interactuado con Malintzin, su descripción la reduce tan solo a su papel como intérprete; la mujer histórica, compleja y profunda es simplemente “la lengua doña Marina” (Foster 26). Por otras obras, sabemos que ella fue muchísimo más. Por ejemplo, fue la madre de un hijo de Hernán Cortés, Martín. Se sabe esto puesto que “su nombre y su relación amorosa con Cortés aparece en varias declaraciones de testigos” (Manzo-Robledo 303). Se desconoce si su predisposición estaba basada en el amor, la sumisión o la violencia. A pesar de todo, la usó, abusó de ella, la dejó embarazada, pero nunca se casó con ella ya que durante todo el tiempo que estuvo con la Malinche estaba casado con otra mujer, Catalina Suárez. Al mismo tiempo, el acto de dar mujeres como un regalo o botín de guerra era completamente normal durante esa época. Asimismo, fue común que los conquistadores tuvieran amantes:

Bernal Díaz spoke openly about this custom and it often passes without comment, perhaps because it became so commonplace during the Conquest. Or perhaps because of history's implicit understanding that women are the spoils of war. ...The giving of women to the enemy was a venerable Amerindian custom that the Spaniards would encounter again and

again with relish during the years that followed. The Mayan lords of Potonchan intended their gift as a peace offering. (Lanyon 59)

Hoy en día, la idea de que las mujeres valen menos que los hombres no es aceptable y representa un crimen contra la humanidad; sin embargo, a doña Marina no le tocó vivir en estos tiempos, sino bajo las costumbres de su cultura y época que, desafortunadamente, la vio de una manera trágicamente distinta. Esquivel se enfrenta y se opone a esta injusticia y, a la vez, propone una nueva lectura a través de su discurso neohistórico. Al igual que ella, Octavio Paz ha querido ofrecer un ejemplo moderno de la visión de la Malinche en su obra *El laberinto de la soledad*:

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. (94)

No hay palabras más claras que estas: “[E]l pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche” (94). Hay que pensar en esto: por toda la eternidad representada en la historia oficial, no hay otra perspectiva. Doña Marina es la mujer que traicionó a su gente por el acto de sumisión al ser la intérprete y la esclava sexual de su conquistador, es decir “la amante de Cortés” (94). Ella representa la ambivalencia de los mexicanos ante la realidad de que son una raza que deriva de una unión forzada, de un mestizaje impuesto a la fuerza y la Malinche se ha convertido en el símbolo de esa realidad. Sobre todo, se le condena por someterse a la relación amorosa, sucumbir (como si hubiera sido posible otra alternativa) a esa expresión de “amor”. Según Paz, los mexicanos, por el mestizaje, han sufrido por siglos la relación amorosa de una mujer, la Malinche. Por eso, ella se halla condenada en la historia hegemónica de México, sin perdón ni posibilidad de redención.

En cambio, la versión de Esquivel pinta la imagen de una mujer enamorada traicionada por los hombres que supuestamente eran sus protectores. Esquivel describe una relación entre una “mujer-niña” en la forma de Malintzin y un hombre que al principio mostraba un deseo incontrolable. Esquivel narra: “Cortés comprendió que Malinalli era su verdadera conquista, que ahí, en medio del abismo de los ojos negros de esa mujer, se encontraban las joyas que tanto buscaba” (74). Su deseo por la Malinche aparentaba arder, pero su deseo por la fama y el oro serían aún más insaciables. Se descubre más tarde que el amor nunca fue lo que motivó a Cortés en sus tratos con Malintzin, sino solamente el deseo de controlar todo a su alrededor en busca del poder, la gloria y la riqueza. No pudo aceptar nunca lo que Malintzin le ofrecía, aunque en su corazón quisiera hacerlo:

No podía renunciar a ser el más grande de todos los hombres. El más poderoso, el más inmenso, a cambio de una ciudad y una mujer ya conquistadas. Por eso, su pensamiento cambió inmediatamente y miró a Malinalli como una loca y estúpida mujer que efectivamente sólo le servía como un objeto, como un instrumento de conquista. (153)

Como venganza, Cortés decide regalarla como esposa a uno de sus soldados y capitanes, Jaramillo, en lugar de casarse con ella él mismo. Malintzin, una vez más, es simplemente un objeto para los hombres a su alrededor traicionada por el amor que sentía por un hombre y por la esperanza de libertad que hubiera podido darle.

En toda la historia de la Malinche surgen varias preguntas, entre ellas: ¿Por qué era considerado un crimen desear vivir y sobrevivir? ¿Cuáles eran sus otras opciones? Desde la perspectiva de Laura Esquivel, no había otra salida. Con la llegada de los españoles, por primera vez en su vida, consigue el derecho a la expresión, a tener una voz de alguna forma. De este modo, su identidad lograba superar el destino de ser una esclava más, entre tantas como ella, quienes nunca tendrían la oportunidad de dejar su huella, aunque manipulada y trastornada en la historia 'oficial' de la proveniente cultura mexicana. Esquivel afirma esto cuando apunta:

Ella, la esclava que en silencio recibía órdenes, ella, que no podía ni mirar directo a los ojos de los hombres, ahora tenía voz, y los hombres, mirándola a los ojos esperaban atentos lo que su boca pronunciara. Ella, a quien varias veces había regalado, ella, de la que tantas veces se había deshecho, ahora era necesitada, valorada, igual o más que una cuenta de cacao. (64)

Desafortunadamente, su destino estaba ligado al de los españoles, y lo sabía:

Tenía que ver las cosas a la manera de los españoles. Su vida dependía de ello, porque le quedaba claro que, hasta ese momento, nunca habían estado hablando de lo mismo, nunca habían visto lo mismo ni querían lo mismo. El cambio que ella esperaba para su gente era simplemente que se terminara con los sacrificios humanos. (Esquivel 98)

Para poder sobrevivir y lograr la libertad, para bien o para mal, se vio ligada eternamente a los españoles. Sin embargo, desde la propuesta discursiva neohistórica de Esquivel, Malinche no merece la condena que la historia le ha deparado. Debido a que fue víctima de sus circunstancias, Esquivel la rescata y le da una voz que permite algo que la versión original le había negado: la oportunidad de luchar por su propia inocencia. De manera que, al final de la novela, eso es exactamente lo que doña Marina logra. Esquivel da voz a la protesta de Malintzin y, a través de ella, también les da voz a todas las mujeres indígenas (y no indígenas) que se han visto enmarcadas y marcadas por situaciones similares.

La manera en que Esquivel subvierte los roles es, también, significativa y distinta por el atrevimiento que representa ante las versiones tradicionales de la historia. Malintzin (doña Marina) se atreve a hablar y lo que dice no es simplemente repetir lo que el hombre le dicta, sino lo que su conciencia y su dignidad determinan. Hay un momento en la narración de Esquivel en el que Marina le dice claramente a Cortés que no participará con él en ninguna batalla más. No solo se atreve a afirmar que no quiere ir, sino que expresa su deseo de que él tampoco fuera. Ambiciona una vida tranquila con él y con su hijo y le ofrece la opción de no luchar más. Ella, una esclava, la intérprete de un conquistador, se atreve a decirle lo que ella desea para su propia vida, así como para la de él y del hijo que comparten. Cortés se niega, como es de esperar, pero eso no altera lo significativo del osado atrevimiento y la valentía implícita en él. A su vez, al final de la novela, Marina o Malinalli, como Esquivel la llama, se atreve a manifestarle a Cortés exactamente lo que ella piensa de él y asevera que ya no está bajo su control ni lo estará jamás. Ella se libera finalmente y se apropia del acto prometido a ella por sus servicios, el cual nunca recibió de sus captores, es decir, su propia libertad.

Contemplando a la Malinche en su papel de figura histórica, Lanyon observa que “one of the many ironies of her story [is] that she was famous for her voice, but we never hear her speak” (12). En su ficción, Esquivel crea una metaficción historiográfica con el objetivo de rescatar a esa mujer valiente a través de su voz. En *Malinche*, Malintzin tiene mucho que decir. Los eventos históricos son los mismos y las personas no han cambiado, pero la ‘lengua’ finalmente habla por sí misma, declarándose inocente de los crímenes y el simbolismo que la historia tradicional le ha adjudicado. Esquivel ve en ella un valor que ha sido ignorado antes por una serie de razones y, al hacerlo, revalora y vuelve a escribir uno de los episodios más importantes de la historia de la colonización de América.

### 3. Conclusión

Las dos autoras, Gioconda Belli y Laura Esquivel, rescatan a estas dos heroínas, Juana la Loca y Malintzin, respectivamente, a partir de la escritura de metaficciones historiográficas cuyo propósito no es solamente el permitir a sus protagonistas históricas expresarse sino dar voz a aquella mujer que se ha sentido sofocada por la tradición: rica o pobre, blanca o india, de una familia real o humilde, loca o cuerda. Cada una de estas mujeres es la representación de muchas de una manera u otra. Otro motivo central en la realización de este rescate histórico es socavar la noción del pecado o culpa de la mujer en identidad y actos sexuales. Cada una de estas mujeres amó y sufrió por ello; sus pecados desde la visión histórica y ontológica se vinculan al ser definidas por ese sentimiento que, al final, las traiciona.

En última instancia, el objetivo detrás de la reescritura neohistórica que se logra a través de estas novelas es valorar y no condenar para siempre lo diferente. Cada una de estas protagonistas, Juana y Malintzin, exigen el mismo veredicto histórico: deseaban ser vistas y aceptadas por lo

que eran, y evitar que se tratara de reducir las a la otredad. Al final, se descubre que estas mujeres no son tan diferentes a las del presente. Quizás, si se logra rescatarlas y que otras mujeres se vean representadas en ellas, se contribuirá a lograr subsanar algunas de las numerosas diferencias aún existentes –y condenables– en este mundo.

## Obras citadas

- ARAM, Bethany. *Juana the Mad: Sovereignty and Dynasty in Renaissance Europe*. The Johns Hopkins U P, 2005.
- . "Queen Juana: Legend and History." *Juana of Castile: History and Myth of the Mad Queen*, edited by Santiago Juan-Navarro, Phyllis Zatlin, and María A. Gómez. Bucknell UP, 2008, pp. 33-46.
- BELLI, Gioconda. *El pergamino de la seducción*. HarperCollins Publishers, 2005.
- CAPPON, Jorge. "Masochism: A trait in the Mexican National Character." *Psychoanalytic Review*, vol. 64, no. 2, 1977, pp. 163-71.
- CONGREVE, William. *The Mourning Bride*. Betterton's Co., Lincoln Inn Fields. London, 1697. Talebooks.com. <https://talebooks.com/ebooks/557.pdf>. PDF file.
- COSTELLO, Elvis. "She." *Notting Hill Soundtrack*. By Charles Aznavour and Herbert Kretzmer, London, 1999.
- ESQUIVEL, Laura. *Malinche*. Atria Books, 2006.
- FITTS, Alexandra. "The Seductive Narrative Appeal of a Madwoman: Juana 'la Loca' and Excessive Femininity." *Hipertexto*, vol. 17, 2013, pp. 3-15.
- FOSTER, David William. *Literatura Hispanoamericana: una antología*. Garland Publishing Ltd., 2013.
- FOUCAULT, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Pantheon Books, 1972.
- GRODEN, Michael, et al. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*. 2nd ed. The Johns Hopkins UP, 2005.
- GRÜTZMACHER, Lukasz. "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial." *Acta Poética*, vol. 27, no. 1, 2006, pp. 141-68. <<http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/27-1/141-168.pdf>>. Accessed 15 Feb. 2017.
- HERMAN, David, et al. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge Ltd., 2005.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- IRIZARRY, Estelle. "Juana la Loca by Carmen Barberá." *Hispania*, Sept. 1996, pp. 472-4. <<http://www.jstor.org/stable/345543>>. Accessed 15 Oct. 2017.
- LANYON, Anna. *Malinche's Conquest*. Allen & Unwin, 1999.
- LEWIS, C. S. *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. HarperCollins Publishers, 1978.
- MAGENDZO-KOLSTREIN, Abraham. "Why are we involved in human rights and moral education? Educators as constructors of our own history." *Journal of Moral Education*, vol. 40, no. 3, 2011, pp. 289-97.
- MANZO-ROBLEDO, Francisco. *Yo, Hernán Cortés: El Juicio de Residencia*. Editorial Pliegos, 2013.

- MARKUS, Sasa. "La metaficción historiográfica en *El Libro Negro* (2006) de Paul Verhoven." *Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo (MICEC)*, 31 May 2007, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, pp. 1-8. <[http://www.ocec.eu/pdf/2007/markus\\_sasa.pdf](http://www.ocec.eu/pdf/2007/markus_sasa.pdf)>. Accessed 15 Feb. 2017.
- MARTÍN DEL CAMPO, Marisol. *Amor y Conquista: La novela de Malinalli mal llamada la Malinche*. Editorial Planeta Mexicana, S.A. de CV., 1999.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad, Posdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1994.
- PFANDL, Ludwig. *Juana la Loca: su vida - su tiempo - su culpa*. Translated by Felipe Villaverde, 2nd ed., Editora Espasa, 1938.
- SERVÉN-DÍEZ, Carmen, et al. *La mujer en los textos literarios*. Ediciones Akal, S.A., 2007.
- ULRICH, Laurel Thatcher. "Vertuous Women Found: New England Ministerial Literature, 1668-1735." *American Quarterly*, vol. 28, no. 1, 1976, pp. 20-40.



## Colectivo LasTesis: cuerpo, calle y movilidad

Lourdes Elizabeth Schmader  
*University of Miami*

### RESUMEN:

Este artículo se enfoca en la *performance* feminista del Colectivo LasTesis y su famoso: “Un violador en tu camino”. El objetivo es descubrir las conexiones y sobre todo el ensamblaje compuesto entre *performance* con influencia feminista, el cuerpo como herramienta performática y el espacio público como el lugar ideal para visibilizar la denuncia y concienciación sobre la violencia de género. De este modo, *performance*, cuerpo y calle se convierten en una amalgama de elementos que busca confrontar al Estado. Las activistas (artistas-activistas) adaptan estos actos performáticos para abordar problemas sociales como la violencia contra la mujer y el feminicidio. Con una visión en mente, LasTesis le da un propósito definido a su *performance*, incorporando el himno feminista: “Un violador en tu camino” con la intención de brindar a las mujeres una plataforma para superar el temor y denunciar los actos de violencia de género.

**PALABRAS CLAVE:** LasTesis, *performance*, estallido social, feminicidio, patriarcado

Las olas de protestas y disturbios que se originaron en octubre de 2019 en Chile son claramente indicadores de que el pueblo se cansó del precario sistema económico que ha imperado en este país por más de cuarenta años. Igualmente, la imposibilidad de tener una vida digna, amparada por un sistema legal justo, despertó la consciencia del pueblo chileno. El detonante para que los chilenos y chilenas salieran a las calles a protestar fue el alza en la tarifa del transporte público, medida económica que entró en rigor el 6 de octubre de 2019. A partir de este acontecimiento, los primeros en reaccionar fueron los estudiantes de secundaria, quienes comenzaron a evadir el pago de las tarifas saltando los torniquetes del metro. Estos incidentes ganaron impulso con el paso de los días, lo que llevó al gobierno a desplegar a los miembros de las Fuerzas del Orden y Seguridad, conocidos como Carabineros, con el objetivo de restablecer el orden. Sin embargo, el 18 de octubre de 2019 marcó el punto culminante de estas manifestaciones, impulsado, en parte, por múltiples convocatorias en las redes sociales para tomar las instalaciones del metro en distintos puntos de la ciudad de Santiago. Esta situación se agravó con el transcurso de los días, y las protestas se tornaron sumamente desafiantes de controlar. El hecho de que estas manifestaciones lograran movilizar masivamente a la ciudadanía resultó verdaderamente sorprendente.

Indiscutiblemente, las redes sociales fueron el medio que posibilitó la coordinación para convocar y participar de estos eventos. De manera que, las artistas,<sup>1</sup> los sindicatos y el pueblo en general empezaron a circular la información necesaria para que la gente acudiera a las manifestaciones (fecha, hora y punto de encuentro). Como es sabido, las redes sociales permiten no solo dar un “me gusta”, sino que también brindan la posibilidad de “compartir” y “reenviar” mensajes. Así, las cuentas de Twitter empezaron a bombardear el espacio cibernético. De igual manera, los testigos empezaron a subir videos en donde se podía apreciar el caos en que se encontraba el país, al igual que la violencia desplegada en contra de los manifestantes por parte de los Carabineros. Durante el “estallido social” en Chile desde octubre a noviembre de 2019 se registraron 5.558 denuncias de violaciones a los derechos humanos, siendo 4.525 hombres y 1.031 mujeres, de los cuales, 4.719 eran adultos y 834 menores de edad. Asimismo, veintiún víctimas reportaron discriminación por orientación sexual, 19 se identificaron como mapuches y 75 personas como extranjeros (principalmente colombianos, peruanos y venezolanos), quienes sufrieron violencia institucional<sup>2</sup> (“Fiscalía revela que las denuncias por violaciones a los derechos humanos ascienden a 5.558” CNN Chile).

A pesar de que los motivos que llevaron a la ola de protestas fueron diversos, los aspectos que tuvieron en común se pueden resumir en dos puntos. El primero, la toma de consciencia que llevó al pueblo chileno a analizar las deficiencias de su sistema, situación que se prestó para volver al tema de la importancia de tener una vida con dignidad. Y el segundo, la canalización de esas interrogantes en el espacio público, para que sus voces fuesen escuchadas. De esta manera, el 18 de octubre de 2019, fecha que se conoce como “estallido social”, se convierte en un día clave que facilita las condiciones para una masiva denuncia pública. Como bien lo explica Cisternas, es ahora la “ciudadanía que toma consciencia del potencial que tienen las acciones en el espacio urbano” (6). Esta comprensión del potencial de la acción en el espacio público encuentra una manifestación concreta en la *performance* feminista del Colectivo LasTesis y su obra “Un violador en tu camino”.

Enfocándose en esta conexión, el presente estudio propone, primero, analizar los componentes de este ensamblaje resaltando la intersección entre *performance* con influencia

---

1 Diana Taylor, en su libro *Performance* menciona que los artistas (artistas-activistas) utilizan la performance para intervenir en contextos, luchas y debates políticos. Para algunos, la performance es la continuación de la política por otros medios (147).

2 Además, se documentaron 1.938 víctimas de lesiones por armas de fuego, de las cuales 285 sufrieron daño ocular. Hubo 4.158 casos de apremios ilegítimos, 1.038 de abusos contra particulares y 134 de torturas por agentes del Estado. Se denunciaron, además, 192 casos de desnudamientos, 67 de violación o abuso sexual y 15 de amenazas sexuales. En la Región Metropolitana se concentraron la mayoría de las violaciones (2.650), seguida de Valparaíso (776) y Bío Bío (409). La institución policial conocida como Carabineros ha sido denunciada por 4.170 víctimas de violencia institucional, y 294 funcionarios han sido identificados hasta el momento (“Fiscalía revela que las denuncias por violaciones a los derechos humanos ascienden a 5.558” CNN Chile).

feminista, el cuerpo como herramienta performática y la calle como el lugar ideal para dar vida a estas expresiones con el propósito de mostrar la manera en que cuerpo y calle convergen como elementos claves en una creación que busca confrontar al Estado y a las estructuras de poder. Asimismo, este análisis sostiene que las *performances* no son un fenómeno nuevo en Latinoamérica, donde se ha incursionado en actos de protesta de este tipo desde la década de los años sesenta del siglo XX. Lo particular de estas *performances* es que se refieren a un tipo específico de arte vivo en el que los artistas contemporáneos incursionan; al mismo tiempo, reinventan y adaptan al presente con el propósito de romper con las estructuras institucionales y económicas que excluían a artistas sin acceso a espacios oficiales (Taylor 8). De hecho, las *performances* que se iniciaron en Chile y que tuvieron lugar durante el “estallido” son reinenciones que tomaron modelos de protestas del pasado. No obstante, las activistas que figuran en este ensayo buscan adaptar estos actos performáticos para abordar otros problemas sociales como la violencia contra la mujer y el feminicidio. Como afirma Taylor, “Estos actos, aunque escenificados, interpretan e inscriben lo real de manera muy concreta” (9), y el sentido que le dio LasTesis a su *performance* fue servir de plataforma para que las mujeres perdieran el miedo y denunciaran actos de violencia de género. Por último, este artículo se enfocará en la forma en que las mujeres se apropian de la *performance* que crearon LasTesis para convertirla en un himno y símbolo feminista. Según se abordará más adelante, en algunas ocasiones las mujeres a nivel mundial hacen adaptaciones a la letra, para reflejar la situación de un país en particular y, en otras, la vestimenta cambia para reflejar su propia realidad.

### 1. Performance con influencia feminista

¿La performance o el performance?, ¿qué término utilizar? Como bien apunta Diana Taylor<sup>3</sup> en la introducción de *Estudios Avanzados de Performance*, el término “performance” plantea dificultades tanto en su aplicación práctica como en su definición teórica debido a su amplio uso y su falta de precisión. En Latinoamérica, donde no existe un equivalente en español o portugués, “performance” se ha utilizado principalmente en el ámbito artístico como “artes de performance”, o “arte de acción”. La traducción del término, “el performance” o “la performance”, agrega ambigüedad, lo cual lleva a reflexionar sobre el género o la identidad de género asociados, desde ya, con el término “performance” (Taylor 7).

Por consiguiente, es esencial postular una definición concreta o tal vez proponer un acercamiento de lo que envuelve la *performance*. Es decir, ¿qué entendemos por *performance* en este contexto? A diferencia de una actuación convencional en el sentido teatral, en la *performance* no se observa la interpretación de un actor personificando un papel. En lugar de ello, el término

---

3 Diana Taylor es una de las investigadoras y académicas que más ha estudiado (la) (el) Performance en el contexto latinoamericano.

“performance” se emplea para describir dramas sociales y prácticas corporales (Taylor 7). Teniendo su inicio en las décadas de los sesenta y setenta, esta construcción acérrima se caracteriza por ser “anti institucional, anti elitista [y] anti consumista” buscando más bien provocar y crear un acto político” (Taylor 8). Es fundamental resaltar que, si bien la *performance* de LasTesis exhibe estas cualidades, no se trata de una representación actoral en el sentido tradicional, sino de una expresión corporal que aborda la problemática social del feminicidio y la violencia de género. Para LasTesis, *performance* es “an act realized both by those who watch it and by those who participate in it. It takes place in a determinate space and time and, in our case, makes use of language and artistic tools” (*LasTesis Set Fear on Fire* 10), hecho que demuestra que en las *performances* de LasTesis se experimenta un dinamismo que requiere la colaboración tanto de la audiencia como de los participantes, a la vez que se utiliza un lenguaje creativo para comunicar su mensaje dentro de un tiempo y lugar específicos.

Taylor señala que otros posibles acercamientos para darle un nombre adecuado en cuanto al contexto latinoamericano serían los términos “ejecución”, o “actuación”, como una manera de resistir al uso de *performance* y a la implicación de un “nuevo colonialismo” (8) por el uso de una palabra en el idioma inglés. Ahora bien, siendo LasTesis un colectivo feminista, que se ha hecho conocido a nivel mundial, se utilizarán indistintamente solo los términos “la performance” y “ejecución” para referirse a estas expresiones artísticas.

Para comenzar, LasTesis está conformado por cuatro mujeres originarias de Valparaíso, Chile: Sibila Sotomayor, Daffne Valdés, Paula Stange y Lea Cáceres, quienes están vinculadas con diferentes áreas, tales como las artes escénicas, las ciencias sociales, la literatura, la historia y el diseño, incluyendo el diseño de vestuario ligado a lugares específicos. Este hecho es de gran importancia, ya que, como resultado, este colectivo dispone de distintos tipos de preparación y conocimientos; de manera que, cada una de sus integrantes aporta a esta tesis desde sus propias habilidades y enfoques hasta el uso de materiales específicos dentro de cada uno de sus campos de especialización. (“Entrevista a LasTesis: la intervención o el problema que plantea es transversal”).

Al profundizar sobre su asociación, es conveniente examinar, igualmente, la razón que las llevó a crear este colectivo, el objetivo de su *performance* y el origen de las ideas para la misma. En este contexto, resulta significativo considerar que las ideas sobre la creación del colectivo LasTesis se estuvieron gestando mucho antes de las manifestaciones de octubre de 2019. De hecho, un año y medio antes del estallido, estas artivistas habían empezado una serie de investigaciones minuciosas “on ways of making feminist theories available to wide audiences” (Serafini 292). Inicialmente, la “ejecución” de la primera *performance*, estaba preparada para ese mismo mes de octubre de 2019, pero tuvo que ser postergada debido al caos que existía por las protestas. No obstante, el momento preciso llegó casi un mes después, el 20 de noviembre de 2019. Esta fecha es reveladora porque las inicia como un colectivo feminista y les da la oportunidad de presentar “Un violador en tu camino”, enfrente de una estación de policía en Valparaíso. Cinco días después, este acto fue repetido en la

capital, Santiago, “by hundreds of activists on the International Day for the Elimination of Violence Against Women (Barbara 1). Más aún, su *performance*, se convertiría en un acto de solidaridad con las detenidas y detenidos víctimas de la represión policial. A partir de este momento su *performance* se empieza a reproducir a nivel mundial debido a su fuerte contenido de denuncia.

Estas artistas y activistas feministas sintieron el compromiso de crear, por medio de su arte, un puente que sirviera para denunciar los feminicidios y los actos de violencia en contra de las mujeres en Chile. Las ideas de las teorías feministas para la creación de su *performance* están basadas en una de las tesis de Rita Segato, quien propone que a nivel global existe una doble moral que tipifica la violencia de género de manera desigual: una para las mujeres y otra para los hombres. Por una parte, están los actos de violaciones sexuales a las mujeres, que se consideran como un crimen menor y de carácter privado, actos que casi siempre se relacionan con “el lema del móvil sexual” (Segato 44). Es decir, que se vincula a estos crímenes únicamente con el deseo sexual que ocurre en un espacio privado, sin considerar que no todas las violaciones a mujeres se dan por estos motivos y en estas condiciones. Existen violaciones que se realizan como una forma de ejercer poder sobre las mujeres y en las que los hombres no tienen apetitos sexuales contra sus víctimas, sino un deseo de dominar. Esta relación de poder es la que cuestiona LasTesis y, con un tono acusador y de denuncia, culpan al patriarcado representado por el Estado. Aspecto que plasman en los siguientes versos de “Un violador en tu camino”:

El violador eres tú

Son los pacos

Los jueces

.....

El presidente

El Estado opresor es un macho violador. (Colectivo Las Tesis 18-20; 22-3)

Y, no únicamente son culpables, sino que todos ellos son responsables de que los actos de violencia contra las mujeres sigan impunes:

Es femicidio

Impunidad para mi asesino

Es la desaparición

Es la violación. (Colectivo Las Tesis 9-12)

Por otra parte, Segato argumenta que “the crimes against men, are seen as crimes against *lo público*” (Martin 715). He aquí la causa del problema de la desigualdad ante la ley que plantea LasTesis, apoyándose en las teorías de la antropóloga argentina.

## 2. El ensamblaje del cuerpo performático: voz, vestuario y coreografía

El elemento central para llevar a cabo una actuación performática radica en el cuerpo o los cuerpos involucrados. Siguiendo las ideas de Deleuze y Guattari, este enfoque abarca la noción de la “máquina cuerpo” o el contrapunto de la “máquina de guerra”, términos que se exploran en el capítulo doce de su obra *Mil mesetas*. En su explicación de la “máquina de guerra” según Deleuze y Guattari, Somers-Hall subraya la existencia de dos “polos”. El primero es “the state inflected war machine”, que está compuesto por el propio Estado, una identidad que no ejerce su poder de manera directa, sino a través de las instituciones de orden establecidas. El segundo “polo” se configura mediante “a political, scientific or artistic movement that can be a potential war machine, precisely to the extent that it draws a plane of consistency in relation to a political, scientific or artistic tradition, a creative line of flight, or a smooth space of displacement” (Somers Hall 207). Aplicando estos conceptos de la “máquina de guerra” al contexto de cómo LasTesis aborda su acto performático, el primer “polo” se refiere al Estado chileno, al cual responsabilizan de la impunidad en los casos de feminicidio y violencia contra la mujer. Este Estado ejerce su influencia a través de elementos como jueces, policías y las fuerzas especiales chilenas, conocidas como los Carabineros. Como contrapunto, el segundo “polo” engloba a LasTesis, a las creadoras de la *performance*, junto con todas las mujeres que se suman a las protestas. Los cuerpos de estas “performanceras”, en su mayoría sin formación artística en las artes teatrales, se convierten en máquinas de guerra que resisten y desafían al Estado.

Este concepto de “creative line of flight” y “smooth space of displacement” se vincula con la noción de escapar de las estructuras tradicionales y abrir caminos hacia una expresión creativa, que es a la vez política. En el contexto de LasTesis, esta “línea creativa de fuga” representa la forma en que su *performance* trasciende las limitaciones del arte convencional, dando paso a nuevas posibilidades de resistencia y crítica social. El “espacio liso de desplazamiento” sugiere la manera cómo la *performance* de este colectivo se desplaza de manera fluida y flexible, desafiando las normas establecidas y creando un terreno en el que las voces de las mujeres pueden ser escuchadas con fuerza. En conjunto, la aplicación de estos conceptos de Deleuze y Guattari destaca la capacidad para resistir y desafiar al poder institucional mediante una expresión creativa y un espacio de confrontación alternativo, que logró LasTesis con su *performance*. Y, precisamente, ese espacio lo constituye la calle, su escenario y su sitio de guerra.

Para LasTesis, el cuerpo es un símbolo de resistencia. Así lo expresa Sibila, una de sus integrantes: “Resignificamos y nos reapropiamos de nuestros propios cuerpos como herramientas de resistencia y lucha” (East & Benavente 333). Por consiguiente, estas mujeres como concedoras

de las artes teatrales saben que, para salir en pie de lucha, deben armar ese cuerpo,<sup>4</sup> y darle una voz, con lo cual inventan “*Un violador en tu camino*”, creando así un “himno feminista”, que impacta por su inventiva, potencia y selección de palabras, lo cual le da un alcance sin igual.

Sin embargo, lo más importante es que estos cuerpos femeninos concuerdan con las teorías de Spinoza y definiciones de Massumi cuando este señala que “when I think of my body and ask what it does to earn that name, two things stand out. It *moves*. It *feels*” (1). De esta forma, la letra de “*Un violador*” logra una masiva movilización de cuerpos que se sienten afectados, ya sea porque han sido cuerpos subyugados, marcados de por vida, porque “el resto de su existencia persiste solo como parte del proyecto del dominador” (Segato 38), o porque se juntan por solidaridad. Esta masa de cuerpos tiene voz, y denuncia una realidad que es un secreto a voces. Por encima de todo, el darles a estas mujeres la oportunidad de interpretar este “himno” las empodera y las libera de sentimientos que han llevado reprimidos quizás por mucho tiempo. Como lo da a entender Martin: “The assembly of large groups of women, the parodic appropriation of state slogans, and the use of forceful chanting and in-your-face physical movements to call attention to what is censored in dominant culture all constitute ‘disobedient’ acts” (Martin 716).

Una vez dada la voz al cuerpo, se necesita decidir cómo vestirlo. Pero LasTesis dejó esta parte libre para que las mujeres usaran su imaginación y eligieran su ropa libremente. En atención a lo cual, se pueden apreciar mujeres usando ropa ajustada, vestidos cortos, ropa deportiva o atuendos con el torso descubierto. Esta particularidad apunta hacia la estrofa que dice “y la culpa no era mía / ni cómo andaba / ni cómo vestía” (Colectivo Las Tesis 13). Lo que se convierte en una declaración con la que las mujeres denuncian que la forma en que están vestidas no les da derecho a los hombres de abusar de ellas. Por último, el único accesorio que utilizan estas mujeres es una venda de color negro que tapa sus ojos. LasTesis no ha dado una explicación sobre esto. Sin embargo, Martin señala que “one infamous site of rape and torture in Santiago de Chile was known as the ‘Venda Sexy’ (*Sexy Blindfold*) or ‘The Discotheque’”, donde los guardias vendaban a las mujeres y mientras las violaban ponían música en alto volumen (Martin 721). De manera que, podría ser este el significado de la venda negra que usan cuando hacen la *performance*.

La última etapa de este ensamblaje es dotar al cuerpo de movimientos específicos que causen la reacción deseada, pero sobre todo que tengan la capacidad de hacer una movilización masiva. Sibila menciona que decidieron hacer una coreografía sencilla para que fuese ejecutada por la mayor cantidad de cuerpos y a la vez “los movimientos simbolizaran cosas muy concretas”

---

4 Lo cual hace eco también a la declaración que hizo Sibila en una entrevista: “nosotras creemos que en el feminismo la estructura debiese ser más horizontal o rizomática. Esto es algo que nosotras tratamos de aplicar a todo, a cómo nos relacionamos, a cómo trabajamos y también en nuestra relación con el trabajo” (East & Benavente 377).

(East & Benavente 335). Por ejemplo, cuando en la ejecución de la *performance*, las mujeres levantan sus brazos y apuntan hacia adelante, sus dedos se convierten en un ente acusador hacia las instituciones públicas, como las comisarías, e incluso hacia la Corte Suprema. Al mismo tiempo, pueden apuntar directamente a los policías o jueces. Por otro lado, cuando quieren representar la humillación y las denuncias de violación político sexual, lo hacen “a través de sentadillas que obligan a hacer, sobre todo, a mujeres y personas de la disidencia cuando las toman presas y las desnudan” (East & Benavente 335).

En cierta medida, el papel que desempeñan LasTesis en la *performance* no es solo de activistas sino de instructoras que proponen un cambio. Conviene la palabra “instructoras”, pues la ejecución se asimila a una clase de aeróbicos en donde se hacen una serie de movimientos coordinados. Sin embargo, a través de su coreografía sencilla, pero poderosa, lograron llevar su mensaje a millones de mujeres alrededor del mundo. La consigna que se quería transmitir era un mensaje de empoderamiento, de solidaridad y de apoyo a las víctimas de violencia de género. De ahí que su papel en primera instancia fuera enseñar la coreografía y luego dejar que las mujeres se apoderaran de ella para que la adaptaran según su situación. Así, paulatinamente, las artistas se juntan, crean una comunidad, y conforman un ensamblaje que no distingue entre las cuatro artistas y el resto de mujeres que no necesariamente tienen vinculación con el arte. Se trata de una nueva forma de hacer arte y política a la vez; un tema que expone Sibila Sotomayor, en una entrevista realizada por Vanessa East & Anastasia Benavente, en la que afirma que:

Ese potencial político que hay en esa acción, que a veces es individual, que a veces es colectiva, que remueve, que perturba también las esferas de poder, deja también a las policías inhabilitadas a veces por no saber cómo reaccionar ante otras formas de manifestación. No saben cómo abordar estos cuerpos que a veces están desnudos, que a veces tienen sangre encima. Ese potencial moviliza las esferas de poder en tantos ámbitos y es en él que creemos como artistas de *performance* también. (333)

LasTesis logró esa movilización porque apeló a una realidad muy presente en nuestros días. Basta con encender el televisor a la hora que presentan los noticieros para tener noticia de algún femicidio.<sup>5</sup> Estos casos siguen multiplicándose; las investigaciones toman meses y años, y en la mayoría de los casos no se da con los asesinos.

Frecuentemente, un dolor compartido da lugar a la empatía y, al mismo tiempo, despierta el anhelo de enfrentar la injusticia. Estos actos de *performance* tienen un propósito específico, que es

---

5 Uno de estos casos que repercutió mucho en las noticias y las redes sociales es, por ejemplo, el de la joven mexicana Debanhi Escobar, quién desapareció en abril de 2022 en la llamada “carretera de la muerte”, y que fue encontrada en la cisterna de un motel trece días después de su desaparición.

el de denunciar la impunidad ante crímenes violentos en contra de las mujeres, una situación que no solo se vive en Chile, sino en todo el mundo. Es una crisis social que no discrimina; las víctimas provienen de diversos orígenes y clases sociales. Por ello, estas *performances* se convierten en armas que cuestionan, confrontan y acusan a los sistemas de gobierno que mantienen leyes obsoletas que no garantizan los derechos de las mujeres de vivir en una sociedad libre de violencia. Por ende, arte y política se juntan como una forma de participación social que denuncia y responsabiliza directamente al Estado por no hacer cumplir las garantías constitucionales no solo de las mujeres, sino de todas las personas que sufren algún tipo de violencia de género.

### 3. Las calles como “escenario democrático” para la performance

En “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”, Rita Segato menciona que los crímenes y violaciones hacia las mujeres son considerados culpas menores que ocurren en un escenario privado. A esto se suma que no existe un refinamiento de las definiciones de estos crímenes, ni tampoco son tipificados adecuadamente (Segato 37). Esta situación ocasiona que se aplique la expresión en inglés “one size fits all”, que en español significaría “igual para todos”.<sup>6</sup> En otras palabras, Segato, al observar el caso de las mujeres asesinadas en Juárez, se da cuenta de la incongruencia de la ley. Por lo tanto, ¿qué hacer cuando no hay justicia? ¿Qué hacer cuando alguien tan cercano ha muerto víctima de un femicidio y las autoridades no dan con el asesino? Lo único que queda es salir a las calles a hacer visible la denuncia.

El utilizar las calles para realizar esta *performance* les da a las mujeres la posibilidad de contar su propia historia, de clamar por justicia, de sentirse rodeadas de otras mujeres y constituye una terapia emocional liberadora. Como lo expone Lea Cáceres, una de las integrantes de LasTesis, “La calle es el único espacio o uno de los pocos territorios democráticos que van quedando para poder utilizarlo desde la performatividad del cuerpo” (East & Benavente 333). Su observación tiene mucho sentido puesto que, en años recientes, se ha observado el incremento de protestas en todo el mundo. En el caso de Chile, las protestas durante el estallido tuvieron repercusiones en Ecuador y Colombia durante ese mismo año. Acierta Cáceres cuando menciona que la calle es “el único espacio o uno de los pocos territorios democráticos” (East & Benavente 333) que brinda las condiciones para la expresión performática. Habría que agregar que es el lugar ideal para expresar ideas y sentimientos, y para facilitar que los cuerpos debilitados tomen fuerza. Estos “cuerpos debilitados” y subyugados por quienes ejercen poder, al “expresar que tienen en las manos la voluntad del otro es el *telos* o finalidad de la violencia expresiva” (Segato 39). Cuando se ha perdido la voluntad propia o cuando esta se ha ido debilitando a través del tiempo, existen dos posibilidades a seguir: la humillación o la acción.

---

6 O “una talla única para todos”.

Esta reflexión sobre los “cuerpos debilitados”, se asemeja, hasta cierto punto, al concepto de “debilitamiento” de Puar en su libro *The Right to Maim*. El argumento de esta autora se basa en la posición de vulnerabilidad en la que se encuentran los ciudadanos de Gaza debido a los constantes ataques que reciben por parte del ejército israelí. Puar analiza cómo las tácticas de las Fuerzas de Defensa israelíes en Gaza se llevaron a cabo para mutilar, pero no para matar. Esta exposición a la que se enfrenta la población de Gaza contribuye a la elaboración de su concepto de “debilitamiento”. Puar explica que Israel elige deliberadamente mutilar a los cuerpos de los ciudadanos de Gaza como una manera de ejercer control sobre ellos. Estas prácticas se consideran formas de tortura porque suponen el lento deterioro de la persona ya subyugada por el poder de Israel.<sup>7</sup> Al igual que el pueblo de Gaza, las mujeres que sufren violencia doméstica son sometidas, “contenidas, censuradas, disciplinadas, reducidas, por el gesto violento de quien reencarna, por medio de este acto, la función soberana” (Segato 40). Es más, se podría argumentar que experimentan una doble situación de vulnerabilidad, ya que sufren agresiones por parte de sus agresores y sus denuncias ante las autoridades pertinentes a menudo se pasan por alto o se tratan de manera superficial.

En este contexto, la posibilidad de salir a las calles empodera los cuerpos, les da fuerza y los intensifica: “el posicionamiento del cuerpo dialogando con el espacio público como una forma de repositionar tu cuerpo como una herramienta de batalla donde la calle es un gran escenario”<sup>8</sup> (East & Benavente 333). En Gaza, la expresión pública y la movilización pueden transformarse en actos de resistencia y empoderamiento, a pesar de las condiciones opresivas y las formas de debilitamiento que enfrentan. De manera similar, las mujeres que enfrentan violencia doméstica y los habitantes de Gaza comparten situaciones en las que se busca debilitar y controlar, con el propósito de restringir su capacidad de expresión y toma de decisiones. No obstante, frente a estos desafíos, la oportunidad de movilizarse y participar en el espacio público, pese a los riesgos que implica, les brinda una ocasión para fortalecerse, transformando así sus cuerpos en una manifestación visual de resistencia.

Para Sibila Sotomayor (otra de las integrantes de este colectivo), el hecho de que una multitud de mujeres de diferentes orígenes haya podido participar en las *performances* es un gran logro, especialmente, cuando muchas de estas mujeres han sido “confinadas al espacio privado, doméstico, negándoles los espacios de enunciación pública” (East & Benavente 334). He aquí otras de las razones por las que la calle es tan representativa para realizar estas *performances*: “es un no-

---

7 En su libro, Puar hace referencia al análisis de la lingüista Tanya Reinhart cuando dice: “the creation of disability is a tactical military move on the part of the idf [Israel Defense Force]; injuring Palestinians has remained Israeli military policy: ‘Specially trained Israeli units, then, shoot in a calculated manner in order to cripple [sic], while keeping the statistics of Palestinians killed low’” (131).

8 Leer Cáceres, una de las integrantes de LasTesis hizo esta declaración para la entrevista concedida a East y Benavente.

más de silencio, un no-más de ser la víctima y también la culpable” (East & Benavente 338).

Sin embargo, el reverso de la moneda en cuanto al uso de las calles como escenario para las performances implica que, aunque la vía pública pueda parecer de acceso abierto al público, sigue presentando restricciones. Tal como lo expresa LasTesis: “Un violador en tu camino” es una actuación, canción y coreografía creada para mujeres y disidentes que provoca reacciones significativas. Por lo cual, los funcionarios y los medios de comunicación se sienten obligados a intervenir y a expresar algún tipo de opinión, ya que, es a la vez, criticada y ampliamente compartida en las redes sociales. Esta respuesta subraya la lucha permanente por el espacio público. Una lucha por la visibilidad, la existencia y la capacidad de alzar la voz (mi interpretación y traducción de la cita original) (*LASTESIS Set Fear on Fire* 39).

#### 4. Reperformances

La primera *reperformance*, la hicieron LasTesis Senior en Chile. Esta ejecución performática fue impulsada por la académica Marcela Betancourt por medio de su cuenta de Twitter, en donde hizo un llamado a las mujeres mayores de 40 años para que se reuniesen. De esta manera, alrededor de 10.000 mujeres de todas las edades se reunieron para hacer la *performance* el 4 de diciembre de 2019 en la explanada del Estadio Nacional de Chile. Según menciona Martín, lo que hicieron diferente fue que se vistieron con atuendos de color rojo y negro en homenaje a las mujeres violadas y asesinadas durante la dictadura chilena (721). Otra *reperformance* en Chile tuvo lugar el 29 de noviembre de 2019 y fue realizada en lenguaje de señas por mujeres que se dieron cita en Punta Arenas, comuna de la Zona Austral de Chile (Rodríguez).

Posteriormente, gracias a la rápida propagación de esta *performance* por medio de las redes sociales, mujeres de todo el mundo empezaron a apropiarse de este himno feminista. En Brasil, las mujeres agregaron a su *performance* los versos: “Marielle is present. Her killer is a friend of our president” (Barbara 3). Esta mención se hace a manera de hacerle presente al gobierno brasileño que los asesinatos de la parlamentaria Marielle Franco y Anderson Gomes ocurridos en el 2018 no han sido olvidados. De hecho, la muerte de Franco tuvo una repercusión a nivel mundial e hizo noticia en periódicos del Reino Unido, España, Los Estados Unidos, Francia, Italia y Argentina<sup>9</sup> (Oliveira 141).

En Ecuador, estas *performances* se realizaron en la ciudad de Guayaquil, en donde las mujeres agregaron al final la frase “nunca más nos vamos a callar”, haciendo notar su empoderamiento y sus deseos de “nunca más” guardar silencio. Por otra parte, en la región amazónica ecuatoriana,

---

9 Estos crímenes aún siguen sin resolverse a pesar de que existen sospechosos vinculados con los hijos del presidente Bolsonaro. La investigación sigue su curso de manera lenta.

mujeres indígenas del Centro para la igualdad de género y sostenibilidad medioambiental, Escuela Antisuyu Warmikyuna del Puyo, también realizaron la *performance* en español utilizando algunas lenguas indígenas (Martin 716). Inclusive, se hizo una adaptación que empleaba el lenguaje de señas.

En India, donde existe una alta tasa de femicidios y violencia en contra de las mujeres, la *reperformance* se realizó el 8 de diciembre de 2019 en Delhi como señal de protesta por el asesinato de una mujer de 23 años “who was burned alive by five men on her way to testify in her rape trial” (Martin 723). En Turquía, las mujeres también salieron a las calles e hicieron esta *performance* en un vecindario llamado Kadikoy, Estambul, el 8 diciembre de 2019. Una segunda *performance* ocurrió en la sede del parlamento turco. En plena sesión, las parlamentarias de la oposición interrumpieron la agenda del día y empezaron a entonar el himno feminista, enseñando fotografías de mujeres asesinadas (Martin 723).

Estados Unidos forma parte también del alcance de esta *performance*. Esto sucedió en la ciudad de Nueva York, en donde un grupo de mujeres y activistas del movimiento MeToo se reunieron afuera de la corte de Manhattan para hacer una réplica de “Un violador en tu camino” en el día en que se llevaba a cabo la elección del jurado para el caso en contra del ex productor de cine estadounidense, Harvey Weinstein. El mismo que ha sido acusado de varios delitos sexuales (Barbara 1).

## 5. Alianzas y colaboraciones

Dentro del contexto internacional de colaboraciones y reconocimientos del colectivo, se ha vinculado a LasTesis con la activista feminista boliviana María Galindo. Otra cooperación tuvo lugar en la primavera de 2020, cuando el colectivo feminista Pussy Riot invitó a LasTesis a “colaborar en un manifiesto en contra de la violencia policial, enfocado en Latinoamérica” (Ripp 4). Ambas feministas son figuras conocidas que fueron seleccionadas como parte de las 100 personas más influyentes de 2020 por parte de la revista *Time*. En una publicación de esta revista se menciona que “LAS TESIS, the Chilean feminist performance collective, shows today how popular art can be about changing the world, not entertaining”, descripción que invita a reflexionar sobre el papel que desempeñan los artistas en la actualidad (Martin 725). En cierta medida, se deja a un lado el protagonismo artístico, al menos en las calles, en donde ocurren estas ejecuciones performáticas para enfocarse en la denuncia. De cierta manera, la *performance* la hacen tod@s. En cuanto al legado de LasTesis, según Martin, es muy temprano para hablar de ello. Sin embargo, menciona que la *performance* de LasTesis “has been significant in its translation of feminist theory for a non-academic setting, and its shifting of the location of knowledge production” (Martin 724). Esto quiere decir que la incorporación de teorías feministas en la planificación de la *performance* ha servido para que las mujeres que no se desenvuelven en el ambiente académico puedan conocer dichas teorías, así como encontrar el porqué de tantos femicidios e impunidad para los asesinos.

## 6. Las Tesis: convocatorias y el uso de sus redes sociales

En una publicación de Instagram registrada el 29 de octubre de 2018, LasTesis informaron acerca de la distribución de nuevos panfletos. Además, anunciaron sus presentaciones: una para el martes a las 16:00 en la sala 404-405 de la CIAE UV y otra el sábado a las 11:00 en el aula magna de la Facultad de Derecho de la misma universidad. Este acontecimiento es significativo porque confirma que la formación del colectivo se estaba planeando con un año y medio de antelación a las protestas de octubre de 2019. No obstante, fue a partir de su primera *performance*, que tuvo lugar frente a una comisaría en Valparaíso, que adquirieron una visibilidad prácticamente inmediata en las redes sociales. Aún más relevante fue el hecho de que las mujeres chilenas de más edad, conocidas como “LasTesis Senior”, lograran convocar una gran asistencia de alrededor de 10.000 personas en el Estadio Nacional de Chile para llevar a cabo una *reperformance*; espacio que le otorgó un significado mucho más profundo a esta ejecución, ya que, durante el régimen dictatorial de Pinochet entre 1973 y 1990, este lugar funcionó como un centro de detención y tortura para más de 40.000 prisioneros políticos.

Después de las protestas del “estallido social”, uno de los colectivos que sigue vigente es el de LasTesis. A través de su cuenta de Instagram, logran informar sobre sus colaboraciones, convocatorias y espacios nuevos en donde se replicarán las *performances* de “Un violador”, así como para informar sobre trabajos escritos que han sido inspirados a partir de su *performance*. Un ejemplo es el “post”<sup>10</sup> que hicieron el 29 de abril del año en curso, en donde mostraron un video que capturaba imágenes del libro *Hablemos de Desigualdad (sin acostumbrarnos a ella)*, en donde se hace énfasis al capítulo dos que se titula “En torno a una nueva agencia feminista (y por qué el patriarcado se opondrá a ella) Rita Segato, LAS TESIS”. Esto demuestra que este colectivo se mantiene aún activo en las redes sociales (@lastesis -Instagram).

## 7. Conclusiones

Este ensayo ha analizado la *performance* “Un violador en tu camino” del colectivo LasTesis como una de las tantas expresiones artísticas que se dieron a conocer durante el “estallido social” en Chile y que aún sigue vigente. Este “himno feminista” se volvió una ejecución performática a nivel mundial debido a la rápida circulación de videos en las redes sociales desde que se realizó la primera *performance*. Un aspecto que amplía su popularidad, posiblemente el más influyente, es su enfoque en la denuncia, proporcionando a grupos de mujeres una vía para reclamar justicia, expresar solidaridad y, sobre todo, sentir que no están solas en la lucha contra la violencia de género. Así, mujeres de todas las edades utilizan sus cuerpos como herramientas de denuncia para hacer frente a la sociedad patriarcal en la que viven. Todo el ensamblaje de esta *performance* ha

---

10 Publicación.

sido cuidadosamente concebido, desde el “himno feminista” hasta el vestuario y la coreografía, dando lugar a múltiples reproducciones en países como Cuba, Brasil, India, Turquía, Ecuador, Perú y Estados Unidos, por mencionar algunos. No obstante, la lista de estas *reperformances* siguen creciendo de manera rizomática y expandiéndose a nivel mundial. Esto se debe a dos razones principales: en primer lugar, al aumento de la violencia contra las mujeres a nivel global, y, en segundo lugar, a la insuficiente protección para las víctimas de violencia de género, así como, la impunidad que rodea a estos delitos. Estos factores son el motor que impulsa estas *reperformances* a proporcionar un espacio donde se pueda visibilizar, denunciar y exigir justicia.

La performance de LasTesis y su himno feminista: “Un violador en tu camino” no solo denuncia el abuso a nivel personal, sino también aborda las problemáticas institucionales y políticas. En un contexto donde los casos de feminicidios, desapariciones y violencia contra las mujeres ocurren a diario, la obra de LasTesis genera un impacto emocional, profundo y comprensible en una audiencia que está justamente indignada. La impunidad de estos crímenes y la falta de respuestas ante las desapariciones acentúan la gravedad del problema. Esto no solo suma a las familias en el dolor de la pérdida, sino que también las deja desprovistas de justicia y respuestas.

La ejecución performática de LasTesis por medio de “Un violador en tu camino” ha dejado una huella profunda en mujeres de todas las edades. Su propuesta se ha vuelto viral porque denuncia, sin reservas, a los culpables: los señala y los confronta. Sería de gran aporte para el estudio de las *performances* observar la evolución de este colectivo en un futuro cercano. ¿Podrán crear otra *performance* que resuene de forma similar en términos de aceptación y participación del público? ¿Forjarán alianzas con otros colectivos feministas para fortalecer su mensaje? ¿Serán capaces de mantener su posición como artistas en un mundo en constante cambio? Estas interrogantes son fundamentales para un colectivo que ha logrado transformar un acto artístico en una potente herramienta de resistencia contra la violencia de género. La misma que ha llevado una luz de esperanza a cientos de mujeres que anhelan transformar su realidad.

## Obras citadas

- BARBARA, Vanessa. "Latin America's Radical Feminism Is Spreading." *The New York Times*, 28 de enero de 2020, <https://www.nytimes.com/2020/01/28/opinion/latin-america-feminism.html>. Accedido el 6 de mayo de 2022.
- CISTERNAS, P., Loncón, P., y Klenner, J. (comps). *De Manifiesto: Expresiones ciudadanas a un año del estallido social*. Oso Liebre, 2020.
- Colectivo Las Tesis. *Un Violador En Tu Camino*. *Genius.com*, <https://genius.com/Colectivo-las-tesis-un-violador-en-tu-camino-lyrics>. Accedido el 26 de agosto de 2023.
- DELEUZE, Gilles, et al. *Mil mesetas*. Pre-textos, 2004.
- EAST CARRASCO, V., y A. M. Benavente. "Colectivo Las Tesis. 'Y la culpa no era mía ni dónde estaba ni cómo vestía. El violador eres tú.'" *Nomadías*, no. 29, febrero de 2020, pp. 331-43, <https://cuadernosjudaicos.uchile.cl/index.php/NO/article/view/61089>. Accedido el 6 de mayo de 2022.
- "Entrevista a Las Tesis: La intervención o el problema que plantea es transversal." *Arte Al Límite*, 12 de diciembre de 2019, <https://www.artellimite.com/2019/12/12/entrevista-a-las-tesis-la-intervencion-o-el-problema-que-plantea-es-transversal/>. Accedido el 25 de agosto de 2023.
- "Fiscalía revela que las denuncias por violaciones a los derechos humanos ascienden a 5.558." *CNN Chile*, 31 de enero de 2020, [www.cnnchile.com/pais/fiscalia-denuncias-violaciones-dd-hh-5-558\\_20200131](http://www.cnnchile.com/pais/fiscalia-denuncias-violaciones-dd-hh-5-558_20200131). Accedido el 26 de agosto de 2023.
- LasTesis. [@lastesis]. "Hablemos de desigualdad (sin acostumbrarnos a ella) conversamos con nuestra queridísima @ritalsegato @karinabatthyany y Nicolás Arata @clacso\_oficial." *Instagram*, 29 de abril de 2022, [www.instagram.com/reel/Cc8lbPYLH4y/?igshid=MDM4ZDc5MmU=](https://www.instagram.com/reel/Cc8lbPYLH4y/?igshid=MDM4ZDc5MmU=). Accedido el 6 de mayo de 2022.
- "LasTesis: ¿Quiénes son las mujeres tras el fenómeno mundial?" *Diario La Cuarta*, 8 de diciembre de 2019, <https://www.lacuarta.com/cronica/noticia/las-tesis-quienes-las-mujeres-tras-fenomeno-mundial/436263/>. Accedido el 6 mayo de 2022.
- LASTESIS. *Set Fear on Fire: The Feminist Call That Set the Americas Ablaze*. Translated by Camilla Valle, Verso, 2023. *ProQuest E-book Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/miami/detail.action?docID=7168335>. Accedido el 26 de agosto de 2023.
- MARTIN, Deborah, and Deborah Shaw. "Chilean and Transnational Performances of Disobedience: LasTesis and the Phenomenon of 'Un violador en tu camino.'" *Bulletin of Latin American Research*, vol. 40, núm. 5, noviembre de 2021, págs. 712-29.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke UP, 2002.
- OLIVEIRA, Taís Silva, et al. "#QuemMandouMatarMarielle: a mobilização online um ano após o assassinato de Marielle Franco." *Líbero*, núm. 45, enero-junio 2020, págs. 138-57, <https://>

- seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/issue/view/61/showToc.
- PUAR, Jasbir K. *The Right to Maim*. Duke UP, 2017.
- RIPP, Alexandra. "Pandemic Performances: The Viral Triumph of LasTesis." *Theater* 1, feb. 2021, vol. 51, núm 1, págs. 2-5, <https://doi.org/10.1215/01610775-8824701>. Accedido el 6 de mayo de 2022.
- RODRÍGUEZ, Nadia. "Replican 'el violador eres tú' en lenguaje de señas." *Eje central*, 30 de noviembre de 2019, <https://www.ejecentral.com.mx/video-replican-el-violador-eres-tu-en-lenguaje-de-senas/>. Accedido el 6 de mayo de 2022.
- SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Tinta Limón Ediciones, 2017.
- SERAFINI, Paula. "'A Rapist in Your Path': Transnational Feminist Protest and Why (and How) Performance Matters." *European Journal of Cultural Studies*, vol. 23, núm. 2, 2020, págs. 290-95, <https://doi.org/10.1177/1367549420912748>. Accedido el 6 de mayo de 2022.
- SOMERS-HALL, Henry, et al. *A Thousand Plateaus and Philosophy*. Edinburgh UP, 2018.
- TAYLOR, Diana, and Marcela Alejandra Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- , *Performance*. Duke UP, 2015.