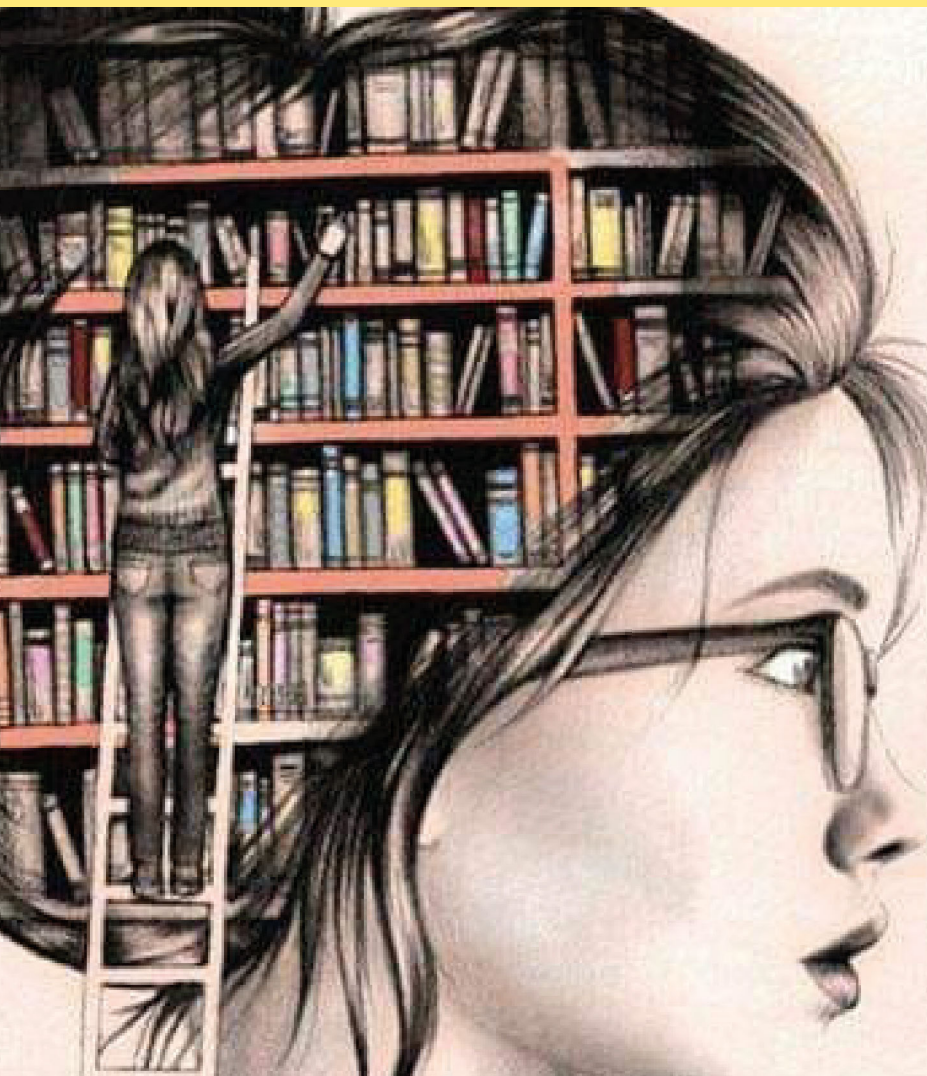


Ensayos literarios y mujeres: conexiones entre escritoras, personajes femeninos e investigadoras



**Norma Gutiérrez Hernández
Elsa Leticia García Argüelles**
Coordinadoras

Ensayos literarios y mujeres: conexiones entre escritoras, personajes femeninos e investigadoras



Ensayos literarios y mujeres: conexiones entre escritoras, personajes femeninos e investigadoras

Norma Gutiérrez Hernández
Elsa Leticia García Argüelles

Coordinadoras



Ensayos literarios y mujeres: conexiones entre escritoras, personajes femeninos e investigadoras.

Autoras-coordinadoras: Norma Gutiérrez Hernández y Elsa Leticia García Argüelles. —Zacatecas, México. 2023.

Publicación electrónica digital: descarga y online; detalle de formato: EPUB.

Primera edición

D. R. © copyright 2023

ISBN: 978-84-19548-70-2

La presente obra fue dictaminada bajo el sistema de doble ciego y cuenta con el aval de los dictámenes.

Edición y corrección: Astra Ediciones S. A. de C. V.

Imagen: La cabeza bien amueblada. <https://www.pinterest.es/pin/738308932643343860/>

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia, cualquier otro existente o por existir; sin el permiso previo, por escrito, de las titulares de los derechos.

Contenido

Prólogo	9
<i>Elsa Leticia García Argüelles y Norma Gutiérrez Hernández</i>	
Génesis, continuidades y rupturas: representación de la madre en el personaje de la Malinche, vista por novelistas mexicanas.....	15
<i>Claudia Liliana González Núñez</i>	
Transgresión al modelo femenino porfirista a partir de cuatro cuentos de Laura Méndez de Cuenca.....	29
<i>Norma Gutiérrez Hernández</i>	
<i>Irma Faviola Castillo Ruiz</i>	
<i>Beatriz Marisol García Sandoval</i>	
La “flapperización” de las mujeres en Cubos de noria	47
<i>Edith María Alberta Ibarra Araujo</i>	
Valeria Luiselli y la literatura transmoderna.....	63
<i>Cándida Elizabeth Vivero Marín</i>	
Elena Garro y su contribución a la literatura feminista. Notas para su discusión.....	77
<i>María del Rocío Ochoa García</i>	
<i>María Eugenia Guadarrama Olivera</i>	
Sentir la poesía y el cuerpo de la palabra en Coral Bracho	91
<i>Elsa Leticia García Argüelles</i>	
La poesía de Irma Pineda como portavoz de la mujer indígena	105
<i>Yareth Virginia Garcés Loera</i>	
<i>Héctor Contreras Sandoval</i>	

Formas generizadas de ficcionalizar la memoria: ¿“víctimas” femininas? 117

Cecilia M. T. López Badano

El léxico de la diferencia: de la sumisión a la liberación. Análisis a seis cuentos feministas 129

Beatriz Elizabeth Soto Bañuelos

Gabriela Cortez Pérez

Martha Cecilia Acosta Cadengo

Semblanzas curriculares de autoras y autor 139

Prólogo

El discurso literario está inmerso en la historia del siglo XX y XXI, en medio de los avatares de la inclusión y el reconocimiento de los diferentes sujetos sociales que interactúan, a veces como personas y, a veces como objetos de las relaciones que se tejen en la vida cultural, social, política y cultural; es en esta intersección y cruce de elecciones que la escritura literaria seduce y guarda un lugar imprescindible en las humanidades y en el desarrollo humano.

En este contexto, en medio de avances y retrocesos, advertimos la impronta de no solo visibilizar o enfocar las violencias o los abusos de poder, bajo discursos jerárquicos, sino que las mujeres puedan, a través del acto de escribir transformar sus propias historias y, a su vez, conectar estos procesos de agenciamiento con los otros, validando las diferencias y las búsquedas para tejer y crear redes de investigación y redes humanas que posibiliten pensar, producir narrativas y vivir en un mundo en la plenitud de la equidad.

Sin duda, estas ideas las hemos podido percibir de manera nítida, no obstante, las narrativas de vida obedecen a trayectorias y memorias distintitas, puesto que la memoria y el olvido van de la mano, así como los ojos para mirar y vivir la realidad son distintos. Pensemos, ¿Quién recuerda y quién olvida?, quizás las preguntas clave sean ¿por qué la memoria es borrosa? ¿por qué permean las ambigüedades para reconocer el valor implícito de los sujetos sociales y poder ver de frente los cuerpos y las subjetividades con rostro y voz?

Los estudios sobre mujeres ahora son visibles, es decir, han ganado un espacio que ilumina a las humanidades y las investigaciones interdisciplinarias; asimismo, en la historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas advertimos un largo camino que se ha desarrollado a través de la docencia y la investigación. En este sentido, celebramos la cantidad de investigadoras y mujeres docentes, que han estado luchando por

abrir estos espacios en la currícula y más allá del ámbito universitario, de modo que se puedan tejer conexiones hacia las historias íntimas de quienes leen y escuchan esta postura.

Los estudios sobre mujeres le han dado un lugar de empoderamiento a la perspectiva de género y han dado reconocimiento a las narrativas escritas por mujeres desde diferentes ámbitos, ya sea desde la historia, las ciencias sociales, las artes, o la ciencia. Las investigadoras e investigadores precisan pensar y sentir las transformaciones de las identidades y las subjetividades, con el fin de generar cambios en las relaciones en los diferentes espacios de interacción: la universidad, la casa, la familia, el espacio laboral, e incluso, en las relaciones humanas.

Las jerarquías se han superpuesto en el ámbito de la creación literaria, y vemos cómo el lugar de las escritoras y sus textualidades también se han visto censuradas u olvidadas, pues a veces la memoria literaria se encuentra sujeta a quién la escribe y quién la reconoce. Imposible no mirar de frente, imposible no convertirse en lectores y lectoras asiduas de valiosas escritoras, que nos dicen verdades sociales y culturales que las mujeres vivimos cotidianamente, en medio de ambigüedades patriarcales.

Sin duda, no todas las mujeres vivimos las mismas realidades, pues ser mujer es un proceso y una experiencia enmarcada en las diferencias de clases sociales, étnicas, sexuales, y culturales. La palabra mujer puede verse como un viaje de fortaleza o puede ser un camino de culpas y silencios. Las mujeres que escriben deciden tomar elecciones y no ser víctimas. Las mujeres en la literatura, escritoras, personajes, e investigadoras, hemos decidido que escribir es una forma vital de percibir el acto de vivir en la plenitud de la palabra, en la plenitud de respirar, a través de leer y estudiar relatos de vida y relatos literarios. En la lectura de las obras de muchas escritoras surgen varias preguntas: ¿Por qué escriben las mujeres?, ¿a quién escriben?, ¿quiénes escuchan? ¿quiénes callan? Las respuestas parecen candados que se deben abrir, y arriesgarse a descubrir como si fueran cerrojos en el corazón.

Este libro es un conjunto de ensayos acerca de la escritura femenina, de protagonistas mujeres, pero también expone a quienes escriben y diseccionan el texto literario, es decir, las lectoras incansables que se

ven seducidas por voces creativas y voces que quieren ser libres para escribir historias sobre mujeres, mientras se van abriendo puertas sobre lo que esto significa, pues la lista de autoras mexicanas y latinoamericanas es prolífica, tanto que las editoriales reconocen la importancia económica y cultural de las lectoras y lectores; quizás de manera astuta las editoriales han dado vuelta a la marginalidad de las voces de escritoras, que ahora gozan de un lugar imprescindible en toda discusión sobre las corporalidad, la sexualidad, y el sentido identitario con el que se representan las mujeres en las novelas, cuentos, poemas y obras teatrales. Sentidos que se desplazan y salen de visiones homogéneas para evocar imaginarios, evocar sueños que se queman y renacen como un ave fénix.

El discurso literario es un espacio idóneo para compartir relatos e historias que provoquen placer y gozo al leerse, pero sin duda, también proponen muchos aprendizajes, esto sin limitar su fin a un simple término didáctico, pues la literatura expande sus intenciones, estrategias, y propuestas en un modo inimaginable.

Las investigaciones y la experiencia en los estudios de la crítica literaria muestran una textualidad que expande mundos posibles e inteligentes, ya sea por la creatividad femenina y masculina, porque la escritura femenina no es únicamente una reflexión para mujeres, por lo menos no debiera serlo, ya que si bien, las mujeres han subvertido los modelos y roles aceptados por el mundo patriarcal, es necesario la otra cara de la moneda para integrar visiones y compartir los cambios en un equilibrio de las voces femeninas y masculinas.

Este libro propone una visión de género que abre caminos y posibilidades de ser y vivir en la sociedad contemporánea, que promueven y difunden un conocimiento, ya recorrido por las teorías en la crítica feminista y la literatura escrita por mujeres. No obstante, esta breve introducción también reflexiona en torno al lugar de las investigadoras, mujeres comprometidas para compartir un conocimiento que florece, para notar los patrones desgastados y estereotipados de lo que se ha definido como el “yo femenino” y el “ser mujer”, o incluso, el “ser persona”; conceptos que puedan tener un valor en sí mismo y frente a la otredad.

Sin embargo, las escritoras y las investigadoras han afianzado espacios ficticios, para emprender caminos diferentes y recrear sensaciones

que se perciben en la piel y los cuerpos femeninos. Ellas han suscitado, una vuelta de tuerca que en todo momento significa y simboliza el yo esencial para sí misma, valorando el adentro y el afuera. Las identidades se expanden al igual que la elección entre nuestro cuerpo y la sexualidad, si bien la perspectiva de género discute de manera más amplia entre lo masculino y femenino, incluso, hacia un género no binario, mismo que disloca términos fijos de identidades y sexualidades, siempre en un más allá inclusivo que escucha voces e historias diferentes.

Este libro presenta un conjunto valioso de ensayos que reúne a nueve ensayistas e investigadoras mexicanas, quienes han trabajado en diferentes momentos la escritura femenina y la perspectiva de género, con trayectorias distintas, pero que aluden a la fuerza de protagonistas y sus transformaciones, promueven y discuten las estrategias de las escritoras para mostrar los finos hilos que tejen sus textos literarios, para hacer vivir al lector e invitar a conocer a mujeres como La Malinche en la literatura contemporánea y la novelística en torno a esta figura histórica; la revisión de la importante escritora de siglo XIX, Laura Méndez de Cuenca, y el modelo femenino en medio de sus transgresiones y estereotipos; el estudio y análisis contrastante de la obra *Cubos de Noria*; la reflexión vital de Valeria Luiselli y su importante mirada sobre el tema migratorio en su narrativa; la invaluable contribución de escritoras como Elena Garro y su mirada femenina; la controversial y creativa obra poética de Coral Bracho y su poesía rizomática. Así mismo, es prioritario la impronta de revisar temas como la memoria y la violencia hacia las mujeres, las opciones y los olvidos. Finalmente, el último ensayo, revisa el uso del lenguaje y su carga cultural para liberarse o vivir en la inconciencia bajo los patrones y un léxico machista a través de varias escritoras y sus cuentos.

Este conjunto de estudios guarda una coherencia y profundidad en la manera de leer e interpretar con el fin de escudriñar la visión de cada una de las escritoras y sus personajes femeninos, donde las investigadoras y sus trabajos contemplan un análisis riguroso de cada uno de sus temas y las trayectorias teóricas femeninas y feministas que utilizan en sus trabajos académicos.

El término de escritora se fue asumiendo a lo largo del siglo XX y XXI, pues el siglo XIX les reconocía un lugar como lectoras de novelas

románticas, pero incluso desde el XIX fueron construyendo otros roles como editoras, poetas y escritoras, incluso, periodistas. Asimismo, el concepto de investigadoras también ha tenido sus avatares, pues esta labor se ha encargado de escribir sobre diferentes autoras y sus obras literarias para hacer visibles las voces de mujeres, y expresar miradas alternativas que enfoquen visiones nuevas y propositivas. Esta breve introducción invita a las personas lectoras a leer con cuidado y a gozar las conjeturas y reflexiones de cada una de las ensayistas.

La escritura femenina surge de una necesidad de libertad en las formas de pensar y en las formas para elegir la propia historia, como mujeres que guardan la memoria de las generaciones hacia el pasado y el futuro, de mujeres que guardan conexiones con otras mujeres para crear nuevas miradas y nuevos caminos de equidad y solidaridad a través de las páginas en blanco, dando vida a palabras que adquieran vida a través de sus protagonistas; mismas palabras que las investigadoras utilizan para crear un halo estético en sus ensayos literarios y compartir la literatura contemporánea escrita por mujeres y los avatares que rodean su escritura y su pensamiento, mismo que fluye con una energía de fortalezas y rutas alternativas para ser mujer, ser escritora, ser protagonista y ser investigadora en un mismo eje de conexión y libertad.

Elsa Leticia García Argüelles y Norma Gutiérrez Hernández
Noviembre del 2022

Génesis, continuidades y rupturas: representación de la madre en el personaje de la Malinche, vista por novelistas mexicanas

Claudia Liliana González Núñez

Y del mismo modo que el niño no perdona que su madre lo abandone
para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona la
traición de la Malinche.

Octavio Paz

Entonces el cielo y el bosque se convierten en parte de un cuento. Un
cuento que ella, la pequeña princesa Malintzin, sabe de memoria...
otro mundo, el mundo que se abre ahora ante ella ¿Por qué su madre
la habrá mandado ahí? ¿Por qué? Y cuando piensa esto escucha el
graznido de un ave en lo alto de un árbol.

María Baranda

Las madres y las hijas siempre han intrecambiado, además del saber
transmitido oralmente de la supervivencia femenina un conocimiento
subliminal, subersivo.

Adrienne Rich

La Malinche es un personaje histórico que se ha conformado a partir de los mitos. En los itinerarios revisionistas, los relatos van en tres direcciones: el mito de la heroína creado por los propios españoles, quienes ven cualidades y virtudes relacionadas con valores hispanistas, como la religión y el desempeño como lengua o intérprete. El mito negro, creado durante el siglo XIX dentro del proyecto de la construcción de la nación, en el cual Malinche es la traidora a la patria y la amante de Cortés. Este último, se extiende en los proyectos literarios de Octavio Paz y Carlos Fuentes sobre la identidad mexicana. Son las escritoras mexicanas, quienes vuelcan la mirada hacia el personaje desde una perspectiva femenina, en el afán de reivindicarlo, desde una lectura que entra en pugna con la tradición preexistente.

La investigación propone trabajar de manera particular con la representación de la madre, a través de un corpus de tres novelas: *Malinche* de Laura Esquivel; *Amor y Conquista: la novela de Malinalli Mal Llamada Malinche*, de Marisol del Campo; y *La Verdadera Historia de Malinche*, de Fanny del Río. A pesar de que la figura de la madre es muy compleja, las narrativas contemporáneas construyen otro discurso, abren una puerta para mirar y comprender al personaje desde una perspectiva distinta, desde un sentir femenino y humano, que trastoca y resignifica el imaginario simbólico, anteponiendo otras formas de caracterización y de actuación.

Las escritoras a través de la escritura transforman las interpretaciones dominantes, aquellas que dictan que Malinche es la madre maldita y traidora. El proceso de creación literaria, se convierte a su vez en un ejercicio que va tras la búsqueda de la identidad, que se pregunta quién es Malinche detrás del disfraz o la máscara que le han impuesto. De manera específica la investigación discute sobre el concepto de maternidad, desde una de las perspectivas feministas establecida por las reflexiones de Adrienne Rich y Luce Irigaray.

Discutir al personaje de La Malinche desde la categoría de madre, es una tarea intrincada, ya que, esta representación está asociada con mitos fundacionales de mestizaje. Estudiosas como Messinger y González (2002) recuperan este tipo de interpretaciones, basadas en la analogía entre Cortés y Malinche con la de Adán y Eva, colocándoles como los primeros padres de una nueva raza.

Queda también claro, que en el imaginario de Fuentes (1995), La Malinche se interpreta como la madre del pueblo mexicano. Monsivais discute la manera en que este arquetipo entra en relación de oposición y complementariedad con otra figura de gran importancia, la virgen de Guadalupe (Glantz, 2000). Se suma al itinerario, la interpretación de Paz (1998) con el término “la chingada”, la imagen de la madre violada en estado sumiso y abyecto, propuesta que sigue en esta misma línea de significación y se convierte en una imagen dominante, que alcanza incluso el mito de llorona, bajo la premisa de la madre que simbólicamente mata a sus propios hijos de raza (González, 2002).

La Malinche como madre es un medio (un objeto) justificado para el origen de la nación nueva. Cristina Hernández en su trabajo de revisión, apunta que la Malinche como símbolo del mestizaje cumple cabalmente la función de la madre, la autora recupera la siguiente cita de Chavero: “(Marina) no tuvo ninguna influencia en la Conquista, fue solo intérprete. Marina estaba considerada porque era útil; más tarde porque fue madre de un hijo de Cortés” (Cit. en González, 2002, p. 97), en la que el autor reafirma la condición de la mujer como objeto de uso, su valor radica en la fecundidad. Mientras que la postura de las escritoras mexicanas consiste en trastocar los imaginarios e imposiciones establecidas al rol de la maternidad, este acto de ruptura se da a través de la escritura femenina. Martínez (1999) en “Feminismo y Literatura en Latinoamérica”, comparte los principales postulados de la escritura creada por mujeres, entre estos aparece el quebrantamiento del estereotipo de la maternidad: “Una imagen de la realidad captada con los ojos de la mujer” (p. 1). Las escritoras perfilan nuevas formas de vivir la maternidad, ya no sujetas a la idea de la mera procreación como el único destino y valor de la mujer, sino que plasman otras realidades, otras maternidades de acuerdo con diferentes condiciones de diversa índole.

II

La literatura femenina mexicana del siglo XX y la contemporánea han dado un tratamiento diferente a la Malinche desde el rol de madre. Rosario Castellanos publica el poema “Malinche” (1972) y, con ello, eje-

cuta una real transformación. Mira desde otra perspectiva los mitos que se han forjado desde la tradición, las instituciones y los imaginarios populares. El poema da un vuelco hacia el pasado, hacia la infancia interrumpida del personaje, pero sobre todo a las heridas de una mujer, quien evoca al pasado para indagar y buscar las raíces de su dolor. “Una niña regresa, escarbando, al lugar / en que la partera depositó el ombligo” (Castellanos, 2012, p. 294).

El poema se sostiene en la historia sobre Malinche referida por Bernal Díaz del Castillo, en *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. En esta se describe el origen del personaje, quien según los datos, nació en Painala; fue hija de nobles, por lo que tenía el rango de princesa. El padre muere y su madre vuelve a casarse y de esa última unión nace un hijo. La niña estorba ante el nuevo panorama y la pareja decide hacerla pasar por muerta y venderla como esclava a los indios de Xicalango (Díaz del Castillo, 2009). El génesis del mito sobre la separación con la madre surge a través de la versión bernardiana.

La pieza literaria resalta la historia de la Malinche antes de la Conquista, exactamente en el momento en que su madre la regala como esclava a los mercaderes. La voz poética personificada a través de la madre, anuncia la muerte de la niña, luego vienen el destierro y la orfandad como castigo. El poema recupera las escenas trágicas de la separación y de la muerte: el personaje habla para reclamar su sitio y su lugar en el mundo, “un cadáver que no era el mío” (Castellanos, 2012, p. 295)

La Malinche históricamente está ligada con el tema de la traición; Castellanos propone la génesis de la traición a través de la figura materna, pues como señala Hernández en “Traición e identidad de la Malinche de Rosario Castellanos”, el poema alude al rechazo maternal y a la preferencia de la madre por el hijo. Mientras que a la niña se le desampara, al hijo se le protege. El asunto de la traición se revierte, y se contiene en la madre, quien ante la mirada de Castellanos, es la verdadera traidora. Hernández lo refiere y lo reafirma, “La entrega es la marca de la traición de la madre” (Hernández, 1998, p. 48).

Sin embargo, el hallazgo e importancia del poema radica en que Castellanos visita y reformula la historia contada por Díaz del Castillo. Historia que funda los mitos y las interpretaciones dominantes

sobre la Malinche, pero Castellanos insta en definitiva otra perspectiva, escudriña los datos para revelar otras imágenes del personaje, desde un territorio más humano y sensible que interioriza sobre su mundo privado. El hallazgo estriba también en la focalización hacia la madre de la Malinche, personaje que vivía prácticamente en el anonimato y en la compleja idea sobre la maternidad y las relaciones filiales madre e hija.

III

El poema “Malinche” de Castellanos centra su interés en el duelo, la separación y la negación de la madre y abre los temas. Estos elementos cobran fuerza en la narrativa femenina mexicana contemporánea, en específico, en un grupo de novelas, *Malinche* de Laura Esquivel, *La verdadera historia de Malinche*, de Fanny del Río y *Amor y Conquista. La novela de Malinalli, mal llamada Malinche*, de Marisol Martín del Campo. Aunque cada novela ofrece interpretaciones variadas del personaje, las tres narrativas muestran el conflicto de las relaciones entre madre e hija, así como la propia experiencia de la maternidad, pues los datos biográficos confirman que Malinche tuvo como hijo a Martín Cortés, fruto de las relaciones con el conquistador y María Jaramillo, la segunda hija, producto de su matrimonio con Juan Jaramillo (Townsend, 2006). Estos datos se novelan y presentan al personaje ante un doble conflicto, pues Malinche también se separará de su primer hijo Martín Cortés y se convertirá en el reflejo de su progenitora.

La crónica de Díaz del Castillo refiere, como antes se ha señalado, a la separación de la madre y de la hija, así como al reencuentro de ambas, en la expedición a las Hibueras, donde según el autor ocurre un acto de reconciliación. Las novelas dan continuidad a la versión bernardiana, es decir, vuelven a contar la historia conocida, pero ejecutan transformaciones en los personajes femeninos (madre e hija) desde el rol de madres.

En la novela *Malinche*, Laura Esquivel imagina y reconstruye ese espacio íntimo, donde habitan los fantasmas del pasado, el padre muerto, la madre despiadada y la amorosa abuela. La figura de la madre aparece

en las regresiones hacia la infancia pérdida, y se representa como un sujeto inhumano y cruel, quien es capaz de abandonar a su propia hija:

Su madre la condujo hasta la salida del pueblo. Malinalli, con su cargamento a cuestras, se aferraba a la mano de su madre, como queriendo hacerse una con ella [...] Su madre le soltó los pequeños dedos agarrotados, la entregó a sus nuevos dueños y dio media vuelta. Malinalli, al verla alejarse se orinó y en ese momento sintió que las dioses la abandonaban. Que no iban a ir con ella, que el agua que escurría entre sus piernas era el signo de que el dios del agua la abandonaba y lloró todo el camino (Esquivel, 2013, p. 53).

El tratamiento de la madre es similar en *La verdadera historia de la Malinche*. En su relato, existe también un desprecio por el abandono materno, pues el personaje construye su propio discurso a través de epístolas dirigidas a su hijo Martín. La Malinche regresa de manera inevitable a su pasado, evoca la manera en que fue sustituida por una niña muerta similar en rasgos a ella; el momento en que su madre la entrega a los comerciantes de Xicalanco: “luego, dos extraños me arrebataron del lecho y, aterrada, tendí mis brazos a mi madre. Ella me miró y creó que tuvo un momento de flaqueza, y dijo ya fue cumplido el deber de tu padre y de tu madre, nuestra deuda contigo ya fue saldada” (Del Río, 2009, p. 25).

Mientras que en *Amor y Conquista* hay una ruptura respecto a la crónica de Díaz del Castillo, pues en la novela se dice que la historia relatada por este último, fue un invento creado por ambos, por Malinche y Bernal, desmintiendo así el discurso histórico conocido. Sin embargo, el texto ofrece una gama de personajes femeninos, entre ellos está la verdadera madre de Malinche, una mujer muy pobre de nombre Chalchiunenet, quien por sobrevivencia debe vender a su hija como esclava. La novela sitúa también la despedida y la separación con dolor y lamentaciones, pero ahora desde la perspectiva de la madre “¿Qué será de ella, quién le untará *uxtil* para curarle la sarna, quién le enseñará a adorar a los dioses [...] Nuca más escucharé su risa, ni veré sus ojitos [...] No estaré a su lado ni la miraré” (Martín del Campo, 1999, p. 30). Este giro narrativo es de suma relevancia, pues a diferencia de los otros

textos de análisis, donde hay rasgos comunes en la construcción del personaje, la novelista Martín del Campo invierte los valores, niega la posibilidad de la versión bernardiana y se aproxima a dibujar historias de mujeres indígenas verosímiles, desde una profunda reconstrucción del contexto histórico de la época.

La representación de la madre de la Malinche puede presentar variaciones como esta última, pero no la separación y la orfandad, pues Marisol Martín del Campo logra hacer compatibles ambos sentires, el de la madre y el de la hija, mujeres situadas en una realidad adversa.

El tema del reconocimiento femenino es uno de los aspectos más relevantes en la comprensión de la figura de la madre. Esto se muestra con más claridad a través de la maternidad, como una condición femenina transformadora y que finalmente sana la herida y el dolor ante el abandono. Al respecto, Adrienne Rich ha entendido a la maternidad, como el proceso por el cual las mujeres asumen su cuerpo como fuente de placer, conocimiento y poder, específicamente femeninos. Así lo explica Cuesta (2008): “Esta perspectiva convierte a la maternidad en sinónimo de un vínculo intrínseco y básico entre las mujeres. Contempla con un nuevo enfoque las relaciones materno filiales” (p. 178).

Rich (1976) expone las diferencias entre la experiencia de la maternidad y de la maternidad institucional. Se trata de dos significados superpuestos, la maternidad como experiencia, es decir, la relación potencial de cualquier mujer con los poderes de la reproducción y con los hijos e hijas, y la maternidad como institución, cuyo objetivo es asegurar que este potencial, y que todas las mujeres permanezcan bajo el control patriarcal (Cuesta, 2008).

Es cierto que desde el contexto histórico de la antigua Mesoamérica, las mujeres estaban confinadas socialmente a la procreación de los hijos y las hijas (López, 1997); sin embargo, en las novelas que aquí se revisan, la maternidad aparece ligada a acciones dominantes, de acuerdo con políticas culturales de la época. También las escritoras crean espacios para mostrar la experiencia de la maternidad, como un suceso que les otorga placer e identidad.

Las novelas se detienen en describir y narrar el embarazo de Malinche, la gestación y algunas de estas, como la *Malinche* de Esquivel

se enfocan en el alumbramiento, en la alegría que provoca el hijo en el breve tiempo que están juntos:

Cuando Malinalli se supo embarazada, se sintió plena, feliz [...] ella iba arropar a su hijo con todo su ser. Lo iba a cubrir con la cáscara que cubría la semilla para revertir le proceso que en su vientre se estaba dando [...] pero cuando su hijo saliera del vientre, ella quería seguir arropándolo por eso fabricaba las mantas de malinalli. (Esquivel, 2013, p. 115)

Las otras narrativas reafirman el mismo sentimiento de dicha, no obstante, las novelistas apuntan con más interés hacia la separación de la Malinche y de su primer hijo, Martín Cortés. La madre debe separarse del hijo por cuestiones de legitimidad y de raza, el padre así lo ha dispuesto, para garantizar su seguridad y al poco tiempo de haber nacido, el niño se desliga completamente de la figura materna y jamás vuelven a encontrarse. Estas imágenes permanecen similares a la crónica, salvo la novela de Esquivel, quien retrata a la Malinche como una mujer valiente y osada, la cual decide romper con la cadena de la culpa y recupera a su hijo.

Malinalli con ternura, besó los párpados de su hijo, y le cantó una bella canción en náhuatl, la lengua de sus antepasados. Era la misma canción con la que cientos de veces lo durmió en sus brazos cuando era bebé. El alma de su hijo pareció reconocer el canto y el momento de la habitación donde se encontraba adquirió una nueva luz (Esquivel, 2013, p. 161).

Las novelistas liberan el drama personal, los remordimientos ante la falla, desde el espacio y el discurso íntimo/lírico, en busca del conocimiento y la reconciliación. Lo más relevante es que los personajes femeninos no se asumen como víctimas frente al rol materno. Rich (1976) ha señalado que para que esta nueva idea de maternidad se instaure, las mujeres deben partir de la anulación de ciertas ideas primarias y centrarse en el poder femenino adquirido al ser madres.

La Malinche en las novelas analizadas desde esta perspectiva se reconfigura, no se representa como la madre avergonzada o sumisa, más bien las escritoras proyectan a una mujer real, que padece la ausencia

del hijo. La obra que más enfatiza estos aspectos es el texto de Fanny del Río. El discurso más importante, es sin duda, el que pronuncia el personaje de la Malinche como madre. La Malinche en primera persona escribe una serie de epístolas, ante el lecho de muerte, dirigidas a su hijo Martín Cortés, con el fin de dar a conocer su verdadera historia, de ahí el énfasis del propio título de la novela. La narración a través del “yo” libera a esa voz anónima y silenciada, la voz de la mujer y de la madre en duelo:

Voy a contarte todo cómo pasó, Martín Cortés, no como lo narró a la Corte Don Fernando, sino como lo sufrí yo, Malinali [...] Soy ésta, la que ha aprendido a perdonarlo todo porque yo voy a necesitar que me perdonen a mí, que me perdones tú Martín Cortés, hijo de Malinche (Del Río, 2009, p.16).

El énfasis recae en la disculpa y justificación hacia su progenitor. También el acto de escritura, se interpreta como una forma de liberación y otra manera de sanar la herida.

El género epistolar marca el tono íntimo de la confesión. Sitúa el discurso en territorio personal y abierto, para dar cuenta de sus acciones, hazañas y desventuras. Sin embargo, el peso recae en la necesidad de escribir, para rectificar, aclarar y revalorar, más que su papel en la memoria de la historia, su experiencia como la progenitora del hijo abandonado.

IV

La reconciliación con la figura materna se da por medio de la propia experiencia que Malinche tiene, ahora ella desde el rol de madre. Tanto la versión bernardiana, como las novelas hacen alusión al encuentro entre madre e hija en la expedición a las Hibueras y también se ficcionaliza el confrontamiento, la pena de la madre y su miedo a morir, pues este evento ocurre después de la Conquista de Tenochtitlán, siendo Malinche ya una mujer con poder. Desde la condición de hija, se revive la herida por el abandono, pero se otorga el perdón.

La interpretación del acto versa entre una postura religiosa, sobre todo, las representaciones vinculadas a la defensa de los valores españoles, así lo expone Fernanda Becerra Núñez, hay claros elementos en la última expedición que hace Malinche para reafirmar la función con objetivos de evangelización, pues se traslada de ser la mera lengua o intérprete a la mediadora entre dios (cristiano) y los indígenas infieles. El perdón hacia la madre cobra un sentido especial dentro de este sistema de valores (Becerra, 1999).

El tratamiento en las novelas es diferente, las escritoras diluyen, borran las fronteras que separan a los personajes femeninos desde sus roles, de madre o de hija. El encuentro, el cruce de miradas, se convierte en una agnición. Malinche es el reflejo de la madre y la madre es el reflejo de Malinche.

Se apenó de la arrogancia, el desprecio y la soberbia con la que se había dirigido a su progenitora. Ahora sentía ternura. La perdonó en su corazón y en ese instante recordó con angustia que ella también había abandonado a su hijo, que lo había dejado sin su calor, sin sus pechos, sin sus labios, sin su mirada [...] ¡Con qué derecho había acusado si ella también había sido capaz del abandono! (Esquivel, 2013, p. 157).

El perdón, la disculpa y la reconciliación se producen dentro de la autonomía femenina. Los personajes femeninos aparecen como agentes de su propia significación. A colación, Irigaray (1992) propone el concepto de genealogía femenina, como una manera de restaurar el orden simbólico en busca de la identidad femenina, espacio en el que las mujeres deben de indagar sobre su pasado y reencontrarse con sus madres y abuelas. Según la autora, para que la genealogía materna sea el núcleo desestabilizador del patriarcado, es necesaria una transformación en el ámbito simbólico de la relación madre e hija.

Con un olvido y un desconocimiento increíbles, las tradiciones patriarcales han borrado huellas de las generaciones de madres-hijas. Hoy en día, la mayor parte de los científicos pretende, a menudo con mejor fe, que todo esto jamás ha existido, que no es otra cosa que imaginación femenina o feminista (Irigaray, 1992 p. 15).

Esta idea es bastante explícita por lo menos en dos de las novelas estudiadas, puesto que el acto de reconciliación entre Malinche y su madre va más allá de un mero acontecimiento de piedad, sino que restablece un orden e instaura un nuevo orden femenino, en oposición a los valores externos regidos por el patriarcado.

V

Existe ya una tradición literaria femenina en México que ha escrito sobre el personaje de la Malinche, y que cobra brío en el siglo XX y el actual. Esta línea que va de Castellanos, Elena Garro, Margo Glantz, y entre otras, hasta llegar a estas autoras como Laura Esquivel, Marisol Martín del Campo y Fanny del Río, quienes se suman al ejercicio de reescritura de los mitos en defensa del personaje, haciéndola visible como mujer, otorgándole voz, y recuperando estos conflictos como el duelo y la herida, desde los elementos propios de la escritura femenina como lo son la evocación al pasado, el tono lírico y autobiográfico y, más que nada, la interiorización del personaje hacia los territorios de la intimidad.

En este caso, en el tratamiento de la maternidad se observa la oposición que existe entre estas representaciones y las que previamente se señalaron, las autoras posibilitan el ordenamiento emocional de los personajes femeninos, quienes viven también bajo el sometimiento de la culpa, dentro de un sistema patriarcal, donde las decisiones que causan el dolor femenino vienen de las imposiciones masculinas. Ambas mujeres, madre e hija, se presentan como sujetos subordinados, desde roles que cumplen en su contexto. Las novelistas logran empatar esas zonas de intimidad que ambos personajes comparten, rompen modelos establecidos de representación y expanden nuevos tópicos.

Desde el poema de Castellanos, se presenta el duelo de la hija hacia la madre, a través de la voz de reclamo y rencor, mientras que, en las novelas analizadas, las autoras redirigen la atención sobre la figura de la madre desde ambos enfoques, desde la dicotomía madre e hija. Se agrega la visibilidad a estos personajes que habían vivido en el encubrimiento y el silencio, así como, esta parte del mito que no había sido

explotada, escrito desde el yo femenino y abriendo el mundo íntimo de los personajes.

Lo relevante de las imágenes que proponen estas escritoras es la identificación y empatía de los personajes femeninos, quienes a través de la misma experiencia brindaba por la maternidad, encuentran la resolución a sus conflictos, rearticulan el asunto de la maternidad, niegan el arquetipo simbólico adjudicado por la tradición histórica y literaria desde el sentir femenino, en miras de la construcción de una identidad femenina, que iguala y reposiciona a los personajes femeninos en otro espacio donde cobran nuevas significaciones.

Referencias

- Becerra N. (1996). *La Malinche: De la historia al mito*. México: INAH.
- Castellanos, R. (2012). *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cuesta, S. (2008). Propuestas teóricas feministas en relación con el concepto de la maternidad. *Revista Clepsydra*, (8). Recuperado de: <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14275> Fecha de consulta: 5 de julio de 2021.
- De Río, F. (2009). *La Verdadera Historia de La Malinche*. México: Grijalbo.
- Díaz del Castillo, B. (2009). *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Esquivel, L. (2013). *Malinche*. México: Suma de Letras.
- Fuentes, C. (1993). *El naranjo*. México: Punto de Lectura.
- Glantz, M. (2000). *La Malinche sus padres y sus hijos*. México: Taurus.
- González, C. (2002). *Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Hernández, I. (1998). Traición e identidad en “Malinche” de Rosario Castellanos. *Revista de Literatura hispánica*, (48). Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/23286514?seq=1> Fecha de consulta: 6 de febrero de 2021.
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra.
- López, B. (1997). *La figura femenina en los narradores testigos de la Conquista*. México: El colegio de México.
- Martín del Campo, M. (1999). *Amor y conquista. La novela de Malinalli Mal Llamada Malinche*. México: Editorial Planeta.
- Messinger, S. (1991). *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Towsend, C. (2005). *Malintzin. Una mujer indígena en la Conquista de México*. México: Era.
- Rich, A. (1976). *Nacida de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Barcelona: Noguer.

**Transgresión al modelo femenino
porfirista a partir de cuatro cuentos
de Laura Méndez de Cuenca**

*Norma Gutiérrez Hernández
Irma Faviola Castillo Ruiz
Beatriz Marisol García Sandoval*

Marco introductorio

El presente trabajo es un análisis sobre cuatro cuentos de Laura Méndez de Cuenca, una escritora prolífica e ilustrada de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX (1853-1928), mujer de singular valía para la literatura y la historia de la educación, que desafortunadamente es poco conocida en las aulas de la educación formal de nuestro país.

El eje central de esta investigación es la construcción que realiza la autora sobre los personajes femeninos en cuatro de sus cuentos, a saber: "La venta del chivo prieto", "Heroína de miedo", "La tanda" y "La gobernadora". Estas narraciones forman parte de la obra *Simplezas*, texto que reúne 17 cuentos y que fue publicado en París en 1910 por la librería Paul Ollendorff, al parecer bajo la dirección de nuestra escritora (Domenella, Gutiérrez & Pasternac, 1997).¹

Las figuras femeninas que introduce Laura Méndez de Cuenca en sus breves narraciones, se erigen como protagonistas, navegando a contracorriente o en oposición a los esquemas hegemónicos del "deber ser" de las mujeres a finales del siglo XIX y principios del XX. Así, por medio de la pluma, la autora pretende romper con los estereotipos y roles de género,² socialmente asignados al mal llamado "sexo débil".

La línea discursiva de este periodo plasmaba lo que se esperaba y quería de las mexicanas, un destino social diferente al de los hombres, básicamente en el cuidado y atención de la familia, por lo que se les enseñaba para que encarnaran la figura de "mujeres cuerpo para otros". De acuerdo con Basaglia (1983), este concepto se refiere a la cosificación del cuerpo de las mujeres, vinculado además con un destino social de atención, en detrimento de sí mismas: "la subjetividad que llegue a reconocérsele es [...] la de vivir en el constante dar, anulándose ella [...] como mujer sustento para otros" (p. 44. Énfasis en el original).

¹ Los cuentos que se consideran en este análisis fueron retomados de la obra: (Domenella & Pasternac, 1997).

² Gutiérrez (2021) precisa que el género "se refiere a una construcción social del sexo, a una definición de lo masculino y lo femenino desde una factura humana [...], está presente en las relaciones entre las personas y, huelga decir, que reposa en asimetrías entre los sexos, cuyo balance implica una minusvalía o un segundo lugar para las mujeres y lo femenino" (pp. 108-109).

Lo anterior, desde todas las instancias de socialización, por ejemplo, en la educación formal, en los planteles escolares, Cano (2000) observa lo siguiente:

En ningún momento la enseñanza buscó eliminar las diferencias entre hombres y mujeres, ni las legislativas ni las sociales, ni mucho menos las subjetivas. Por el contrario, promovió un sistema de relaciones sociales de género y una simbolización de ellas que acentuaba la separación entre las esferas de acción masculina y femenina. Cada sexo cumplía una función definida e inamovible en la sociedad: los hombres en el ámbito público, las mujeres en el privado [...]. En la escuela [...] se pone en práctica la diferencia social de género y su representación simbólica (p. 211).

En este periodo, esta formación disímil entre los sexos fue un denominador común, los cuales tenían un fuerte legado de los ilustrados. Por ejemplo, en España, Fernández (2006) considera que la necesidad por educar a las mujeres estaba relacionada con su sino social: madres. Así, el rol como educadora de su prole fue el rasgo distintivo de la línea que siguió la educación femenina durante todo el siglo XIX, con un saldo poco favorable: “La metáfora de la mujer “ángel del hogar” situó a las mujeres en una realidad de exclusión” (p. 427).

En este tenor, Scott (2005) manifiesta que durante el siglo XIX, las mujeres tenían como prioridad su misión maternal y su misión doméstica, “respecto de cualquier identificación ocupacional a largo plazo” (p. 428).

Con base en lo anterior, se infiere que Laura Méndez de Cuenca no comulgó con estos lineamientos y no siguió los modelos tradicionales sobre la edificación de género de las mujeres, su vida y su obra dan cuenta de ello. Así, colocó a personajes femeninos como hilos conductores en algunos de sus cuentos, otorgándoles el papel principal, caracterizando a las mujeres como no se les veía en la época: como un sexo fuerte; en franca oposición a la concepción que sobre ellas se tenía. Es cierto que sus personajes obedecieron a entramados literarios, pero indiscutiblemente, también tuvieron que ver con su concepción sobre las condiciones y situación de las mujeres.

Aquí es oportuna la opinión de una historiadora del periodo porfirista, quien considera que la literatura “no puede ser una copia fotográfica de la realidad (*pero tampoco*) una experiencia desvinculada de la vida social” (Ramos, 1989, p. 3). Desde su punto de vista “en la creación de esta realidad ficticia se filtran estructuras, creencias, opiniones y en suma un modo de ver el mundo que comprende al patrimonio colectivo de una época determinada” (Ramos, 1989, p. 3).

Sin duda, la vida, formación y preparación de Laura Méndez de Cuenca³ influyeron decisivamente en el tratamiento que dio a sus personajes femeninos, en virtud de que fue una mujer educada, una profesora que a lo largo de su vida ocupó diferentes cargos públicos. Fue comisionada por el gobierno federal, para que hiciese en el extranjero estudios sobre la organización de la enseñanza de las escuelas de niñas y señoritas; y, además fungió como representante de México en varios Congresos Internacionales de Educación,⁴ motivo por el que tuvo la oportunidad de viajar a diferentes ciudades, como San Luis Misuri y San Francisco, en Estados Unidos; así como, París, Berlín, Milán, Bruselas, Fráncfort y Londres, en el viejo continente (Bazant, 2009). Estas estancias la nutrieron cognitivamente y, le ampliaron su horizonte de expectativas sobre la condición de las mujeres, al mismo tiempo que, le influyeron en gran medida en algunas de sus creaciones literarias.

Es importante señalar que Laura Méndez fue una mujer ávida del conocimiento; una persona, que en opinión de José Emilio Pacheco tenía una “insaciable curiosidad intelectual que aún hacia 1925 –contando con 72 años de edad– asistía como oyente en la Ciudad de México a las clases que se daban en la Facultad de Altos Estudios” (Cit. en Méndez, 1983, s/p).

³ Para un mayor conocimiento sobre la formación intelectual, experiencia laboral, vida, obra y contexto de Laura Méndez de Cuenca, véase (Bazant, 2009).

⁴ En relación con esto, Barceló (1997) señala que en 1908, Laura Méndez de Cuenca, juntamente con Balbino Dávalos y Toribio Velazco, fueron las personas delegadas por México en el Primer Congreso Internacional de Educación Social y Moral, celebrado en Londres. Dos años más tarde, la profesora Méndez asistió como representante al Tercer Congreso Internacional de Educación Familiar, cuya sede fue en la ciudad de Bruselas.

Dada su sólida educación, no es extraño que también haya estado involucrada en la prensa de su época, contribuyendo con variados artículos en diferentes medios informativos como *El Universal*, *El Imparcial*, *El Correo Español*, *El Mercurio*, *El Pueblo*, *El Mundo*, *El Siglo XIX*, *Arte y Letras* y *El Hogar Mexicano*. Además, fundó la Revista-Hispanoamericana durante su estancia en San Francisco, California (Muñoz, 1995).

Asimismo, generó una considerable producción bibliográfica digna de mención: *El espejo de Amarilis* (novela), *Nociones de economía doméstica 1ª y 2ª parte*, *Simplezas* (Antología de 17 cuentos), *Mariposas fugitivas* (versos), *Cuentos y fábulas*, *Álvaro Obregón* (biografía), *Justo Sierra* (biografía), e *Impresiones de viaje* (Muñoz, 1995). Al parecer, dejó inédita la novela *Vacaciones*, tres libros para las escuelas elementales y una comedia titulada *Hacia la dicha* (Méndez, 1953).

La ideología y valores de género del período en el que vivió Laura Méndez de Cuenca, no permitían una igualdad y educación cabal para las mujeres. Por lo que se considera que la escritora Méndez, se valió de la literatura para exponer, tanto directa, como indirectamente, sus ideas sobre la deplorable situación y lugar marginal que tenían los sectores femeninos. Hecho que no es gratuito, si se advierte que “fue sobre todo una de las primeras y más activas feministas mexicanas” (Pacheco. Cit. en Méndez, 1983, s/p).

En este sentido, la narrativa y la poesía, rubro en el que también incursionó, pero en el que todavía es menos reconocida y del que José Emilio Pacheco expresa que, “nada tiene en común con lo que en su época se esperaba de las mujeres” (Pacheco. Cit. en Méndez, 1983, s/p), fueron tribunas desde las que Laura Méndez alzó su voz para exponer la realidad que vivían sus congéneres,⁵ a la par que, exhibía la acción

⁵ Al respecto, una de las poesías en la que se advierten las ideas de Laura Méndez, en relación con la desigualdad entre el hombre y la mujer, sobre todo, en términos del trabajo en el ámbito público y privado es la de *Cuarto menguante*. Sus palabras son elocuentes para denunciar la inequidad imperante: “Azota el viento la callejuela, junto a la cuna la esposa vela entretenida en su labor; y al otro extremo del gabinete, puesto de codos en el bufete, con su fastidio lucha el señor [...] Piafan, al peso de media noche, los impacientes potros del coche que al amo espera frente al portal; y en la penumbra, y en el misterio, los acres goces del adulterio, gastan la dulce fe conyugal” (Méndez, 1989, pp. 49-51).

pasiva y receptiva de un gran número de ellas, a las que no excluyó de su crítica, como se advierte en algunas de sus producciones literarias.

Otra idea importante que se puede apreciar en la obra de Laura Méndez de Cuenca es su pronunciado patriotismo. Conocedora de las luchas que libró la nación mexicana, a raíz de la invasión estadounidense y las intervenciones francesas del siglo XIX, no fue insensible ante estos hechos históricos, por lo que puso en boca de sus personajes, así como en las de la narradora o narrador, las palabras que expresaban su indignación y repudio, a la par que, exaltaba la participación heroica de quienes participaron en dichos eventos.

Es necesario precisar que Laura Méndez expuso concepciones que objetaron la subordinación y poca participación de las mujeres. Sus ideas, si bien no pesaron significativamente en la cotidianidad, sí mostraron un escenario de reflexión, en torno al serio cuestionamiento que estaban sufriendo algunos esquemas inequitativos en términos de construcción de género. En relación con esto, Montero (1996) advierte que este tipo de cuestionamientos “anunciaban ya una ruptura de índole genérica entre el discurso literario femenino decimonónico y las ideas dominantes” (p. 129).

Por su parte, y coincidiendo con lo señalado, Barceló (1997) enfatiza que:

A pesar de las presiones del Estado y la Iglesia a favor de un modelo femenino sumiso y limitado al hogar, éste no fue aceptado por todos los individuos. Algunas mujeres [...] lucharon mediante la pluma y la palabra por romper con las actitudes patriarcales y por conformar una identidad femenina diferente, que les permitiese dejar de ser mujeres-cosa y ser tratadas como mujeres-idea (p. 106).

Laura Méndez fue una de estas mujeres que apoyaron y pugnaron por una identidad diferente para las mujeres, una escritora que tuvo conciencia de su papel social, sobre todo, en términos de género. Veamos un poco más de cerca parte de su obra y pensamiento, a la luz del análisis de los cuatro cuentos mencionados.

Desarrollo

La trama del cuento "La venta del chivo prieto", queda sintetizada en las siguientes palabras "la historia de una pareja, que empujada por la codicia y la equivocación, asesina a su propio hijo creyendo que se trata de un rico viajero extraviado que pidió albergue en la Venta del título" (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 120).

La ubicación geográfica del relato, se sitúa en Las Palmas, "lugar risueño y florido de la costa de Oriente" (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 139). Espacio que no es real, como la misma autora advierte. Sin embargo, la descripción que hace de este indica o muestra una situación económica-social de la población, que bien podrían corresponder a varios pueblos del México decimonónico.

Se observa que el cuento sigue una pauta cronológica, es decir, se trata de una narración lineal y, aunque no se señala un periodo específico, se advierte que la trama tuvo lugar unos pocos años después de la intervención estadounidense (1846-1848).

El personaje central del cuento es Severiana, española inmigrante conocida también como La Severiana, la Seve o la mercadera. En segundo plano, se encuentra su esposo Desiderio, un hombre de "buena cuna", venido a menos a raíz de su unión con la Seve; también, se advierte la figura de Máximo, el hijo de ambos.

En el relato, se percibe una caracterización emblemática de los personajes principales, Severiana es identificada como severidad; mientras que Desiderio como deseo. Los nombres que la autora eligió para la y el protagonista tienen que ver directamente con el desarrollo de la trama.

La construcción literaria que realiza Laura Méndez de Cuenca sobre las figuras centrales de este cuento, nos habla de una situación donde prevalecen los roles de género invertidos. Desde la caracterización física de los personajes, concretamente en el de la Seve, se observa que la autora rompe el paradigma convencional sobre las mujeres.

Así, la autora nos presenta una protagonista fuerte en la figura de la Severiana, una "gachupina de pelo en pecho", rasgo distintivo, que sin lugar a dudas correspondería a una construcción masculina. Adicionalmente, Laura Méndez describe a la Seve como una mujer pizpireta,

característica poco aceptada en las mujeres de finales de siglo XIX o principios del XX, ya que no debían ser tan efusivas. La mujer debía ser callada, sobre todo, capaz de reprimir sus emociones, rasgos que no sigue el personaje de la mercadera.

De igual forma, los “ojos muy decididores” de este personaje –que se perciben a lo largo de la trama, a través de sus acciones–, navegan a contracorriente de lo que debía ser una mujer de la época, porque el plano de las decisiones o de la iniciativa correspondían a los hombres. Como puede apreciarse, el llamado “sexo débil” brilla por su ausencia en la construcción de la figura femenina, etiquetada como “erizada, fuerte, salvaje”.

Un rasgo distintivo que la escritora atribuye a su personaje central es el de la religiosidad. Esta es una característica que formaba parte integral de cualquier mujer mexicana del siglo XIX, aunque es necesario precisar que en la Severiana adquirió otro matiz, llegando a convertirse en fanatismo. Este atributo en la protagonista, nos remite a una férrea crítica de nuestra autora hacia aquellas mujeres que vivían enajenadas en el mundo de la religión, tal como la Seve que “Rezaba sin cesar [...] con el credo en la boca, aturdiendo a la Corte celestial con padrenuestros y avemarías” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, pp. 146 y 147).

Por su parte, Desiderio es descrito como un “mozo insensato”, “un mentecato”, “un mandria”, un pobre diablo que se dejó gobernar por la Seve. Un hombre que “se había hecho más bestia que las bestias que alimentaba”. Inmerso en una total subordinación, “obedeciendo él y mandando ella [...] de prendera ella, de parásito él” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, pp. 142). Un esposo fuera de serie, que se comportaba “manso en presencia de su mujer; no osando levantar los ojos cuando la Severiana amanecía de mal talante –situación en la que optaba por escabullirse por los rincones” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 145). Una situación verdaderamente poco común en la época, en atención a que el sector masculino era colocado en un primer plano, naturalmente como rector de cualquier lugar y posición.

El tema de la maternidad no está ausente de la narración, de hecho, es un elemento que permite un giro singular en el desarrollo del relato, puesto que el ser madre transforma por completo a Severiana. De ser una mujer fuerte, salvaje, avara, insensible y calculadora, se convierte en una mujer sumisa y débil ante la mirada de su hijo, ser que engloba el mundo de la Seve, puesto que él lo llenaba todo “ideal, amor, deber, religión, patria” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 145). En fin, el único ser para el que Severiana mostraba un amor desmedido y hasta enfermizo, puesto que era una “idólatra de su hijo” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 145).

En este cuento, la autora permite entrever también su postura en relación con las ansias colonialistas e imperialistas de algunas naciones de la época. Por consiguiente, cuando razona sobre la actividad económica de los “palmeños”, en el sentido de que prefirieron dedicarse a la agricultura en lugar de la minería, debido a que “odiaban ese ramo de la industria, como el pecado mortal, por creerle causante de que muchas naciones antiguas y modernas, de pueblos poderosos, hubiesen pasado a convertirse en colonias de esclavos” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 140).

No debe perderse de vista que Laura Méndez era una mujer preparada, conocedora de la historia de México. En esta perspectiva, la xenofobia que nos describe en *Las Palmas*, como resultado del “bagaje cognitivo” de sus habitantes, sobre “la historia de las conquistas del mundo”, es un planteamiento endeble, en virtud de la escasa educación que en esta época tenían todas las personas, no solo las pertenecientes a los sectores económicos más humildes. En realidad, una característica general en el periodo fue la ignorancia de la mayoría de la población,⁶ de ahí que uno de los proyectos centrales en el Porfiriato haya sido el de la educación, vista como el elemento que el país necesitaba para lograr el progreso de las naciones avanzadas, proyecto que también fue compartido en las primeras décadas del siglo XX (Gutiérrez, 2013).

Por otro lado, también se advierte el nacionalismo de Méndez de Cuenca en este relato: “la Seve de mi cuento [...] *(a propósito de la*

⁶ De acuerdo a González (1973), en 1895, el porcentaje de analfabetismo en el país fue de 86 %; mientras que en 1910 de un 80 %.

llegada de la protagonista a México, señala) quedó arrojada en las arenas de nuestro primer puerto, en días aciagos para la nación” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 142). Otro pasaje: cuando Severiana, en un arranque de amor por su hijo “fusiló, desde su ventana, a más de un francés fugitivo [...] pues quería que la patria de su hijo estuviese limpia de invasores” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 145); o bien, cuando describe la propiedad que la Severiana pretendía comprar para construir su venta, la autora narra que “la casa empezaba a desmoronarse, clareada como lo estaba por las balas norteamericanas, las mismas que habían echado por tierra, acribillado y sin vida, al amo de aquel predio” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 143). En fin, en varias escenas de este cuento afloran los sentimientos patrióticos de Méndez de Cuenca, juntamente con su conocimiento sobre la historia del México Independiente.

El segundo de los cuentos que se considera en este trabajo, es el de “Heroína de miedo”, relata la historia de una joven esposa que vence el miedo, ante la presencia de un ladrón, que se esconde bajo el lecho matrimonial. A pesar de ser una narración de muy corta extensión, parece que de los cuatro relatos es en el que se advierte con mayor fuerza la crítica de Laura Méndez de Cuenca, en relación con la posición secundaria y de opresión, que caracterizaba a la mayoría de las mexicanas de finales del siglo XIX.

El escenario del cuento es una casa de la Ciudad de México, localizada en la plazuela de las Vizcaínas. La variable tiempo es imprecisa, pero probablemente se desarrolla en las postrimerías del siglo XIX. La historia es contada también en un orden lineal.

María Antonia (nuevamente una mujer), quien se erige en el personaje principal y que, además, da origen al título del relato y dirige la trama, es caracterizada de acuerdo con los parámetros de la época, como una mujer humilde y sumisa, que “acataba con respeto las órdenes del marido, como con respeto había decidido fielmente las de sus padres” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 160).

No obstante, estaba en contra del modelo de mujer que le había tocado vivir y con el que naturalmente no comulgaba, en virtud de que, “en su interior [...] se rebelaba contra el papel de borrego que el sexo

le imponía. Pensaba que era humillante que la mujer fuese inferior al hombre e irresponsable de sus acciones” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 160). Las palabras que enuncia aquí la autora, ilustran elocuentemente su postura sobre la desigualdad de las mujeres frente a los hombres, al mismo tiempo que las critica, por su actitud ante este tipo de situaciones, en las que sin lugar a dudas y, paradójicamente, ellas eran en gran medida responsables de la posición que ocupaban en la sociedad, al dejarse llevar por los lineamientos sociales imperantes, sin ninguna muestra de cuestionamiento, como consecuencia de su socialización de género.

La figura de María Antonia destaca en la narración, debido a la fuerza que muestra ante la presencia del ladrón. Con una actitud inteligente espera a su marido. Su acción revela una conducta poco común, las mujeres que encarnaban el modelo ideal.

La metáfora que utiliza la autora al decir que María Antonia “sentía tener alas, en vez de brazos. Alas, sí; pero cortadas y entumidas, ¡Ay! si se las dejaran crecer, ¡qué lejos y qué rápida volaría!” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 160), constituye una estrategia de Laura Méndez, por medio de la cual denuncia abiertamente su rechazo hacia la sujeción de las mujeres, por parte de un orden social que ponderaba lo masculino en cualquier identidad: –léase padre, esposo, hermano o cualquier figura masculina–; no sin considerar también, un futuro prometedor para el sector femenino, en caso de que le fuese permitida una mayor igualdad.⁷

Se vislumbra también en el relato, una propuesta de la autora en torno a la educación de las mujeres. Dados sus amplios conocimientos

⁷ Es interesante señalar la coincidencia no gratuita de las palabras de Laura Méndez, con un artículo de la época titulado “La emancipación de la mujer”, en el cual se menciona lo siguiente: “Vemos en la mujer un ángel; pero un ángel cuyas alas están plegadas, porque el error se opone a su libre movimiento; vemos en la mujer la clausura más injustificada y pugnamos por romperla; porque así nos lo indica la conciencia y lo apoya la razón” (Cuyas, 1874, p. 81). La figura del ángel fue un elemento constante en el discurso patriarcal de este periodo, para enfatizar el ideal femenino en su rol de madre remitida a la esfera privada. La mujer en el Porfiriato fue vista como “el ángel del hogar”, “el ángel de la paz” (Rocha, 1991). Sin embargo, podemos ver que este modelo, también se retomó contra sí mismo, como se puede percibir en las palabras de Méndez de Cuenca.

en este campo, debido a su filiación magisterial y las enseñanzas que adquirió en los Congresos Internacionales, era partidaria de un tipo de formación educativa menos desigual y tradicional para las mujeres, una educación que les permitiera desarrollar plenamente el uso de sus facultades y capacidades. Punto en el que estaba plenamente convencida, poniendo en boca de María Antonia tal acepción: “¡Cuándo yo te digo Casimira –se dirige a la empleada doméstica– que siento alas en vez de brazos y me creo capaz de empresas muy grandes! [...] ¡Ay!, ¡si yo me decidiera a hacer lo que soy capaz!” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 164).

Su convocatoria estaba dirigida principalmente a las madres, porque Laura Méndez estaba consciente, que estas eran el punto de partida para la educación de las mujeres. Precisamente las madres, como encargadas de la educación de sus hijos e hijas, paradójicamente, eran las que reproducían los esquemas de desigualdad de género, que daban como resultado un ordenamiento social opuesto para uno y otro sexo. Inteligentemente, la autora promueve su invitación a través del personaje medular de su cuento; así, a propósito del próximo alumbramiento de María Antonia, formula una educación fuera de los esquemas vigentes: “Al hijo sí que lo enseñaría a ser responsable y libre, aunque fuera del mismo sexo inferior y apocado que a ella le había tocado en suerte” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 164).

Finalmente, la doble moral de la época no pasó inadvertida para nuestra autora en este cuento. La mayor libertad de que gozaba el sector masculino fue un elemento adicional, que Méndez señaló en la narración: “don Pedro –el esposo de María Antonia– acostumbraba endulzar a su cara esposa la soledad en que solía dejarla noche a noche, mientras él iba a desaburrirse en alguna tertulia de amigos o en el café”; mientras tanto, “María Antonia esperaba, noche a noche [...] en el balcón, ya echada de codos, ya sentada en una silla de costura” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 162).

En el tercer cuento, "La tanda", la autora hace un relato de las malas condiciones de trabajo y de vida de las cigarreras. Presenta el caso de una obrera llamada Pilar, mujer que se esfuerza diariamente, trabajando

horas extras para llevar el sustento a su casa.⁸

La narración sigue una línea cronológica y se desarrolla en la Ciudad de México, sin duda, durante el régimen porfirista, dados los elementos que proporciona la autora sobre la incursión mayúscula de un sector de mujeres en el trabajo asalariado y la precaria situación del mismo; además de otros elementos contextuales.

En el cuento, se advierte una diferencia sumamente importante entre las dos protagonistas, la ya mencionada Pilar y su hija Margarita. Ambas, pese a pertenecer al mismo estrato humilde, tienen una manera diferente de abordar sus vidas, sobre todo, por la condición interseccional etaria: “entre la aceptación de la situación social como un fenómeno dado y la oposición” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 176), concepciones que corresponden a Pilar y Margarita, respectivamente.

En este sentido, “Margarita no quería ser torcedora” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 176). Todo la orillaba a reproducir la trayectoria de su madre, sin muchas expectativas de vida y remitida a una factoría, realizando un trabajo extenuante, sin un salario atractivo que solventara sus necesidades más apremiantes. No obstante, Margarita le da un giro a su vida mediante su educación. Su realidad se augura diferente, a raíz de la mayor instrucción que va adquiriendo en la escuela y, posteriormente, en el Conservatorio, porque había determinado ser artista. Margarita encarna a la mujer que se hace cargo de su vida, que no acepta lo establecido sumisamente, sino que lucha por hacer lo que quiere con su propia existencia.

En este relato, se pueden inferir dos elementos sobresalientes. Por un lado, el punto de vista de la autora, sobre la importancia de la educación como vía para modificar la vida de las mujeres –en los distintos

⁸ Es importante la observación que realiza Montero (1988) sobre esto: “el heroísmo otro, anónimo, oscuro, de las soldaderas o el de las mujeres de los sectores más humildes que sacrificaban cotidianamente el bienestar y la salud para poder alimentar a sus familias con sus míseras ganancias” (p. 174), fue un tema poco tratado entre las escritoras del finales del siglo XIX, hecho que coloca a Méndez de Cuenca como una autora de las primeras que caracteriza imágenes femeninas de la más baja escala social (Montero, 1988). A la par, Méndez muestra un panorama histórico fidedigno de la realidad de las obreras porfiristas.

ámbitos que esta comprende—; y, por otra parte, la invitación para que las mexicanas se hicieran responsables de su propia vida, pasando por encima de los lineamientos de género o las circunstancias sociales que pudieran impedirles tal alternativa.

Desafortunadamente, el cuento no tiene un final feliz. Un hecho inesperado hace acto de presencia con un saldo fatal: la muerte de Margarita, como consecuencia de una enfermedad, característica de finales de siglo decimonónico, la tisis.

El sexo masculino brilla por su ausencia en la narración. La autora hace alusión a ellos de manera superficial, solo en cuatro ocasiones: habla del marido y del padre de Pilar, quienes perdieron la vida en una batalla; también cuando Pilar habla con el director del Conservatorio y los maestros de Margarita; y, finalmente, cuando esta se encuentra enferma y su madre tiene que recurrir a los “ministros de la ciencia”. Estos pocos señalamientos a algunos varones en el cuento no tienen mucha relevancia, de hecho, su omisión no podría haber alterado en proporciones mayúsculas la trama literaria. Algo importante en este tercer relato es la recreación contextual que realiza Méndez de Cuenca.

En el último de los cuentos considerados en este análisis, “La gobernadora”, Laura Méndez sitúa varios personajes: Estela, “la madre-monstruo”, don Policarpo, el gobernador y, su hijo, Efraín. El relato es de muy corta amplitud, caracterizado por un corte cronológico, constante de la autora en las narraciones señaladas. La ubicación geográfica donde se desarrollan las acciones del relato es un estado del país, en un territorio cálido.

La ambición fue un rasgo distintivo de dos mujeres, quienes vieron en la figura del gobernador, un “buen partido” que no dejaron escapar. Don Policarpo, ante los encantos de Estela, sucumbió a su empecinada soltería, y “dobló [...] el hombro a la santa cruz del séptimo sacramento” (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 157).

Consumado el matrimonio, Estela tuvo que soportar a los hijos ilegítimos que el gobernador aportó al enlace, como remanente de sus anteriores relaciones sexuales con varias mujeres. Estela terminó siendo la amante de uno de los hijos de su cónyuge, de Efraín.

En "La gobernadora", Laura Méndez no es indiferente a la doble moral de su época. La proclividad sexual del gobernador y su abundante prole, no es censurada, en atención a que "daba él su nombre a los hijos y enviaba mesadas a las mujeres." Sin embargo, el eros de la mujer es acentuado sobremanera, al mismo tiempo que desaprobado, como se puede inferir en las siguientes líneas, con motivo del romance entre Estela y Efraín: "vino a soplar con su mal ejemplo y su ambición (se refiere a la "*madre monstruo*), con sus instintos depravados y su lascivia de hembra" (Méndez, 1983. Cit. en Domenella, y Pasternac, 1997, p. 158). Por supuesto, también el apelativo de "madre monstruo" es elocuente, porque de acuerdo con la retórica patriarcal, iba contra la naturaleza de las féminas.

La autora también dirige su mirada crítica al sistema político del Porfiriato, específicamente, hacia aquellos hombres que ocupaban un puesto de "representación popular", los mandatarios sexagenarios que adolecían de una formación, tan característicos de esta época. La figura que ilustra esto es la de don Policarpo, gobernador que "aunque general y todo, era, a secas un mentecato. Carecía de cultura, de educación, de principios, de aspiraciones" (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 156). Esta descripción, bien pudo reclamarla más de uno de los compadres o amigos del dictador oaxaqueño, que tuvieron a su cargo la titularidad de las entidades durante el periodo aludido.

Por último, utilizando la trayectoria militar del gobernador don Policarpo, Laura Méndez de Cuenca vuelve a mostrar su desaprobación, en torno a los conflictos por los que había atravesado el país, en "las luchas extranjeras y nacionales que afligieron y ensangrentaron a la patria" (Méndez, 1983. Cit. en Domenella & Pasternac, 1997, p. 156).

Conclusiones

Las figuras femeninas encabezan los cuadros protagónicos de estos cuentos, con características que escapaban al modelo ideal del "deber ser" de las mujeres en el período e, igualmente distantes al tratamiento que habían dado los exponentes de la literatura mexicana a los personajes femeninos, ya que, las mujeres de nuestra autora no están como

reparto, ni subordinadas a los hombres, o vistas como inferiores a estos, sino todo lo contrario, son mujeres inteligentes, con iniciativa, cuestionadoras de su realidad, en pro de una situación más igualitaria para su género.

En este sentido, Laura Méndez de Cuenca, más que caracterizar el ideal femenino de la época, introduce mujeres que entran en contradicción con este. Ella no construye “ángeles del hogar”, sino mujeres fuertes, heroínas, luchadoras, trabajadoras, con una concepción diferente hacia la vida.

En otras palabras, nuestra autora atentó contra los rasgos característicos de la “verdadera feminidad”. Su actitud fue compartida por otras plumas femeninas ilustres como Laureana Wright, Dolores Correa, o bien, con aportaciones como las del zacatecano Genaro García con las obras *La desigualdad de la mujer* y *Apuntes sobre la condición de la mujer*, considerado el principal feminista de finales del siglo XIX y principios del XX (Ramos, 2007).

Por otro lado, una idea común en todas las narraciones de la autora fue su exacerbado patriotismo. Laura Méndez, reiterativamente indicó su censura contra el robo de más de la mitad del territorio mexicano por parte del vecino país, así como, las intervenciones francesas; todo ello, como una fuerte reacción crítica hacia las ansias imperialistas de estas naciones. En este tenor, es notable su conocimiento sobre la historia nacional de las décadas previas a las cronologías donde ubica sus narraciones.

En sus montajes literarios evaluó la superstición, sobre todo, la del sector femenino, seguramente porque la veía como un lastre, en completa unión con la ignorancia, binomio que obstruía la superación de la mayoría de las mujeres mexicanas de finales del siglo XIX y principios del XX.

En términos generales, puede decirse que Laura Méndez de Cuenca, por medio de su obra literaria, sugirió un cambio en los modelos culturales de género, tanto en los tratamientos literarios, como en los que estaban dentro del orden social, es decir, la existencia de las propias mexicanas en el ocaso del siglo XIX y los años posteriores.

Referencias

- Barceló, R. (1997). Hegemonía y conflicto en la ideología porfiriana sobre el papel de la mujer y la familia. En González, S. & Tuñón, J. (Comps.). *Familias y mujeres en México*. México: El Colegio de México.
- Basaglia, F. (1983). *Mujer, locura y sociedad*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Bazant, M. (2009). *Laura Méndez de Cuenca. Mujer indómita y moderna (1853-1928). Vida cotidiana y entorno*. México: Gobierno del Estado de México-El Colegio Mexiquense.
- Cano, G. (2000). Género y construcción cultural de las profesiones en el Porfiriato: magisterio, medicina, jurisprudencia y odontología. *Historia y grafía*. Núm. 14. México: Universidad Iberoamericana.
- Cuyas, R. (8 de octubre de 1874). La emancipación de la mujer. En *La Comuna Mexicana*, T. 1, Núm. 5. En Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano (CEHSMO). (1975). *La mujer y el movimiento obrero mexicano en el siglo XIX. Antología de la prensa obrera*. México: CEHSMO.
- Domenella, A. R., Gutiérrez, L. & Pasternac, N. (1997). Laura Méndez de Cuenca: espíritu positivista y sensibilidad romántica. En Domenella, A. R. & Pasternac, N. (Comps.). *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México: El Colegio de México.
- Domenella, A. R. & Pasternac, N. (1997). (Comps.). *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México: El Colegio de México.
- Fernández, A. (2006). La educación de las niñas: ideas, proyectos y realidades. En Morant, I. (Dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. VIII. Del siglo XIX a los umbrales del XX*. España: Ediciones Cátedra.
- González, M. (1973). Vida social. En Cosío, D. (Coord.). *Historia Moderna de México. El Porfiriato*. 3a ed. México: Edit. Hermes.
- Gutiérrez, N. (2013). *Mujeres que abrieron camino. La educación femenina en la ciudad de Zacatecas durante el Porfiriato*. México:

UAZ-BENMAC.

- Gutiérrez, N. (2021). La educación integral en la formación de las personas: un lineamiento de urgente atención. En Ibarra, M. & Román, A. (Coords.). *Zacatecas y coronavirus. Análisis de escenarios y paradigmas educativos*. México: UAZ-Cátedra UNESCO.
- Méndez, L. (1953). *Mariposas fugitivas (versos)*. Compilación poética de Gonzalo Pérez G. e Ignacio Medina Ramos. México: Grupo Letras.
- Méndez, L. (1983). *Simplezas*. México: Premiá Editora-INBA-SEP.
- Méndez, L. (1989). *La pasión a solas. Antología poética. Selección, prólogo y notas de Raúl Cáceres Careno*. 2ª ed. México: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Montero, S. A. (1996). *Identidades sociales y literatura romántica mexicana. Una dinámica de mediaciones*. (Tesis de Maestría). México: UNAM.
- Muñoz, A. (1995). *Fichero biobibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX*. T. 2. México: Ediciones Factoría.
- Ramos, C. (1989). *Historia y literatura: encuentros y relaciones en el México porfiriano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Col. Ensayos. Cuaderno 28.
- Ramos, C. (2007). Prólogo a la edición anotada de *La desigualdad de la mujer y Apuntes sobre la condición de la mujer* de Genaro García. En Ramos, C. *Edición y prólogo a Apuntes sobre la condición de la mujer y la desigualdad de la mujer. Genaro García*. México: UAZ-CIESAS-Miguel Ángel Porrúa.
- Scott, J. (2005). La mujer trabajadora en el siglo XIX. En Duby, G. & Perrot, M. (Dirs.). *Historia de las mujeres*. Vol. 4 El siglo XIX. México: Taurus.

La “flapperización” de las mujeres en Cubos de noria

Edith María Alberta Ibarra Araujo

La *flapperización* de las mujeres, se refiere al proceso de imitación que se hizo de la *flapper* norteamericana, por parte de las mujeres de la clase dominante en México, durante el periodo posrevolucionario. Dicho proceso no estuvo relacionado con la ruptura que las *flappers* originales intentaron, pues las *flappers* mexicanas imitaron únicamente la forma de vivir de las mujeres norteamericanas, sin revelarse del esquema dominante que prescribía lo femenino.

Para elaborar este argumento, se analizará el primer acto de *Cubos de noria*, texto dramático de Amalia Caballero de Castillo Ledón, en el que se pueden notar cómo Rosa, Eva y Matilde, personajes de dicho texto, reproducen la forma de la vida de las *flappers*, no solo porque la consideran una moda digna de reproducir, sino porque, además, la relacionan con la idea de progreso y modernidad norteamericana.

Cubos de noria, estrenada el 16 de marzo de 1934 en el teatro Virginia Fábregas, no fue publicada en su época; de ahí que el texto que es referencia en este ensayo, no está completo como obra teatral. Esta versión recuperada por la investigadora Olga Martha Peña, y publicada por el Instituto Tamaulipeco para la Cultura en 2005, se conforma de tres actos y el resumen del cuarto, narrado por la autora, a petición del crítico teatral Armando de María y Campos.

De acuerdo con una carta escrita en 1963 por Rodolfo Usigli, notable dramaturgo mexicano, se puede afirmar que Amalia de Castillo Ledón, autora del texto, es la primera mexicana que escribió una pieza política durante el periodo posrevolucionario, y que en su texto “se criticaba a un régimen político que minaba la moral del país y era nocivo por igual para sus mujeres y sus hombres” (Usigli. Cit. en Peña, 2005, p. 95).

La crítica que presenta *Cubos de noria* se centra en el Maximato. Para tal fin, la dramaturga elige representar a una joven maestra de primaria, ferviente creyente del proyecto revolucionario, novia de Andrés, un estudiante de leyes que tiene prisa por figurar en el mundo de la política del momento, que no es más que un ejercicio de concentración del poder del autonombrado Jefe Máximo de la Revolución Mexicana. En *Cubos de noria*, por lo tanto, el personaje del General Gómez Partida es la recreación del General Plutarco Elías Calles y Eva, su sobrina en esta ficción, sería la referencia a su hija Ernestina, una reconocida chica *flapper*.

Esta breve introducción sirve para contextualizar el espacio social que ocupaban las *flappers* mexicanas y, en consecuencia, los modos distintos que tienen para realizar sus vidas, en relación con las vidas de las demás. A diferencia de Chole, que trabaja sin descanso para mantenerse y ayudar con sus gastos a Rosa, su hermana, Eva y Matilde solo viven para divertirse y pasarla bien. Su plática contrasta con la de Chole, que solo piensa en cómo materializar la justicia social prometida por la Revolución, mientras estas *flappers* solo hablan de hombres, fiestas, moda, y de las bromas que se les ocurren para matar el tiempo. Al analizar, entonces, la supuesta nueva conducta de las *flappers* mexicanas, lo que aparece no es un cambio radical en el modo de definir lo femenino, sino el mismo discurso, la misma herramienta conceptual que las ha determinado como seres enquistados en lo natural, esclavas de sus instintos carnales y orbitando alrededor de la presencia masculina.

Recordemos que las *flappers* surgen en el mundo anglófono, y eran llamadas así en “referencia a los vestidos relativamente cortos que supuestamente “aleteaban” (*flapped*) con el viento.

Flappers were known for their unconventional style and behavior. In the United States in the 1920's, a certain kind of woman emerged: the flapper. Flappers liked to smoke, listen to jazz, and talk about sex. None of this was considered “ladylike” at the time: it was new and shocking. (Everythingwhat)⁹

Las *flappers* surgen como consecuencia de los cambios sociales que produjo la Primera Guerra Mundial; de ahí que las mujeres anglosajonas, se corten el cabello y suban el largo de sus faldas para incorporarse a la fuerza laboral. Sin embargo, las *flappers* mexicanas solo imitan la conducta de las norteamericanas, para sentirse fuera del lento proceso de modernización que tenía lugar en el México posrevolucionario y, al parecer, ante la opinión de los y las demás, como mujeres que estaban más allá de su tiempo. Como señala Echeverría (2010):

⁹ Las *flappers* eran conocidas por su estilo y comportamiento poco convencionales. En los Estados Unidos en la década de 1920 surgió un cierto tipo de mujer: la *flapper*. A las *flappers* les gustaba fumar, escuchar jazz y hablar de sexo. Nada de esto se consideró “femenino” en ese momento: era nuevo e impactante.

La “americanización” de la modernidad durante el siglo XX es un fenómeno general: no hay un solo rasgo de la vida civilizada de ese siglo que no presente de una manera u otra una sobredeterminación en la que el “americanismo” o la “identidad americana” no haya puesto su marca. (p. 87)

Debido a esto, la *flapperización* de ciertas mujeres de la clase dominante en México forma parte de la “americanización”, de esta clase que se presenta como la protagonista del discurso del progreso y la que encarna las innovaciones de su tiempo. Para ilustrar esta práctica, se citará la nota del periódico *Excélsior*, del 24 de abril de 1926, que refiere un viaje a Estados Unidos de una de las hijas del presidente Calles: "Ernestina viajó a Nueva York; en las calles lució 'sus vestidos parisinos, sus maneras garbosas y su pelo cortado a la bob', ofreciendo la imagen 'de una joven perfectamente modernizada'" (De los Reyes, 2010, s/p.).

De esta manera, la hija del presidente, que era una *flapper* reconocida, se viste de la idea de lo moderno, con una combinación estratégica entre la occidentalización de sus vestidos y la americanización de su corte de cabello. Como refiere la nota, ella da la imagen de una mujer, que ha pasado por un profundo proceso de transformación y, siendo parte de la clase dirigente, pareciera de vital importancia mostrar esta aparente actualización de la vida humana; esta supuesta diferencia que los gobiernos posrevolucionarios intentaban presentar. Sin embargo, solo es eso, imagen, forma, exhibición de algo que sigue el mismo conjunto de disposiciones que utiliza la sociedad, para naturalizar la división de los sexos, aunque se lleve el pelo y la falda con un largo distinto al tradicional.

Si atendemos el modo en el que el género, la clase y la raza están interconectadas, como sugiere bell hooks (2020), podemos entonces entender por qué –tanto Ernestina, hija del presidente Calles, como las *flappers*, representadas en el primer acto de *Cubos de noria*– pueden realizar impunemente estos cambios en su apariencia y ser, además, reconocidas por la prensa. Si bien son mujeres, no son “cualquier” tipo de mujer: son las representantes de la clase dominante, que además busca blanquearse. No sucede lo mismo con las jóvenes morenas, de clase baja, que se atrevían a cortarse el cabello; ellas, no solamente quebran-

taban la relación tradicional entre el largo del cabello y el signo de la feminidad de la época, sino que su acto:

causó una especie de pánico ante lo procedente de más allá de la frontera, pues había llegado del extranjero y se estaba difundiendo fuera del pequeño grupo de mujeres de la élite que ya la habían adoptado. La oposición al estilo moderno se proyectaba en términos de defender la pureza nacional o racial. (Rubenstein, 2009, p. 92)

Llama la atención entonces que el problema de la pureza nacional, solo estuviera dirigido a la población de estratos bajos, para quienes se había diseñado una nueva distribución política de los cuerpos, que no contemplaba su “modernización”. De tal modo, las mujeres de las clases subalternas con el cabello corto, además de ser llamadas “las pelonas” eran consideradas traidoras a la Revolución, y a la clase a la que pertenecían.

A ellas no se les reconocía el deseo de ser modernas; esto solo se consideraba legítimo en las mujeres de la clase alta. Siguiendo a Rubenstein (2009), “bajo esas objeciones nacionalistas al estilo de las pelonas había otro tipo de tensiones: lo que estaba en juego no era solo la distinción entre lo nacional e internacional, sino también las divisiones raciales y de clase” (p. 93). Ejemplo de ello fue la violencia a la que “las pelonas” fueron sometidas, a través de los medios impresos de la época, que las denigraban por atreverse a cortarse el pelo. Las críticas publicadas funcionaron como la justificación de las agresiones físicas contra ellas, como la realizada por los estudiantes del primer año de medicina y de la Escuela Nacional Preparatoria, que atacaron a dos estudiantes de pelo corto “forzándolas a entrar en las regaderas de (*la escuela*) para lavarlas y raparlas” (Rubenstein, 2009, p.111).

Este tipo de violencia fue una violencia ejemplar contra todas aquellas mujeres de las clases subalternas, que se sintieran interesadas en adoptar modelos distintos a los que el gobierno posrevolucionario estaba articulando, pues lo que empezaba a ser visible era un saber y un poder que el nuevo Estado mexicano producía como subjetividad. Prueba de ello es el proyecto de José Vasconcelos que, cuando era secretario de Educación Pública, comisionó a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, para que “narraran” la gesta heroica de la

Revolución Mexicana en los muros de la Secretaría Nacional y de la Escuela Nacional Preparatoria. Esta “alfabetización gráfica” estaba diseñada para que, entre otras cosas, produjera no solo la ficción llamada “pueblo”, sino la de “la identidad mexicana”. De este modo, el nuevo pueblo mexicano legitimaría al movimiento armado y, al cohesionarse tanto la clase obrera como los campesinos en una ficcionalización de la identidad mexicana, se articularía una sólida base de apoyo, que permitiría la gobernabilidad. Por esta razón, no cualquier mujer podía “modernizarse” y no cualquiera podía ser una *flapper*.

Siguiendo con el análisis del primer acto de *Cubos de noria*, se hace evidente la referencia a este tipo de práctica social de las jóvenes de la clase acomodada. Eva y Matilde, amigas de Rosa Zaldívar, llegan a su casa a “pasar el tiempo”. La vida ociosa de Eva y sus amigas, nos permite apreciar el estado de su condición económica, en contraste con Chole, hermana de Rosa, que sale de su casa a trabajar desde temprano. Estas *flappers* mexicanas ocupan su tiempo en la exhibición social de su ocio y, para no aburrirse, a Eva, sobrina del general, se le ocurre llamar al secretario particular de su tío, para ordenarle que se traslade a la casa de Rosa con el fin de presentársela.

EVA: Si vieras cómo me divierto con el secretario. Como él se siente inferior a mí y le tiene miedo a mi tío, pues no se atreve a muchas cosas. Yo lo hago salirse de sus casillas, me lo ofrezco fácil, le propongo ingenuamente cosas atrevidas y el pobre se desespera. (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, p. 85)

Para poder comentar esta cita, se incluirá otra parte de la nota del periódico *Excélsior*, que hace referencia al viaje de la hija de Plutarco Elías Calles a Nueva York, porque se puede notar una gran coincidencia entre lo que Eva dice y lo que Ernestina declara: "En spanglish dijo a los periodistas que en México la mujer juega, fuma, baila charleston, maneja automóvil 'y se moderniza en otras formas. Las doncellas mexicanas de otros tiempos se asustaban de todo'" (De los Reyes, 2010, s/p). Es decir, tanto Ernestina como Eva al vivir una vida “moderna” generan otro tipo de existencia, pues ser modernas implica una especie de “reconstrucción civilizatoria”, como señala Echeverría (2010, p. 89); de

ahí que ellas infieran que tanto jugar, fumar, conducir autos y divertirse, a costa del sexo opuesto forman parte de la actualización y desarrollo de su rol genérico. Al parecer, Ernestina opera como vocera de la “modernización” de la mujer durante el gobierno de su padre. No pueden reconocer, ni Eva ni Ernestina, que el modo en que realizan su vida es debido a los privilegios que tienen como clase:

MATILDE: A lo mejor un día lo desesperas más de la cuenta y es él quien se divierte contigo.

EVA: Y entonces para qué serviría que mi tío fuera general.

EVA: Yo puedo impunemente gozar de la vida (De Castillo Ledón, Cit. en Peña, 2005, p. 185).

Ni Ernestina ni Eva se asustan de traspasar la regulación de los intercambios entre hombres y mujeres, porque como lo hemos advertido, gozan del visto bueno de su clase y del reconocimiento de la prensa. De ahí que Eva exhiba, ante sus amigas, la sumisión del empleado, dada la subalternidad que este asume; además de la impunidad que goza, porque sabe no habrá ninguna consecuencia de sus actos, de la misma manera que no hay consecuencias de los abusos de su tío, el general.

ROSA: ¿Cómo se llama?

EVA: Juan, pero como yo ya estoy aburrida de los juanes le puse “Eric”, que me suena más distinguido.

ROSA: ¿Le pusiste así por el actor de cine?

EVA: Por supuesto. (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, p. 85)

Si se recuerda lo señalado por Rubenstein (2009), que en esta modernización de las prácticas sociales están en juego, igualmente, el color de la piel y la clase a la que se pertenece, entonces el acto de Eva, de cambiar el nombre del empleado, se articula desde "un 'racismo' constitutivo de la modernidad capitalista, un 'racismo' que exige la presencia de una blanquitud de orden ético o civilizatorio, como condición de la humanidad moderna" (Bolívar, 2010, p. 58). De tal manera, esta disposición del mundo le hace creer a Eva que es forzoso un “Eric” en su escenificación de la modernidad, y ya no más un Juan; someterlo a este proceso de blanqueamiento lo considera necesario, para reflejar el pretendido nuevo estado civilizatorio.

Siguiendo con la anécdota, Juan, ahora Eric, llega a la casa de Rosa, para ser presentado ante ella: “MATILDE: Esta es mi amiga Rosa Zaldívar, una chica ultra-flapper y con mucho 'gancho'” (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, p.189).

¿Qué podría significar ser “ultra flapper”? El primer acto ofrece varios indicios que se irán presentando en este análisis. Pero de forma general podríamos afirmar que se trata de cierta masculinización en la conducta de las mujeres, es decir, ellas, desde su privilegio de clase, pueden tener acceso a las prácticas de dominación, consideradas exclusivamente para los hombres, como iniciar el coqueteo.

MATILDE: Ya sabes que Eva está comprometida con el gobernador de Puebla.

EVA: Con el secretario juego nada más. El flirt es inofensivo.

ROSA: Yo también prefiero el flirt al amor, porque es menos trascendente y bastante más atractivo. (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, p. 185)

Como permiten notar los diálogos de Eva y Rosa, flirtear era una actividad importante en las *flappers*, pues en esta se visibilizaba la representación de la mujer “moderna”, es decir, la escenificación de las mujeres privilegiadas que buscaban la anhelada igualdad social con los hombres de su clase. Así pues, como advierte Ernestina, la hija del presidente Calles, ellas ya no se asustan, como lo podrían haber hecho las mujeres que la antecedieron. Con la puesta en acto de estas nuevas conductas, abren la distancia entre el pasado y el futuro, y rearticulan un presente apartado de la tradición moral. Al dejar de conducirse de acuerdo con la normativa imperante, se separan de las mujeres del pasado porfiriano, para convertirse en la mujer del futuro que puede participar en las lógicas de dominación y sometimiento.

EVA: (A Eric) Lo que yo quiero es que termine usted la conversación que teníamos ayer sobre el beso.

ERIC: ¿No habíamos terminado ya?

MATILDE: No, si nos faltaba lo más interesante.

ROSA: Yo tengo curiosidad.

EVA: Y yo. Figúrate, a mí nunca me han dado un beso.

ERIC: (Sonriendo) ¿No?

EVA: Jamás. Por eso quiero que usted me ilustre. (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, p. 190)

Si bien, el texto no se hace referencia a una plática abiertamente sexual, sí podemos notar el estereotipo en el que las mujeres, “definidas a partir de su sexualidad son naturaleza y, en su naturaleza prevalece la animalidad [y lo que se relaciona con ello] (el instinto, los imponderables del cuerpo, y la dominación del cuerpo sobre la mente)” (Lagarde, 2015, p. 167). De tal modo, al querer asociar la “nueva” conducta de las *flappers* con el progreso y el proceso de blanquitud en las mujeres de la clase dominante, lo que aparece no es un cambio radical en el modo de definir a las mujeres, sino el mismo discurso, la misma herramienta conceptual que las ha determinado como seres enquistados en lo natural y esclavas de sus instintos carnales. Así pues, Eva vuelve a representar a esta Eva bíblica, que seduce e intenta perder al secretario de su tío.

EVA: ¿Y cuál es la boca más apropiada para el beso?

ERIC: Las bocas ligeramente abultadas, carnosas, como fruta sazónada.

EVA: ¿Y cómo se pone la boca para besar mejor?

ERIC: Todos los autores están de acuerdo en que se entreabre ligeramente la boca para que la mucosa de los labios, que es infinitamente sensible por la cantidad de nerviecillos que posee, pueda ponerse en contacto con los otros labios, que deben estar ligeramente en tensión, a fin de que la boca no pierda la suavidad que es su característica principal.

EVA: (*Provocativa acerca su boca*) ¿Así?

ERIC: (*Se turba un poco, pero parece no ver*). (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, p. 192)

No es de sorprender la dicotomía que se establece en estos diálogos. Pues solo ejemplifica de qué modo esta herramienta conceptual se encarna en Eva, para que, por un lado, continúe con la escenificación de la mujer inferiorizada, que solo atiende a las necesidades de su cuerpo; y por otro, para que Eric, desde una aparente erudición, haga aparecer el modo racional de los hombres y su mesura ante un acto carnal. Siguiendo entonces, con este pacto que ha establecido el comportamiento de hombres y mujeres, Eva continúa con este ritual aparentemente progresista, donde parece que domina la escena y que tiene el control de los demás.

De acuerdo con la anécdota, Andrés, el novio de Chole, hace rato que entró a la sala y se divierte viendo a Eva y a sus amigas haciendo desesperar al secretario, pero comienza a perturbarse ante la carnalidad exhibida por Eva.

ANDRÉS: (*Que desde el principio de la cátedra está inquieto, se pone de pie violentamente y con ímpetu retira a Eric por los hombros*) No, amigo, esto no tiene teoría, no se explica así. (*Se coloca frente a Eva y le pregunta con atrevimiento*) ¿Digo yo?

EVA: ¡Sí!

ANDRÉS: (*Se acerca de un salto a Eva y le planta un beso sabio. Chole aparece en la puerta en ese instante y grita débilmente*). (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, p. 192-193)

A lo largo del texto, podemos notar cómo Eva hace del coqueteo una constante en ella; y, aunque en escenas posteriores se casa con Andrés, ella seguirá seduciendo a los hombres, políticos y celebridades del momento, que asisten a las reuniones de su tío, el General. El ejemplo que se cita es el flirteo con un pelotari famoso, con el que repite la escena del beso.

SARACHAGA: (*Tomándola bruscamente por la cintura*) ¡Eres una hembra verdá...!

EVA: ¡No me lo digas! [...]

SARACHAGA: [...] Dame un beso.

EVA: ¿Sólo uno?

SARACHAGA: ¡Mil! Venga de ahí... (*Se besan*) ¡Rediez!, ¡que lo sabes hacer! (De Castillo Ledón citado por Peña, 2005, p. 226-227)

Otro elemento que forma parte de la performatividad de las *flappers* es, como acotaba Ernestina, la hija del presidente Calles, fumar y escuchar jazz.

MATILDE: Yo cuando oigo misa, es por radio.

EVA: Menos mal, porque así a veces la intercepta una onda de jazz. (*Saca de su bolsa una caja de cigarros y les ofrece a sus amigas y ellas toman [...]*) (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, p. 187).

Lo que subyace en la mención despectiva al rito central de la religión católica es la expedición de la llamada Ley Calles, “que regulaba rigurosamente la actividad de los sacerdotes y cuyo nombre oficial era “Ley de Adiciones y Reformas al Código Penal del Distrito y Territorios Federales en lo relativo a delitos del fuero común y sobre delitos contra la Federación en materia de cultos y disciplina externa” (Carmona, 2018). Esta ley hizo patente la capacidad de dominio del presidente Calles en la administración de una colectividad, como puede ser la Iglesia Católica, pues además de determinar la nacionalidad de los sacerdotes, les negó la posibilidad de adquirir y poseer bienes, además de prohibirles criticar a la ley, a la autoridad y al gobierno, entre otras muchas prohibiciones más.

Se entiende entonces el porqué de la mención en la obra; de algún modo, las *flappers*, en tanto aliadas del poder, desdeñan a la corporación religiosa que el presidente buscaba dismantelar. Qué mayor insulto que tomar la misa por radio y aprovechar la interferencia de las ondas radiofónicas, para interrumpir el rito y ponerse a bailar al escuchar *jazz*. Y aunque fumar no está contemplado en la Biblia como un pecado, para la organización eclesiástica católica era un atentado contra el templo del Espíritu Santo, como son pensados los cuerpos de las personas.

Los siguientes diálogos permiten revelar, no solo el impacto de la lógica de modernidad americana en el gobierno de Calles, sino también el modo en que afectó la subjetividad de las mujeres de la clase dominante que, en un intento por separarse del pasado porfiriano, para convertirse en las mujeres del futuro, se sometieron a otros tipos de control y disciplinamiento de sus cuerpos. Como señala Rubestein (2009):

el cambio (en las *flappers*) no se limitaba a los bienes materiales que pudieran comprarse en salones, tiendas exclusivas y grandes almacenes [como el pelo corto, nuevos maquillajes, zapatos y ropa interior]. También comprendía un nuevo ideal de los cuerpos femeninos y las formas femeninas de moverse, lo que Ageeth Sluis ha llamado “el cuerpo déco: torsos de extremidades largos y delgados, pelo corto y un físico vigoroso (pero grácil)”. (p. 93)

Esto implicó que la representación del cuerpo femenino buscara, ahora, exhibir su fuerza y su energía:

al grado que “las mujeres de este tipo aparecían retratadas por doquier: en los murales y las decoraciones arquitectónicas, en las películas mudas importadas de Europa y los Estados Unidos, en los anuncios de periódico y otras publicaciones, en las caricaturas, en las tiras cómicas, en las ilustraciones de los libros de texto, en los manuales de consejos, en las revistas de moda, en las carteras de cerillos, en el teatro burlesque y otros espectáculos públicos, y en las páginas femeninas y la sección de deportes de los periódicos. (Rubestein, 2009, p. 95)

Esto despertó un interés, que se iba incrementando, por los cuerpos femeninos moldeados por el ejercicio. Y, aunque, “Eran relativamente pocas las mujeres mexicanas que de verdad practicaban actividades atléticas en los años veinte” (Rubestein, 2009, p. 94), una de ellas era otra hija de Elías Calles, Hortensia, que jugaba tenis. Se puede incluir también en este grupo a las socias del Country Club de la Ciudad de México, así como a “Las mujeres de la clase alta de los Estados Unidos que vivían en México (y que) ayudaron a popularizar estas modas” (Rubestein, 2009, p. 94). Este modelo de mujer atlética a imitar es el que refiere Matilde en el siguiente diálogo:

MATILDE: [...] ¡Estoy tan cansada que parece que he trabajado como una negra!

ROSA: ¿Por qué?

MATILDE: Estoy haciendo gimnasia. Figúrate que he engordado 700 gramos y esto no puede ser. [...]

ROSA: ¿Qué ejercicio estás haciendo?

MATILDE: Gimnasia sueca en la mañana, natación más tarde. Después tenis. (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, p. 188)

Dado que la *flappers* mexicanas están siguiendo una moda norteamericana, es relevante que ese conjunto de nuevas prácticas implique el sometimiento a algo que empieza a aparecer como nueva forma de control pues, como señala Echeverría (2010):

la identidad humana propuesta por la modernidad realmente existente consiste en el conjunto de características que constituyen a un tipo de ser humano que se ha construido para satisfacer al espíritu del capitalismo e interiorizar plenamente la solitud de comportamiento que viene con él. (p. 58)

Sin embargo, la misma Revolución Mexicana también proyectó disciplinar los cuerpos de las mujeres de las clases no hegemónicas. A través de la Secretaría de Educación, se impulsaron programas para entrenar a “cientos de jóvenes que habrían de ser maestras de gimnasia” (Rubestein, 2009, p. 99), porque la gimnasia y el ejercicio físico eran considerados como parte de la higiene, a la que el cuerpo debía someterse. “La gimnasia calisténica y algunos juegos organizados constituían elementos básicos para el desarrollo, la salud, el carácter y la disciplina” (Calderón, 2006, p. 29). Y, aunque los deportes que Matilde refiere eran practicados por la clase dominante, el proyecto educativo de la Revolución vio de igual manera en los ejercicios físicos, el disciplinamiento necesario para los cuerpos subalternizados.

EVA: [...] Yo prefiero ponerme a dieta, como las estrellas de cine. Estoy haciendo la dieta de Greta Garbo. Hoy comí una costilla asada, dos aceitunas y un rábano. Cenaré sólo una taza de té y un jitomate. (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, p. 188)

Otro modelo para las *flappers* mexicanas fueron las actrices del cine norteamericano. Estos patrones eran aprehendidos a través de revistas, como *El hogar*, *El hogar y la moda*, *La revista de las familias*, en las que se idealizaba la forma de vida de las actrices del momento. Rebecca Harrington en su libro *I’ll Have What She’s Having: My Adventures in Celebrity Dieting*¹⁰ narra su experiencia con las dietas de algunos famosos, entre ellos Greta Garbo y confiesa “que la forma de comer de la actriz fue la peor que siguió, pues el desayuno consistía en tomar solo un zumo de naranja con dos huevos crudos batidos, y el resto del día comía pan hecho a base de apio y bebía leche mezclada con levadura y melaza” (Miranda, 2019, s/p).

ROSA: Ya empiezan a ponerse otra vez de moda las curvas femeninas. En Italia, el Duce ha ordenado que las mujeres sean robustas.
MATILDE: Absurdo. ¿Te figuras a una matrona romana bailando el tap-dance?
EVA: Hasta para subir a un aeroplano se necesita tener poco peso. (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, p. 188)

¹⁰ Quiero lo que ella está comiendo: mis aventuras con las dietas de las celebridades.

La mortificación del cuerpo vuelve a ser entonces el medio para lograr el ideal anhelado. La delgadez comienza a ser el modelo a imitar en la representación “moderna” de lo femenino, pues como notan Rosa y Eva, se requiere para bailar los bailes de moda y para poder volar en aeroplano.

En la siguiente escena, que sucede en la sala de la casa de Chole, estas *flappers* mexicanas hacen gala de no leer, porque su vida está entregada a producir la versión de las mujeres “modernas” y leer no entra en ese repertorio, salvo que sea informarse de las reglas del juego de moda:

ROSA: [...] En esta pieza sólo hay libros.

EVA: ¡Qué horror! Yo soy miope y me duele la vista cuando leo.

MATILDE: Yo sí estoy estudiando en un libro.

ROSA: ¿Sí?

MATILDE: Estoy aprendiendo de memoria las reglas del bridge. Ya ves tú que ahora toda la gente “bien” juega bridge. (De Castillo Ledón. Cit. en Peña, 2005, pp. 188-189)

Como se ha podido notar, la “flapperización” de las mujeres de la clase dominante en México intentó encarnar un cambio en el modo de representar lo femenino, pero no lo logra porque, por un lado, no es más que una imitación de una forma de existencia distinta a la materialidad que se vive en esa época, y debido a su pertenencia a la clase privilegiada pueden poner en acto las actividades que las *flappers* originales hacían y no ser reprimidas como la *cuasi-flappers*; por otro lado, sorprende cómo este modo de vivir forma parte del proceso de “americanización” de la sociedad mexicana posrevolucionaria, y cómo la clase en el poder toma un rumbo distinto en el proceso de identitario y de subjetivación de lo nacional.

Referencias

- Calderón, M. (2006): Festivales cívicos y educación rural en México: 1920-1940. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, XXVII(106), pp. 17-56.
- Carmona, D. (2021). Elías Calles Campuzano Plutarco. *Memoria Po-*

- lítica de México*. Recuperado de: <http://www.memoriapoliticadexico.org/Biografias/ECP77.html> Fecha de consulta: 4 de enero de 2021.
- De los Reyes, A. (2010). Natalia Chacón y sus hijas cinemáticas. *Revista Electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Recuperado de: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_reyes01.html Fecha de consulta: 6 de febrero del 2021.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Ediciones Era.
- hooks, b. (2020). *Teoría feminista: de los márgenes al centro*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Kaplan, T. (2009). Reflexiones finales. Género, caos y autoridad en tiempos revolucionarios. En Cano, G. (Comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario* (pp. 407-432). México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Lagarde, M. (2015). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2ª ed.). México: UNAM.
- Miranda, M. (2019). Estas son las dietas más extravagantes que siguen las celebridades. *Revista Marie Claire*. Recuperado de: <https://www.marie-claire.es/celebs/celebrities/fotos/las-extravagantes-dietas-de-las-celebs/greta-garbo> Fecha de consulta: 30 de enero de 2021.
- Peña Doria, M. (2005). *Amalia de Castillo Ledón. Sufragista, feminista, escritora. El alcance intelectual de una mujer* (Tomo 1). México: Instituto Tamaulipeco para Cultura.
- Rubenstein, A. (2009). La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924”. En Cano, G. (Comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario* (pp. 91-126). México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana.
- What was the significance of the flapper in the 1920s quizlet? *Everythingwhat*. Recuperado de: <https://everythingwhat.com/what-was-the-significance-of-the-flapper-in-the-1920s-quizlet> Fecha de consulta: 30 de enero del 2021.

Valeria Luiselli y la literatura transmoderna

Cándida Elizabeth Vivero Marín

La literatura transmoderna, en México, ha estado presente en los narradores y narradoras nacidas a partir de 1970, por lo que no es de extrañar que autoras más recientes, como es el caso de Valeria Luiselli, retomem esta línea narrativa y la reactúalicen a través del simulacro, tal como sucede en la novela *La historia de mis dientes*. En esta obra, Luiselli retoma algunas características de la transmodernidad, tales como: la falta de solidaridad y el hipertexto. Asimismo, Luiselli hace uso del simulacro, para crear un ambiente lúdico y referir, hacia el final de la novela, a una visión realista de la situación que vive el protagonista.

En este trabajo, se analizarán los aspectos mencionados en la novela *La historia de mis dientes*, con el fin de establecer que esta, como algunas otras obras de la generación anterior, pueden considerarse transmodernas. Para ello, el texto está dividido en tres partes: en la primera, se traza una breve ruta sobre la modernidad, la postmodernidad y la transmodernidad en la narrativa mexicana reciente; en la segunda, se analiza el mundo idealizado creado por el protagonista; y, finalmente, en la tercera se analiza el simulacro y otros elementos transmodernos como el hipertexto.

La ruta: de la modernidad a la transmodernidad

En México, el tema de la identidad nacional ha estado presente durante más de un siglo, debido a que no ha habido, hasta el momento, un auténtico plan de integración de las diversas formas de asumirse mexicano y mexicana. Tras la Revolución (1910-1921), el gobierno establecido tuvo que afrontar la situación de no contar con un ideal nacional al cual aludir, por lo que echó mano de las artes, en particular del muralismo y la novela, para construir las bases de dicha identidad. Así pues, por medio de estas dos herramientas artísticas, se comenzó a dibujar el imaginario en torno a lo mexicano basado en el mestizaje, colocando lo indígena en el terreno del folclor o en la cultura popular (cfr. Monsiváis, 1994, p. 1418).

Esta visión moderna, que tuvo sus inicios desde la época de Porfirio Díaz, siguió afinándose con el nuevo gobierno, pues su finalidad era colocar a México en el mundo moderno que se industrializaba a grandes

pasos y que apostaba por el desarrollo de las naciones. De ahí que si Díaz apostaba al progreso industrial y a la higiene como herramientas de modernización, en el gobierno postrevolucionario, se apostaba a la emancipación, lograda por medio de la educación laica. La tarea le fue encargada a José Vasconcelos, quien se sumó a los esfuerzos por llevar la educación y el arte a todos los niveles, ya que, se creía que al dotar a la población de arte, cultura y letras, se lograría la anhelada unidad del país. Con esta misión en mente, se impulsaron el muralismo y la novela de la Revolución, ya que se consideraban las expresiones nacionales por excelencia, tal como sucedió con la novela *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez.

Este afán por consolidar la identidad nacional, aunado a los programas de desarrollo urbano, provocaron en la década de 1950 un sentido modernizador, que llevó al entonces presidente Miguel Alemán, a apostar por la vivienda vertical (departamentos), que sustituirían a las vecindades. Estos aspectos, se pueden ver reflejados en las novelas *Casi el paraíso* (1956) de Luis Spota y *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. En ellas, se puede apreciar, entre otros aspectos, la avidez por lo nuevo, la tecnología y la juventud que, dicho sea de paso, inaugurará el movimiento denominado juvenalismo que, para la década de 1960, será reflejado en la llamada literatura de la onda en las obras *De perfil* (1966) de José Agustín y *Gazapo* (1965) de Gustavo Sáinz.

El concepto de juventud generará diversas reacciones y ganará cada vez mayor terreno, hasta desembocar en diferentes manifestaciones artístico-culturales, tales como el *rock and roll*. Con la mirada puesta en este mundo juvenil, soez e irreverente, la literatura de la onda se gestó y se unió a un malestar generalizado, que ya comenzaba a sentir los efectos de la erosión de los grandes relatos, lo cual trajo consigo la desilusión, la incertidumbre y el desencanto, vislumbrándose los primeros rasgos de la postmodernidad.

En efecto, para la llamada Generación del medio siglo, conformada por José Emilio Pacheco, Inés Arredondo, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Juan García Ponce, entre otros, los embates de la postmodernidad les llevaron a cuestionar los ideales postrevolucionarios y la hegemonía de una pretendida identidad nacional, que no incluía a las y

los indígenas, ni a sectores menos favorecidos socialmente, por lo que comienzan a dar voz a estos estratos poco representados, tal como sucede en la novela *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska.

Una vez sentada las bases para una renovación de perspectiva, la generación nacida en la década de 1960, se situó de lleno en el discurso postmoderno, en tanto que representaron la decadencia, los mundos fronterizos, la incursión de discursos varios, entre otros elementos que los han llevado a representar mundos, donde la desesperanza y la falta de proyectos para el futuro son referidos de continuo. Guillermo Fadanelli (con *La otra cara de Rock Hudson*, 1997) y Luis Humberto Crosthwaite (con *Estrella de la calle sexta*, 2000) son dos autores que reflejan esas realidades caóticas y, en ocasiones, absurdas en las que se ven inmersos sus personajes grises y decadentes.

Por otra parte, en lo que se refiere a recursos narrativos como el pastiche, la parodia y lo neofantástico, encuentran en Ana Clavel (con *Cuerpos náufragos*, 2005), Cecilia Eudave (con *Bestiaria vida*, 2008) y Eve Gil (con *Shoshan y la Dama Oscura*, 2009), dignas representantes de la literatura postmoderna en México, puesto que este grupo de escritoras experimentan con el lenguaje, con las estructuras y los discursos multiculturales a lo largo de sus textos. Y tanto en estas obras como en las referidas en la generación del medio siglo, se ha perdido el proyecto moderno de la identidad nacional, puesto que ya no se alude a un proyecto educativo o a la construcción del México urbano, sino a un estallido de individualidades grises, carentes de un objetivo vital y nacional. Así, el escape hacia otras culturas, lenguajes y tradiciones parece ser un bálsamo que apacigua los impulsos, que mueven las acciones de los personajes. En consecuencia, ya no hay más búsqueda de una identidad nacional, sino una fuerte tendencia al cosmopolitismo.

De esta manera, para las generaciones nacidas en 1970 y 1980, lo que existe es la explosión de un sinnúmero de formas de ser mexicano y, en esa diversidad, en esa pluralidad de visiones, se abre paso la transmodernidad. La integración de diversas culturas, junto con el individualismo solidario, impulsado por las redes sociales virtuales, son aspectos que podemos observar en textos como “Next (mex) world” (2008) de Heriberto Yépez.

La transmodernidad se hace presente entonces, en el binomio irreal/real, lo que permite a la ficción volver a su referente real. Esta suerte de simultaneidad es la que Rodríguez (2004) señala como simulacro, en tanto que la realidad representada, se encuentra subordinada a una noción de verdadero que, en términos literarios, tiene más que ver con el concepto de verosímil. El simulacro, lo real y lo verosímil se conjugan, para reforzar esta sensación de estar frente a un escenario, donde se lleva a cabo un *performance*. La Modernidad, que tenía el patrimonio de lo real, aspira a su transformación; la transmodernidad, convierte dicha realidad en realidad virtual:

En vez de realidades, encuentre simulacros [...]. Lo real y lo irreal ya no son opuestos, al aparecer un nuevo concepto de realidad, aquella no ligada a lo material sin por ello convertirse en ficción. La realidad y la existencia ya no son sinónimas; hay una realidad que no deja de “ser” por el hecho de “no existir” y que no se conforma con el mero status de simulacro, es la verdadera realidad: lo virtual. (Rodríguez, 2004, p. 35)

Por ello, en la transmodernidad se establece un eterno devenir, que hace que el ser se asuma como “ser-haciéndose-y-nunca-concluso”, puesto que tiene como principio fundante la ausencia de esencia. Todo se está construyendo o, mejor dicho, reconstruyendo, puesto que todo es insertado en la virtualidad: “el ser es lo que será, aquello que haga de sí mismo, transformándose, buscándose para ser, al albur del azar o de la voluntad” (Rodríguez, 2004, p. 19). Esta ausencia se vuelve entonces en locus del poder, precisamente porque garantiza el orden democrático, al permitir que el espacio sea ocupado por cualquiera, por un representante legítimo de los ciudadanos.

De esta manera, lo que antes podría haberse considerado una carencia o falta irremediable, en la transmodernidad se transforma en estrategia, en tanto que permite la realización de la y el individuo más allá del determinismo: “Nos convertimos así en sujetos estratégicos, que evalúan la construcción de sus diversas identidades, sujetos performativos que vamos configurando la puesta en escena de nuestras relaciones y deseos” (Rodríguez, 2004, p. 20).

A nivel estético, la transmodernidad trae a la escena ese vacío, para que devenga en forma híbrida, mutante y cibernética. Lo material se

convierte en virtual, el arte sale de los museos y el artista se convierte en su propio objeto artístico (Rodríguez, 2004). El mundo de la virtualidad y el simulacro se erigen como los pilares de este nuevo arte, y el sujeto asume la ausencia, para repositionarse desde un sentido solidario desde esa virtualidad. La ausencia se llena con la presencia de algo sagrado, pero no desde el nivel religioso, sino desde el nivel secular: la sacralidad estética. La y el individuo retoman el origen ancestral de sus mitos, recrea la ritualidad y se convierte, a la vez, en creador y depositario del secreto de esa ausencia (Rodríguez, 2004, p. 21).

Pero ¿cómo se traduce todo esto en la literatura? A través de obras literarias como la novela de Valeria Luiselli, *La historia de mis dientes*, que a continuación se analiza.

El aparente glamour

Se ha señalado líneas arriba, algunas de las características más relevantes del arte transmoderno, de donde el simulacro destaca como elemento esencial. El simulacro se define, entre otras acepciones, como “imagen hecha a semejanza de alguien o algo” (RAE, publicación virtual) y también como “ficción, imitación, falsificación” (RAE, publicación virtual). Para Rodríguez (2004), el simulacro constituye el rasgo fundamental de la transmodernidad, ya que “el mundo dejó de ser un *factum*, un conjunto de hechos, para convertirse en un *factum*, un adherido de simulacros” (pp. 22-23). En ese contexto, se puede decir que la novela de Luiselli es una sucesión de simulacros dentro del mundo posible donde se desenvuelve la acción, debido a que el protagonista vive en una simulación de bienestar y progreso que, al final, se descubre como ficción. Pero hay que ir por partes, deteniéndose primero en la breve semblanza de la autora y, segundo, en el argumento de la novela.

Valeria Luiselli nació el 16 de agosto de 1983 en la Ciudad de México. Ha vivido en Costa Rica, Corea del Sur, Sudáfrica y la India. Actualmente, vive en Nueva York. Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, en 2008 se estableció en Nueva York, para estudiar un Doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de Columbia.

Ha colaborado como traductora en la Corte Migratoria de Nueva York, para la defensa de las niñas y los niños migrantes centroamericanos. Como escritora, ha recibido los premios Los Ángeles Time Book, American Book y “5 Under 35” del National Book Foundation. Beneficiaria de Bearing Witness Fellowship of The Art for Justice Fund. En el 2016, fue una de las finalistas del National Book Critics Circle Award.

Tiene publicadas las novelas *Los ingrátidos* (2011) y *Desierto sonoro* (2019); y sus libros de ensayo *Papeles falsos* (2010), *Where You Are*, “*Swings of Harlem*” (2013) y *Los niños perdidos* (2016).

La historia de mis dientes es una novela que narra la vida y el mundo de Gustavo Sánchez Sánchez, un subastador profesional quien, antes de convertirse en subastador, trabajó como empleado de seguridad de la fábrica Jumex. Allí, tras un ataque de pánico de un compañero de trabajo, descubre su más importante cualidad, a saber: contar historias alrededor de los objetos. Carretera, como es llamado, se da cuenta de esta habilidad y desarrolla un método por medio del cual logra perfeccionar su técnica, que consiste justamente en vender las historias que giran alrededor de lo subastado, más que en los objetos mismos. De allí que, poco a poco, se va haciendo de un nombre y se va abriendo camino hasta convertirse en uno de los más importantes subastadores de México, al menos eso es lo que sabemos en primera instancia.

Pese a la fama adquirida en el mundo de las subastas, Carretera se ve orillado a participar en una subasta singular, para ayudar a solventar las necesidades económicas de la iglesia del lugar en donde vive y, a petición del propio párroco, decide subastar parte de sus reliquias: su colección de dientes. Durante la subasta, Carretera vende las dentaduras de Borges, de Platón y de otras celebridades, mientras su hijo Ratzinger, un joven resentido por su abandono, lo observa con detenimiento.

Al final, en una suerte de paroxismo, Carretera decide venderse a sí mismo, siendo su hijo Ratzinger el comprador. Si bien, pudiera pensarse en una reconciliación, esta no sucede debido a que Ratzinger duerme a su padre para quitarle su dentadura y mantenerlo secuestrado por algunas horas en una galería de arte. Una vez liberado, Carretera regresa a su casa y muere tras varios meses, tiempo durante el cual instruye a un joven en el oficio de subastador quien, finalmente, nos descubre la

realidad que vivía Carretera: subastador, sí, pero no de fama mundial, sino un subastador de segunda o tercera categoría que vivió en Ecatepec en una pequeña casa.

De esta forma, *La historia de mis dientes* maneja dos planos narrativos: el primero, elaborado por el protagonista, cuenta la historia desde una perspectiva gloriosa e incluso glamorosa; y, el segundo, nos presenta la precaria realidad en la que vive el personaje. En la primera, Carretera habla en primera persona y va adentrando al lector en su mundo tras aceptar su rol de subastador:

Por fin comprendí la frase que el maestro Oklahoma había repetido con tristeza resignada y que yo iba a sepultar en el pasado remoto de la historia de la subasta con mi nuevo método: “Los subastadores somos meros heraldos asalariados entre el paraíso y el infierno de la oferta y la demanda”. Qué heraldo ni qué heraldo. Carretera iba a reformar el arte de la subasta. Yo no era un vil vendedor de objetos sino, antes que nada un amante y coleccionista de buenas historias. Fin de declaración. (Luiselli, 2019, p. 32)

Como se observa en la cita, Carretera no solo asume su nueva profesión, sino que incluso es capaz de elaborar todo un método que pondrá en práctica, el cual enseñará al final de la novela. Carretera se convierte así en alguien reconocido y con cierta fama, que se puede dar el lujo de viajar a distintas partes de México y del mundo, cosechando éxitos con su forma de subastar. Haciéndose poco a poco de un nombre, Carretera vive con cierta opulencia que le permite llevar una vida holgada y pagarle, mes a mes, la manutención a su exesposa, quien se queda con su hijo Ratzinger.

Se podría decir que Carretera logra subir en la clase social y pasa de una clase media baja a una clase media alta. Este ascenso habla del éxito de Carretera y mantiene la atención a sus logros, que lo van posicionando como uno de los mejores subastadores del mundo, al grado de poder rechazar o aceptar determinadas subastas. Su fama se extiende con cierta rapidez y su nombre llega a ser reconocido en esferas exclusivas. Carretera, en este primer plano narrativo, se muestra como todo un hombre exitoso, que disfruta lo que hace e invierte su dinero, para cumplir uno de sus más grandes sueños, a saber: construir su propia casa de subastas:

Calculo que me pude haber comprado diez departamentos en Miami o en Nueva York, y, sin embargo, decidí comprarme dos terrenos, uno al lado de otro, en Ecatepec, en la hermosa calle Disneylandia: hay que invertir en bienes raíces nacionales [...].

Enfrente del bodegón, construí mi casa de subastas. Un día iba a construir un puente colgante que conectara los dos espacios: ya lo tenía diseñado. Luego iba a inaugurar públicamente la casa de subastas, en honor a mis maestros, como Casa Oklahoma-Van Dyke [...]. (Luiselli, 2019, p. 33)

No obstante, la buena racha en su carrera, el declive parece comenzar el día que Carretera es invitado por el párroco de la Iglesia cercana donde vive, para ser el subastador oficial de un evento organizado para recaudar fondos. Con algunos años sin actividad, debido a que su fama parecía intimidar hasta las casas más prestigiosas, Carretera deja de viajar y se dedica a su proyecto personal, donde organiza su propia colección, la cual piensa subastar en un futuro cercano. Así, sabiendo el párroco de dicha inactividad, este se acerca a Carretera para proponerle la subasta de algunos de sus objetos coleccionables, quedando el 30 % de la ganancia para Carretera y el resto para la parroquia. El trato no parece disgustar a Carretera quien, finalmente, después de pensarlo un poco, acepta la propuesta. Si bien al principio el arreglo le resulta un poco injusto, al final termina aceptando el pequeño reto de venderle a los parroquianos adinerados su colección de dientes.

Así, los acontecimientos van desarrollándose, hasta que desembarcarán en la decadencia final de Carretera, quien termina contándole la historia de sus dientes a un joven aprendiz de guía de turistas, mismo que toma nota de lo que le cuenta el protagonista y desvela la verdad sobre esa vida aparentemente bella: todo resulta ser un simulacro, una gran ficción.

El simulacro de los dientes

Como se ha señalado anteriormente, una de las acepciones de la palabra simulacro es la de ficción. Y también, como se ha referido, la historia de Carretera termina evidenciándose como una gran ficción. Sin embargo, hay algunos elementos narrativos que remiten al sentido ficcional de la historia desde el principio, a través de los nombres de los personajes secundarios. En efecto, desde las primeras páginas, el protagonista introduce a algunos de estos personajes dando sus nombres propios, los cuales aluden a escritores reconocidos, tanto del pasado como de la época reciente.

Este juego metaliterario invita a la persona lectora a sumergirse en la trama desde una perspectiva lúdica, pues cada uno de los personajes mencionados escapa completamente al rol de escritor, al ser referidos en la novela como obreros, empleados o desempeñando oficios varios, que nada tienen que ver con el aspecto literario. Así, aparecen referidos, entre muchos otros, Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Salvador Novo, Antonio Ortuño, Margo Glantz e, incluso, la misma Valeria Luiselli.

De esta manera, por medio de la referencia a nombres de escritores consagrados y en proceso de serlo, la autora rompe con la delgada línea entre lo real y lo ficticio, presentándose uno de los rasgos transmodernos: la estrategia. Como bien señala Rodríguez (2004), el juego postmoderno se convierte en estrategia en la transmodernidad, por lo que en la literatura transmoderna ya no se apunta al fin, propio de la modernidad, sino a la manera en la que se consigue un efecto determinado; en este caso, Luiselli apuesta por una estrategia que pone al descubierto el carácter ficcional de lo narrado, ya que no le interesa contar una historia “real”, sino un texto literario que pone en evidencia sus recursos narrativos, para crear una atmósfera ambivalente entre la certidumbre de estar frente a una obra literaria y una narración autobiográfica: “El Sr. Unamuno era un viejo baboso que tenía un programa en Radio Educación. El programa empezaba siempre igual: 'Con ustedes, Unamuno: modestamente deprimido, simpáticamente ecléctico, sentimentalmente de izquierda'. Pendejo” (Luiselli, 2019, p. 20).

Otro de los aspectos transmodernos presentes en la novela tiene que ver con el hipertexto, es decir, con el texto conectado a otros textos. En este caso, se puede observar una serie de elementos paratextuales, que hacen percibir el andamiaje estructural sobre el cual se construye la historia. Así, se observa una serie de signos que, al parecer, remiten al idioma chino y que refieren a máximas que aluden directa o indirectamente a los dientes. Esta estrategia es utilizada al principio de cada capítulo, y en la parte final del relato de Carretera, donde vuelven a aparecer para remitirnos a más máximas. El idioma chino lleva entonces, para los no hablantes de ese idioma, a una suerte de vacío de significado, al carecer de los elementos lingüísticos necesarios, para comprobar que, en efecto, dichos ideogramas remiten a lo expresado en su aparente traducción al español. La estrategia abre al texto base a otros textos que, en este caso, tienen que ver con las frases llenas de sabiduría:

[Cada diente en la cabeza de un hombre es más valioso que un diamante] (Luiselli, 2019, p. 15)

[Demente es el hombre que está siempre apretando los dientes contra ese bloque de granito, sólido e inmutable, del pasado.] (Luiselli, 2019, p. 39)

Cuando dos hermanos trabajan juntos, en oro las montañas se convierten. (Luiselli, 2019, p. 98)

En esta apertura a otros textos, se encuentran también las fotografías reales de los lugares donde vive y se mueve Carretera. Este apartado de la novela se titula “Paseo circular” y alude al cierre circular que se pretende dar a la novela, en tanto que inicia con la imagen del pabellón de bicicletas, al que Carretera acude para trazar, por última vez, la ruta de sus dientes. Y con este hecho comienza la verdadera decadencia de Carretera y el final de su vida. Así que se podría decir que el último apartado de la novela, en efecto, inicia donde termina la historia y con estas imágenes se concluye con la historia, la cual, dicho sea de paso, se nos descubre finalmente como un gran simulacro, al exponer abiertamente las auténticas condiciones de vida de Carretera. Las fotografías sirven, pues, de refuerzo visual a dicho desvelamiento de la realidad y confirman lo dicho por el joven aprendiz, a quien Carretera le pide escribir su biografía con todo y la historia de sus dientes.

De esta forma, el simulacro es descubierto por el joven de manera cruda y sin enmascaramientos y hace partícipes a la y el lector de la auténtica situación de precariedad en la que vivió Carretera. Por el joven se sabe que el secuestro de Carretera por parte de su hijo fue verdadero, pero que aconteció en una sala de exposiciones de una galería de arte, que no era sino un cuarto, en cuyas cuatro paredes se proyectaba una videoinstalación de unos payasos, que pestañeaban o suspiraban periódicamente. También se menciona, que la tortura a la que lo sometió Ratzinger fue de orden psicológica y, que finalmente Carretera pudo salir por su propio pie, una vez que se hubo recuperado del mal rato y decidió salir de aquella habitación.

Todas estas aclaraciones y revelaciones de lo que realmente pasó, así como de la auténtica vida de Carretera son reforzadas por las fotografías, a las que se asocian lo dicho por el joven, con el fin de darle mayor veracidad a lo expuesto, y confirma una vez más el carácter circular de la novela:

La última vida de Carretera duró once meses y algunos días. Empezó en el Pabellón de Bicicletas Terencio, ubicado en uno de los estacionamientos de la fábrica de jugos [figura 1]. Fue ahí donde Carretera consiguió la bicicleta con la cual comenzó a trazar la última ruta de sus dientes. (Luiselli, 2019, p. 106)

El simulacro, a través del hipertexto de las fotografías, es puesto al descubierto y de nueva cuenta, la realidad y la ficción se entremezclan, para dar la sensación de verdadero, es decir, de que se está frente a una historia realista. Sin embargo, esta realidad vuelve a ser cuestionada por medio de las presuntas citas textuales de frases o reflexiones de célebres escritores y artistas de la cultura popular, mismas que aparecen al pie de cada fotografía y que son atribuidas a dichos personajes. Se está de nuevo frente a la delgada línea que divide la realidad de la ficción y, se vuelve a constatar la estrategia que emplea Luiselli, para regresar al mundo de la ficción, recordando que todo lo hasta allí representado, no es sino eso: una gran ficción:

Figuras 3. “Mis cuadernos. Tan tristemente llenos, éste de impotencia y el otro de blanca e inútil espera. De la espera más difícil, de la más

dolorosa: la de uno mismo. Si algo escribiera en él, sería la confesión de que yo también me estoy esperando desde hace mucho tiempo, y no he llegado.” Josefina Vicens, “La Peque”. (Luiselli, 2019, p. 139)

Figura 11. “Es maravilloso estar aquí. Pero es maravilloso estar en donde sea” Keith Richards. (Luiselli, 2019, p. 147)

Finalmente, la novela *La historia de mis dientes* se confirma como una novela transmoderna, puesto que, al final de la misma, se vuelven a re-crear distintos personajes de la literatura hispanohablante y universal en la última subasta que lleva a cabo Carretera y, a la que titula como “Alegóricas de las personas y lugares de mi barrio”. Se recuerda aquí, que una alegoría es una “ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan una cosa diferente” (RAE, publicación virtual).

En ese sentido, lo que interesa destacar aquí es el carácter de ficción al que alude el término y que significa una cosa diferente, tal como sucede en la novela, ya que Carretera inventa las historias de los diversos personajes, que tienen nombres de escritores reconocidos y los dota de una significación distinta a la literaria. Es decir, Carretera elabora toda una historia de vida, que nada tiene qué ver con el personaje referido, de manera que se presenta, por ejemplo, la vida de Margo Glantz (autora mexicana de reconocida trayectoria literaria) como la de una mujer costurera ya retirada, cuyo hijo, de nombre Primo Levi (escritor italiano), padece narcolepsia. Esta doble ficcionalización refuerza el sentido de simulacro y reafirma la estrategia empleada al principio del relato, con lo cual se vuelve a cerrar la trama de manera circular:

ALEGÓRICA No. 2: LA VENTANA DE MARGO GLANTZ

La costurera retirada Margo Glantz no despertó a su hijo sino hasta que hubo terminado de cenar. Desde hacía una semana; a Margo Glantz, que padecía de insomnio, le irritaba la presencia de su hijo, Primo Levi, que a su vez padecía de narcolepsia. Primo Levi había perdido su trabajo de cajero en la Farmacia del Ahorro [...] (Luiselli, 2019, p. 121).

Conclusión

En la novela *La historia de mis dientes*, de Valeria Luiselli, se emplea el simulacro como estrategia narrativa, la cual permite colocarla dentro de la literatura transmoderna. El continuo refuerzo de la ficción, al que alude a lo largo de la trama, tanto por medio de la estructura como del contenido, abre el texto al diálogo con otros textos tanto literarios como visuales, proyectando así un discurso nuevo dentro de la literatura mexicana escrita por autores jóvenes.

Por tal motivo, Luiselli se posiciona como una autora distinta, que crea un mundo particular, donde las interpelaciones a diferentes tradiciones literarias la ubican como una de las voces más propositivas de su generación. Hay que esperar entonces las futuras entregas, que la consoliden dentro del panorama literario internacional.

Referencias

- Luiselli, V. (2019). *La historia de mis dientes*. (4ª. ed.). México: Sexto piso.
- Monsiváis, C. (1994). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En V.V.A.A. *Historia general de México* (pp. 1377-1548). México: El Colegio de México.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Recuperado de: www.dle.rae.es, Fecha de consulta 4 de febrero de 2020.
- Rodríguez, R. M. (2004). *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

Elena Garro y su contribución a la literatura feminista. Notas para su discusión

*María del Rocío Ochoa García
María Eugenia Guadarrama Olivera*

La escritora poblana no se asumía feminista, pese a que en la mayor parte de su narrativa, el *leitmotiv* es mostrar la violencia y desigualdad que las mujeres experimentan cotidianamente en las sociedades patriarcales.¹¹ Como señala Melgar (2016) “en su obra hay una mirada feminista [...] si por mirada feminista se entiende una perspectiva crítica de la condición de la mujer, de la desigualdad y de la violencia machista” (s/p). En la mayor parte de sus novelas y cuentos, se hallan señales de lo que el orden de género establece para las mujeres y los hombres, situación en la que ellas llevan, por lo general, la peor parte. Más que víctimas, sus protagonistas son eternas rebeldes de las reglas establecidas, y evidencian lo que puede ocurrir a quienes se atreven a rebelarse. Partimos del convencimiento de que la literatura hecha por mujeres refleja, consciente o inconscientemente, las condiciones en que viven mujeres y hombres en varias partes del mundo. Al mismo tiempo, se muestra, desde el marco de la historia de la literatura con perspectiva de género, que la narrativa de Elena Garro bien puede considerarse feminista.

Quienes estudian historia buscan en las obras literarias “el testimonio vivo de una sociedad, la manifestación de unas creencias, de unas mentalidades que el autor refleja y frente a las cuales toma partido, bien directamente o bien a través de sus personajes” (Jover. Cit. en Vila, 2009, p. 1). En este sentido, no es absurdo afirmar que mucho de lo que

¹¹ Elena Delfina Garro Navarro nació en 1916 en Puebla, hija de padre español y madre mexicana. Creció en Iguala, Guerrero. Se matriculó en la carrera de Letras españolas de la UNAM, pero no la terminó porque se casó con Octavio Paz en 1937 -fueron cónyuges por 22 años y tuvieron una hija Helena Paz Garro, el matrimonio terminó legalmente en 1959, por iniciativa de Paz-. Elena escribió numerosos cuentos y diez novelas, además de obras de teatro, poesía, ensayos, reportajes y guiones cinematográficos. Fue coreógrafa de Julio Bracho y, por supuesto, amaba la danza. Los últimos años de su vida los vivió en México. Murió de cáncer pulmonar en 1998. No fue sino hasta los años 90's del siglo pasado, que en México se empezó a reconocer su arte en todo lo que vale. Y en este siglo se le ha reconocido aún más, afortunadamente. Por ejemplo, en 2016 se publicó el resultado de una encuesta realizada a nivel nacional e internacional a 200 personas, lectoras y lectores, y del ámbito de la academia, las empresas editoriales y de comercialización de libros. Resultó muy grato saber que entre sus resultados está que Elena Garro es de las “escritoras mexicanas más reconocidas” y es la primera en la lista de las autoras nacionales que las personas recomiendan (Pacheco, 2017).

Elena Garro narra, en sus cuentos y novelas, lo observó de la realidad que le tocó vivir. Ella misma lo asegura: “yo no puedo escribir sino más de lo que he visto, porque si me pongo a inventar cosas que no he visto, pues no se me ocurre qué inventar” (Cit. en Rojas-Trempe, 1989, p. 689).¹² Esto último constituye una de las características de la literatura hecha por mujeres: dejarse escuchar, hablar de aquello de lo que son testigas, tal vez víctimas, y no están de acuerdo. Cabe señalar que este trabajo, se centra principalmente en la producción narrativa de la autora poblana –en el análisis de seis cuentos y cinco novelas–, publicados entre los años sesenta y noventa del siglo pasado.

Conocer y analizar la literatura escrita por mujeres, desde una perspectiva feminista y de género ha sido un campo fructífero, sobre todo a partir de los años ochenta del siglo pasado, aunque ya desde las primeras décadas de ese siglo se iniciaba ese interés; así lo señala Granillo (2016): “investigar la historia de la literatura escrita por mujeres, es una obligación de los estudios de género. Ya era una obligación feminista en los albores del siglo XX” (p. 4); y continua siéndolo hoy, aunque como lo señala esta autora, el sistema patriarcal ha impedido conocer las contribuciones de las mujeres a la literatura (Granillo, 2016, p. 5). Por otra parte, si se acepta que “la literatura es en buena medida reflejo de la realidad” (Calderón, 2008, p. 83), para conocer cómo eran las sociedades patriarcales para las mujeres y los hombres de finales del siglo XX, en México y otras partes del mundo, basta hacer un breve recorrido por el universo narrativo de Elena Garro.

Qué significa vivir en sociedades patriarcales

En este apartado, se abordan las desigualdades de lo que representa ser parte del sexo femenino o masculino en las sociedades patriarcales de México, Nueva York, España y París. Espacios en los cuales la escritora ubica a las y los protagonistas de sus historias, siempre en el marco de las relaciones de pareja, caracterizadas por “la supremacía de los varones y (en las cuales) lo masculino se define contra lo femenino, no ante lo

¹² Después de todo, la literatura, “en su definición más amplia, sostenía Henry James, no es sino una impresión personal y directa sobre la vida” (Pitol, 2006, p. 70).

femenino” (Granillo, 2016, p. 5). No obstante, aún en medio de esto, las protagonistas no son víctimas pasivas, se resisten al dominio masculino y recurren a una serie de estrategias para salvarse por sí mismas, aunque esto implique enfrentarse al peligro de morir en sus intentos por liberarse.

¿Qué pretendía Elena Garro al mostrar las difíciles situaciones de las mujeres que pueblan su universo narrativo? Probablemente, llevar a la reflexión a las lectoras y los lectores respecto a cómo es la vida real para muchas mujeres, en varias partes del mundo, y los trágicos finales que pueden tener sus vidas si no escapan a tiempo de sus opresores. En la mayor parte de sus novelas y cuentos, sus protagonistas son acechadas, hostigadas y acosadas, y el temor las orilla a escapar en repetidas ocasiones de sus perseguidores.

En el relato “El niño perdido”, a Leli y Lucía, madre e hija, respectivamente, las persigue la policía, no se sabe por qué, pero “si intenta(ban) fugar(se les) dispararían”. En el cuento “Debo olvidar”, dos mujeres perseguidas y desprotegidas temen que si algo malo les pasara “nadie preguntar(ía) por ellas” (Garro, 1994, p. 195). Y al final así ocurre, ambas son asesinadas impunemente y nadie las extraña ni investiga sobre su muerte.¹³

En “La dama y la turquesa”, otro cuento de *Andamos huyendo Lola*, el personaje femenino tiene miedo de Bellacas, de don Inocente y de Móstoles, hombres que pueden hacerle daño, pues tienen “fuerza bruta”, y la autora señala que a la mujer “el miedo la inmoviliza [...] debía escapar de aquel círculo de personajes (que) quer(ían) volverla loca” (Garro, 1994, pp. 253-254). En *Inés*, Paula es perseguida constantemente por los cómplices de su esposo, interesados en hacerle daño, como se lo habían hecho impunemente a Inés, por ello, se pregunta: “¿qué había hecho ella [...] para merecer ese castigo de vivir siempre aterrada? [...] ¿Quiénes eran 'ellos' y por qué tenían poder para secuestrar, golpear y luego asesinar a una joven? Nunca lo sabría” (Garro, 1995, p. 146). El temor de estos personajes es justificado pues sus perseguidores pueden asesinarlas si se lo proponen, y muestran la vulnerabilidad que vivían las mujeres.

¹³ Al igual que a muchas de las llamadas “muertas de Juárez”, en México, cuyas muertes siguen sin aclararse y las personas responsables de estas se mantienen sin pagar por ello ante la justicia.

La obra de Garro muestra que en los tiempos en que existen los derechos del hombre, al parecer, no existen los derechos de las mujeres, pues a estas podían acosarlas, perseguirlas y matarlas con impunidad, por ello se ven obligadas a huir para salvarse. Por ejemplo, en el relato “Andamos huyendo Lola”, que da el nombre al volumen, Leli afirma “claro que no sabemos de quién huimos, Lola, ni por qué huimos, pero en este tiempo de los Derechos del Hombre y de los Decretos es necesario huir y huir sin tregua, Lola, lo sabes” (Garro, 1994, p. 179). Lelinca (Leli y Lelinca apodos de Elena Garro) y Laura se preguntan continuamente: “¿quién las perseguía de esa manera y con tal perfección?” (Garro, 1994, p. 180).

Domínguez (1991) señala que una constante en las novelas de los años ochenta de la escritora poblana “son historias de mujeres perseguidas por fuerzas incontrolables [...] sus novelas son una salida virtual de la tradición” (p. 104). Tales fuerzas se personifican, en muchas de sus obras, en los esposos o los amantes de las protagonistas. En *Reencuentro de personajes*, Verónica protagoniza una desquiciante huida por varias ciudades de Europa, al lado de su amante. Pero antes huyó de la casa que compartía con su cónyuge, después trata de librarse de Frank, el amante, pero no lo consigue. Durante los mejores años de su juventud, y todo parece indicar que hasta que muera, Verónica es controlada y vigilada en París por la “secta” que lidera Frank desde América; sabe que la siguen a dondequiera que va y el temor le impide huir (Garro, 1982).

A excepción de la novela corta *Y Matarazo no llamó...* (Garro, 1991) que trata de una persecución policiaca-política, por lo general, la obra de Garro aborda cuestiones conyugales, cuya característica principal es que las mujeres abandonan a sus esposos o amantes y son estos quienes las persiguen, para hacerles pagar su renuncia a cumplir su rol tradicional. En estas historias, se plantean situaciones problemáticas sin solución, en las que no caben el diálogo, las negociaciones, ni el final feliz; la convivencia armónica y dichosa es imposible; las rupturas de ellas con sus parejas son inevitables, para recuperar su dignidad y libertad.

En el contexto del patriarcado, para estas mujeres huir y escapar no representa debilidad o cobardía, sino más bien una retirada estratégica,

inteligente y prudente, considerando sus limitaciones frente a las ventajas de sus perseguidores masculinos, ya que la existencia de situaciones de este tipo se debe a la ideología patriarcal, la cual otorga un valor diferente y jerárquico a las personas, de acuerdo con su pertenencia al sexo femenino o al sexo masculino. Como bien señala Lagarde (2005):

Un orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre. Este orden asegura la supremacía de los hombres y de lo masculino sobre la interiorización previa de las mujeres y de lo femenino. Es asimismo un orden de dominio de unos hombres sobre otros y de enajenación entre las mujeres. (p. 294)

Es obvio que aunque las protagonistas garrianas son, por lo general, féminas perseguidas y violentadas, no son víctimas pasivas. Por lo cual, se puede afirmar que en los textos narrativos de la autora de *Los recuerdos del porvenir*, como en otros de mujeres escritoras, “se ven los procesos de liberación” femenina (Granillo, 2016, p. 6).

La contribución de Elena Garro a la literatura feminista

Elena Garro le aseguró a Beucker (2002) que ella no era feminista: “no soy feminista. Nada de eso. ¿Por qué? Las mujeres manejamos solo ideas que han descubierto los hombres. El día que manejemos ideas propias, entonces seré feminista; pero mientras manejemos intelecto masculino no soy feminista” (p. 42), quizás por ello, en sus narraciones las protagonistas atentan contra el discurso masculino. No obstante, la escritora aceptó que en sus narraciones los personajes centrales son las mujeres perseguidas porque “en México se (les) trata muy mal... En Europa [...] (reciben un) trato mejor, tiene(n) más posibilidades” (Beucker, 2002, p. 42). Al respecto, agrega Poniatowska (2006):

Habló de la situación de la mujer cuando pocos lo hacían en una sociedad misógina y sexista. Las abnegadas mujercitas mexicanas debían bordar pañuelos con orillas de llorar y sonar la nariz de sus hijos. Nada mejor que el confinamiento para esos seres débiles y pasivos que paren con dolor. Elena Garro salió de su casa dando un portazo, y sólo con ese acto se convirtió en una amenaza para el *statu quo*. (s/p)

Es la situación que sus compañeras del sexo femenino viven, en América Latina y en los países de Europa, lo que la escritora bosqueja con pinceladas de realidad mezcladas con fantasía en muchas de sus obras.

Aunque la autora no se asume como feminista, lo cierto es que se solidariza con las mujeres y en una gran parte de sus cuentos, novelas y obras de teatro retrata las injustas condiciones que estas padecen en las sociedades patriarcales y muestra a algunas rompiendo con los moldes tradicionales que las hacían sumisas y resignadas. Esas son las protagonistas de sus historias.

En *Los recuerdos del porvenir* (Garro, 1999), Isabel, una de las protagonistas, se involucra en una lucha política, campo tradicionalmente reservado a los varones. Además, traiciona la causa cristera, a su familia y a la comunidad de Ixtepec, por lo cual puede verse como una de las nuevas mujeres, pues no se sacrificó por otras personas; antes que católica, miembro de un pueblo e hija, fue audaz, decidida y liberada. Isabel no encaja en el molde femenino de la época, porque es diferente y no hace lo que se espera de ella, sino lo que desea; la joven va tras el amor, guiada por el deseo y se entrega a ambos sin estar casada; por lo cual, no se traiciona a sí misma ni a sus sentimientos.¹⁴

Carballo sitúa *Los recuerdos del porvenir* “al frente de toda la literatura femenina” (Cit. en Poniatowska, 2000, p. 113) mexicana. Nos parece acertada esta opinión, pues en esa novela se expone de manera magistral, a través de varios personajes femeninos, la psicología y situación de las mujeres en un mundo gobernado por varones. Después, en *Testimonios sobre Mariana* (Garro, 1981), se presenta el caso de la esposa de Augusto, quien no solo es víctima de él y sus amigos, sino de la sociedad patriarcal; la joven rompe el frágil equilibrio de esa sociedad, al ser infiel y escapar del yugo matrimonial.

La literatura escrita por mujeres de mediados del siglo XX en México “somete a revisión crítica los valores establecidos por la sociedad patriarcal” (Bundgard, 1995, p. 129). Como integrante de las escritoras de tal periodo, Garro describe las sociedades de ese tiempo y al hacerlo adopta una postura crítica sobre las mismas. En el cuento titulado “La semana de colores”, que da nombre al libro (Garro, 1964), don Flor,

¹⁴ El movimiento cristero en México ocurrió entre los años 1926-1929.

el hombre que simboliza a la sociedad patriarcal, castiga a las mujeres que representan los días de la semana. En las puertas de los cuartos que las guardan, se leen las virtudes y los vicios que cada una ostenta; por ejemplo, el domingo adolece de lujuria y largueza; el sábado, de pereza, etc. No solo “se trata de pecados capitales y virtudes teologales, sino de un pequeño recuento de aquellas virtudes que la sociedad patriarcal y matriarcal exige a las mujeres y de los vicios que les atribuye” (Gutiérrez, 1996, p. 115). Don Flor castiga a las mujeres con latigazos, para que paguen por su lujuria, pereza, cólera, envidia, gula, glotonería, etc. En este relato está presente la dualidad de las personas del sexo femenino, quienes, como todos los seres humanos, poseen virtudes y defectos y vicios, que representan los pecados capitales.

En la sociedad patriarcal, a la hembra “buena” corresponden solo las virtudes, y a las “malas”, los vicios. Una que es lujuriosa y “glotona [...] de hombre” (Garro, 1964, p. 93) está muy lejos de la virtud de la castidad y, por ello, don Flor chicotea a los días-mujer, “para castigar (los) por sus faltas” (Garro, 1964, p. 93). También en la protagonista de *Testimonios sobre Mariana*, se plantea la dualidad. En ocasiones, los demás personajes la describen como un ser dulce y divino; en otras, como una mujer lasciva, que tenía muchos amantes o como un inútil parásito, que vivía a costa del marido, al que, además, atormentaba; ángel o demonio, virtuosa o viciosa, a las lectoras y los lectores les toca determinar en qué descripción encaja la protagonista. Por su parte, los personajes masculinos la clasifican como virtuosa o malvada, de acuerdo con el mayor o menor apego de ella a las normas de la sociedad patriarcal; esta considera “buenas” únicamente a quienes se sacrifican por los esposos y las hijas y los hijos, y se olvidan de sí mismas para ser solo madres y esposas.

Como antes se mencionó, Garro negaba ser feminista; no obstante, la mayor parte de sus novelas y cuentos giran en torno a la situación y a las condiciones de las mujeres en un mundo de varones. Biron (1995) asegura: “el feminismo de la novela [...] *Testimonios*... [...] es reconocible en la intersección de su lucha dentro de, por y contra la representación” de nosotras dentro del discurso literario” (p. 169). La madre y esposa representada ahí es quien personifica a todas en el mundo de los

varones. Biron (1995) añade que en el testimonio de Gabrielle, se evidencia que el personaje central de la historia “es víctima de la violencia machista” (p. 172). La protagonista de *Testimonios...* expresa una y otra vez: “Solo a Augusto le tengo miedo en esta vida” (Garro, 1981, p. 112). Su temor se debe a que el esposo disfrutaba de repetir con ella “el juego del gato con el ratón”, que la mantenía presa de un “injusto espionaje”. Él no soportaba que su mujer pensara y fuera diferente a él y, por eso, le prohibía externar su opinión; de ahí su afán por “domarla” y “aniquilarla”. Las relaciones de este matrimonio se caracterizaban por el poder ejercido unilateral y abusivamente: él decidía sobre su esposa, la dominaba e intentaba, por todos los medios, aniquilarla.

Mariana no tiene un céntimo y a menos que robe, de lo cual no dudo, no podrá moverse. La pensión que le paso puedo suspenderla en el momento preciso, me explicaba Augusto con aire soñador. Aniquilar a Mariana era su objetivo y muchas veces estuve tentada a intervenir en favor de mi amiga, pero guardé silencio. En la oficina sabíamos que si Mariana pagaba el alojamiento no tendría para comer y si comía no tendría donde dormir [...] Desde su lujoso escritorio Augusto manejaba con frialdad los destinos de su mujer y de su hija, las empujaba al abismo con una precisión aterradora, mientras que él permanecía en la orilla brillante. (Garro, 1981, pp. 126-127)

También en el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas”, se encuentra otra víctima de violencia machista. En este relato, la protagonista es señalada de loca por la suegra, por no aceptar el rol de esposa sumisa y obediente de los mandatos del esposo. Laura no estaba perturbada, sino harta de su situación de casada, al lado de un misógino que la anulaba como persona. Su huida de la casa conyugal es una respuesta al sistema patriarcal, que exige docilidad a las mujeres. La protagonista del cuento se refiere al trato violento que recibía del cónyuge:

Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía. Pero no era verdad. Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México [...] Cuando se enoja me prohíbe salir.

¡A ti te consta! ¿Cuántas veces arma pleitos en los cines y restaurantes? Tú lo sabes, Nachita. En cambio, mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer. Nacha sabía que era cierto lo que ahora le decía la señora, por eso aquella mañana en que Josefina entró a la cocina espantada y gritando: “¡Despierta a la señora Margarita, que el señor está golpeando a la señora!”, ella, Nacha, corrió al cuarto de la señora grande. (Garro, 1964, pp. 19-20)

Al escapar, la joven puso fin a un matrimonio sin amor ni respeto y se unió al hombre que amaba, que no actuaba bajo las reglas patriarcales y que correspondía a su amor. Laura solo se deshace definitivamente de Pablo, el esposo, al escapar a otra dimensión espacial y temporal, para unirse a su antiguo amor.

Si bien Elena Garro “no participa en un movimiento colectivo; (su) lenguaje (es) radicalmente individual e irónico” (Biron, 1995, p. 181). La escritora no formó parte de un grupo feminista que luchara por los derechos de sus integrantes; no obstante, mucho de lo que escribe tiene un claro tinte de esta postura política. Por ejemplo, las acciones de la protagonista de *Testimonios...* caben dentro de este rubro y, por ello, por su desamparo, por su indefensión, por ser ella misma y no como el esposo ordenaba que fuera, pagó con su vida la insubordinación a las reglas de la sociedad creada por y para los hombres.

Un porcentaje significativo de la literatura escrita por mujeres critica a la sociedad patriarcal, a sus leyes y tradiciones; la escritora que aquí interesa lo hace, de muchas y muy diferentes maneras, en casi todas sus creaciones. Por esta razón –pese a no haber militado nunca abiertamente en las filas del feminismo y no asumirse como tal–, por lo que escribía y por lo que decía, algunas académicas la ubican como integrante del grupo de las autoras que escriben novelas y cuentos feministas.¹⁵

En la mayor parte de sus textos narrativos citados aquí, denuncia injusticias, contradicciones y situaciones que viven las mujeres en las sociedades patriarcales, como el maltrato, la violación o el feminicidio. Al respecto, Meza (2000) señala que en una sociedad patriarcal hombres y mujeres tienen roles diferentes y procesos de socialización desigua-

¹⁵ Se hace referencia a que en la escritura de artistas, se han detectado “marcas específicamente femeninas” (Domenella, 2005, p. 414).

les, por lo que las relaciones mujer-varón están construidas como polos opuestos, en los que media el poder del segundo sobre la primera. La conciencia que se adquiere así es una conciencia sexuada y el arte como expresión creativa de ese mundo lleva, inevitablemente, las marcas del género. Elena Garro tenía una conciencia clara de género y es la que, a nuestro parecer, expresa en muchos de sus textos literarios.

A manera de conclusión

La escritora poblana es transgresora y su discurso es feminista. Son feministas quienes critican el orden establecido por la sociocultura patriarcal; la propuesta de ellas trata de desarticular ese mundo, que las considera locas porque no se sujetan al molde establecido. Por ello, la sociedad de los hombres no ve con buenos ojos la participación activa de quienes aspiran a un cambio para el sexo femenino.¹⁶ La narradora poblana es “(una) auténtica expositora de la psicología femenina [...] defiende a las mujeres sin siquiera proponérselo [...] jamás olvida que es mujer” (Poniatowska, 2000, p. 105). En el panorama de la literatura mexicana, ella es la transgresora por excelencia, “subversiva en su práctica vital y en la literaria” (Bundgard, 1995, p. 130).

Garro sabía que era indispensable que las mujeres se escribieran a través de ella, porque en aquellos años, era necesaria “la invención de una escritura nueva, sublevada, (que) romp(iera) ataduras (para) hacer los cambios necesarios para volver a su cuerpo, vivir(lo), reconocer(lo) y gozar(lo) sin sentir(lo) extraño” (Cixous, 1995, p. 61). Actualmente, esa necesidad quedó ya rebasada; las escritoras de hoy lo hacen con suma libertad y sin autocensura, pero en los años en que Elena y otras escritoras lo hicieron era poco usual.

El feminismo de Elena Garro y su contribución a la literatura feminista son evidentes en las temáticas de sus creaciones literarias. Varias de sus novelas son clasificadas como feministas –basta mencionar *Los*

¹⁶ La locura feminista es la única locura de las mujeres que implica la desaparición de los cautiverios, porque es la única que se ha propuesto desarticular la organización genérica, que hace a mujeres y hombres, y a las mujeres entre sí, contradictorios y enemigos (Lagarde, 2005, p. 760).

recuerdos del porvenir y Testimonios sobre Mariana, entre otras–, por quienes estudian su obra. El suyo es indudablemente un feminismo literario.

La “partícula revoltosa”, como se autonombaba, generaba encendidas polémicas cada vez que hacía declaraciones, tanto en el ámbito de las letras como en el de la política y la sociedad.¹⁷ Elena era una de esas “partículas revoltosas” que causan desorden aún sin proponérselo, pues actuaban siempre de manera inesperada, muy a su pesar (Poniatowska, 2016).

En síntesis, el mundo ficcional de Elena Garro contribuye a la deconstrucción de lo femenino, porque denuncia y crítica las condiciones de desigualdad, machismo, violencia de género y dominio en que se encuentran las mujeres en varios países, en épocas determinadas, y expone algunas de las respuestas esgrimidas por ellas, en su afán por cambiarlas. Su obra, incluida la relativa a su infancia, muestra su irreverencia, rebeldía, transgresión y cuestionamiento al mundo patriarcal. Si ella no se asumía como feminista, es innegable que su mirada lo fue.

Referencias

- Beucker, V. (2002). Encuentro con Elena Garro. En Melgar, L. y Mora, G. (Eds.), *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja* (pp. 52-83). Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Biron, R. (1995). Testimonios sobre Mariana: representación y la otra mujer. En López, A. (Coord.), *Sin imágenes falsa, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX* (pp. 161-186). México: El Colegio de México.
- Bundgard, A. (1995). La semiótica de la culpa. En López, A. (Coord.), *Sin imágenes falsa, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX* (pp. 129-148). México: El Colegio de México.
- Calderón, R. (2008). Paranoia y juegos fantásticos. En *Andamos huyendo Lola* de Elena Garro. *Valenciana*, (2), pp. 83-103.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Madrid: Anthropos.

¹⁷ De acuerdo con Poniatowska (2006) “estas ‘partículas revoltosas’ producen desorden sin proponérselo y actúan siempre inesperadamente, a pesar suyo.”

- Domenella, A. (2005). ¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras? En Urrutia E. (Coord.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas* (pp. 413-434). México: El Colegio de México.
- Domínguez, C. (1991). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Garro, E. (1964). *La semana de colores*. (1ª. ed.). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Garro, E. (1981). *Testimonios sobre Mariana*. (1ª. ed.). México: Grijalbo.
- Garro, E. (1982). *Reencuentro de personajes*. (1ª. ed.). México: Grijalbo.
- Garro, E. (1991). *Y Matarazo no llamó...* México: Grijalbo.
- Garro, E. (1994). *Andamos huyendo Lola*. México: Joaquín Mortiz/Planeta.
- Garro, E. (1995). *Inés*. (1ª. ed.). México: Grijalbo.
- Garro, E. (1999). *Los recuerdos del porvenir*. México: Conaculta/Planeta.
- Granillo, L. (2016). Isabel, Rosario y Maruxa: el drama de la patria, patria mexicana en femenino. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, (19), pp. 1-15.
- Gutiérrez, L. (1996). El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro. En Domenella, A. y Gutiérrez, L. (Coords.), *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas* (pp. 109-126). México: El Colegio de México.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. (4ª. Ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Melgar, L. (2016). Una mirada feminista. Confabulario, columna del periódico *El Universal*. 10 de diciembre. México.
- Meza, C. (2000). *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*. (1ª. Ed.). México: Universidad de Colima/ Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Pacheco, A. (2017). *Violencia y género en la obra de escritoras mexicanas contemporáneas*. (1ª. Ed.). México: Ediciones Eón.

- Pitol, S. (2006). *Soñar la realidad. Una antología personal*. España: Mondadori.
- Poniatowska, E. (2000). *Las siete cabritas*. México: Era.
- Poniatowska, E. (2006). Una biografía de Elena Garro. *La Jornada Semanal*. 17 de septiembre. México.
- Rojas-Trempe, L. (1989). Elena Garro dialoga sobre su teatro con Guillermo Schmidhuber. Entrevista. *Revista iberoamericana*, (148-149), pp. 674-692.
- Vila, E. (2009, enero, 31). Historia y Literatura: un largo debate para un caso práctico. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/52533>, Fecha de consulta 15 de marzo de 2021.

Sentir la poesía y el cuerpo de la palabra en Coral Bracho

Elsa Leticia García Argüelles

De polvo de estrellas
estamos hechos. De la materia
del corazón
de alguna estrella, ya dispersa en el cosmos
y aún viva en la memoria de su viaje de luz.

Coral Bracho

La poesía como cuerpo y como universo

En este ensayo, se estudia la poesía a través de una mirada de lo femenino a partir de un poema de Coral Bracho y su peculiar forma de expresar la palabra y la corporalidad femenina. El gesto de una mano que escribe, se vuelve proliferación de verbos, adjetivos, sonidos, imágenes, que no guardan una relación directa con una idea homogénea de un conocimiento, o con estructuras previas que nos lleven a ubicar el cuerpo de la palabra y el cuerpo de un poema. Así también el cuerpo femenino que se encuentra en edificación de su ser.

Se advierten dos constantes que han dirigido las visiones sobre la obra de Coral Bracho: por un lado, la poesía neobarroca, y por otro, la poesía rizomática; sin embargo, aquí se privilegia el análisis de un poema del libro *El ser que va a morir* (1981), para descifrar las relaciones sensoriales de la palabra, como una expresión del yo femenino y del cuerpo. En este trabajo, se percibe su peculiar forma de crear realidades posibles y figuras extrañas en sus poemas, en las imágenes, la luz y el sonido; del mismo modo, el lector al leer su poesía en voz alta parece descifrar las constelaciones de la bóveda celeste.

El tema de la luz es inquietante: la luz como imagen, la luz como reserva, la luz como camino, la luz como cambio, la luz como sonido (lo luminoso de la palabra parece darle forma a la materia, reconsiderar su naturaleza, además de transformarla). Su poesía conduce al lector o la lectora hacia una percepción de los distintos contornos, bordes y pliegues de lo humano (abarcando lo femenino y lo masculino en un encuentro de energías), de otros seres y objetos, incluso del poema mismo, con la conciencia del cuerpo, del espacio y tiempo de lo que existe. El tema del cuerpo en la literatura y la poesía tiene antecedentes diversos y amplios, aquí se refiere al “cuerpo de la palabra” que atomiza aún más este sentido de la materia:

Su efecto de autenticidad se debe a aquella particular posición del yo-poético, que habla (o escribe) desde el cuerpo y otorga así una gran importancia a la percepción sensible, tanto en lo que concierne al cuerpo representado, en el nivel del contenido, como al cuerpo de las palabras, es decir, a la calidad sensible del lenguaje, que vuelve palpable

aquello de lo que habla el poema: el sonido y las líneas melódicas, las diferentes intensidades de la voz, y una periodización rítmica, basada en las participaciones sintagmáticas. Las unidades de sonido se insertan, pues, en una estructura rítmica definida no tanto por el verso (o versículo) como por las unidades sintácticas que, por definición, coinciden con las unidades de sentido. (Imbodem, 2007, p. 304)

Este breve trabajo, se aproxima a la poesía de Coral Bracho para sentir su voz, sus texturas que se decantan en la palabra y en las líneas del poema, hilvanadas en versos horizontales en: “Tus lindes: grietas que me develan” (2019, pp. 61-63), que es el octavo poema de la segunda parte del libro *El ser que va a morir* (1981); poemario breve dividido en tres bloques, con un total de trece textos. Enfatizo la sutileza de la complejidad vertida en tan breve espacio de un libro, con el cual gana el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes. Coral Bracho¹⁸ escribe

¹⁸ “Coral Bracho (Ciudad de México, 22 de mayo de 1951) es una escritora, poeta, traductora y académica mexicana. Realizó sus estudios primarios en Inglaterra y Francia para después cursar la carrera de Lengua y Literatura Hispánica en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es candidata a doctora por la Universidad de Maryland, College Park. Su primer libro de poesía *Peces de piel fugaz* publicado por la editorial La Máquina de Escribir en 1977. En 1978 ingresó como becaria de poesía del INBA-FONAPAS y desde 1994 forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Ha sido becaria de la Fundación John Simon Guggenheim. En 1981 obtuvo su primer reconocimiento: el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes por *El ser que va a morir*. Colaboró como redactora en El Colegio de México para el Diccionario fundamental del español de México, proyecto de la Comisión Nacional para la Defensa del Idioma Español publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1982. Formó parte en el consejo de redacción de la revista La Mesa Llena. Ha colaborado en Punto de Partida, La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, Revista de la Universidad de México, Versus, Anabasis, Comunidad y en el suplemento 'La Cultura en México'. Por *Ese espacio, ese jardín* obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia en 2003. En 2007 obtuvo el reconocimiento del Programa de Aliento a la Obra Literaria de la Fundación para las Letras Mexicanas y en 2011 obtuvo el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines-Gatien Lapointe. Libros suyos han sido publicados en varios países y han sido traducidos al inglés, francés, portugués y japonés. En 2008, la editorial New Directions de Nueva York, publicó *Firefly under the Tongue* con traducciones del poeta Forrest Gander”. Su obra completa Coral Bracho, *Obra reunida 1977-2018*, México, Biblioteca Era, 2019. Algunos de sus textos son: *Peces de piel fugaz* (1977) –reeditado como *Huellas de luz* (1994)–, *El ser que va a morir* (1982), *Bajo el destello líquido* (1988), *Tierra de entraña ardiente* (1992, junto a la

desde 1977, lo hace de forma profunda y constante, por lo cual recibe varios premios de poesía; su nombre es un enigma en la literatura mexicana a finales del siglo XX. Leer su poesía me llevó a escucharla, pues mi intuición fue buscar videos de la autora; al leer en voz alta sus poemas trataba de entender el efecto poético como revelación de imágenes, pero algo no fluía del todo, y no era necesariamente la sintaxis fragmentada; imposible acceder a un sentido diáfano en la primera lectura, entendí que debía comprender su estrategia y su pensamiento primero. La seducción continuó al pensar otras posibilidades de sentido en un mismo tiempo/espacio, como si fueran distintas dimensiones o universos alternos, como si el poema fuera abriendo puertas en cada línea breve o de mayor extensión del verso; es decir, necesitaba escuchar primero, oír de un modo particular; mirar de otro modo el poema, sentir/escuchar las vibraciones y pensar las posibilidades de sentido de las palabras, como afirma Muñoz (2018), en su texto “Coral Bracho: la poesía como cuerpo”:

Escuché, o probé, o palpé la poesía de la mexicana Coral Bracho hace un par de años en un taller de poesía. Meses después seguía con aquel poema, “Agua de bordes lúbricos”, dándome vueltas. Pero no recordaba las letras, ni el nombre Coral, solo aquel sonido, la forma en que ella leía casi cantando, sin soltar una palabra para pasar a la siguiente como si de otra manera no pudiera respirar. Me tomó tiempo volverla a encontrar. De hecho, sucedió estos días. “La poesía de Coral Bracho es un cuerpo vivo”, dijo Piedad Bonnett, quien presentó a Bracho en la Feria del Libro de Bogotá, “su poesía abre ventanas y ella sale directamente por la puerta y tira las llaves en un agujero”. Es cierto, la forma en que ella conecta las palabras no es obvia, menos, predecible. Hay que prestar atención para saborear versos como: “esta verdad oscura, esta oscilante levedad/ como el murmullo de un sinfín de murciélagos”, “ese meollo asible de hacinada ternura, /ese delgado envés. (Muñoz, 2018, s/p)

La obra de Coral Bracho ha dejado huella en la poesía mexicana, pues deslumbra y crea rupturas con la tradición poética. Llama la atención

pintora Irma Palacios), *Jardín del mar* (1993), *Los amigos primero* (1994, junto a Christine McDonnell y Marcelo Uribe), *La voluntad del ámbar* (1998), *Ese espacio, ese jardín* (2003), *Cuarto de hotel* (2007), *Se ríe el emperador* (2010), *¿A dónde fue el Ciempiés?* (2007, poesía para niños), etc. https://es.wikipedia.org/wiki/Coral_Bracho

que su primer libro, *Peces en fuga* (1977), lo reeditaré como *Huellas de Luz* en 1994. La insistencia de la luz en toda su obra, y su modo de repensar el lenguaje construye un universo literario peculiar. Su cercanía a la ciencia y la proliferación de imágenes para pensar la materia, el tiempo, el espacio, la energía, y la luz, me llevan a reflexionar una postura de la subjetividad de lo femenino en un más allá:

La materia del poema estalla, se multiplica, se niega o nos sitúa en movimiento. En su fugacidad, la estancia en el lenguaje nos recuerda una *époje* más que una representación o manifiesto. La materia prima de la palabra escrita deviene mundo por su textura, peso, maleabilidad; se declara sitio y tiempo: rupturas, mixturas, híbridos, intersecciones, tránsitos. Esta dimensión del lenguaje que se niega es una forma de erotismo; el erotismo opuesto a la pornografía, se genera por ocultamiento y negación. (Franco, 2016, p.1)

El estudio de Silvia Quezada en el libro *La poesía de la muerte. El discurso del duelo en la obra de Coral Bracho* (2013), contempla un análisis de *Ese espacio, Ese jardín* (2003), investigación valiosa para entender el estilo poético de Bracho. Alberto Paredes es otro lector atento que ha pensado su estilo poético;¹⁹ David Huerta alude a una poesía hermética y la extrañeza. Un trabajo que abona a la perspectiva de este ensayo es la de Ronald Haladyna: *La contextualización de la poesía posmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho* (2001), utilizando el término *Jouissance*, desde una visión posmoderna del uso del lenguaje, y una mirada contestataria del cuerpo femenino:

¹⁹ “Los procedimientos lingüísticos de Bracho han sido tratados por Alberto Paredes (2003:68-73) desde un breve y apretado discurso teórico, el esclarecimiento de esta poesía, hermética y sin equivalente críticos, según hemos leído, tiene un mecanismo observable desde los puntos que se en numeran a continuación: a) El ritmo: base fundamental de la poesía de Bracho, quien elabora un entramado sonoro haciendo uso de la aliteración, la homofonía y la asonancia. Las palabras suaves, acariciantes, son las elegidas por su sonido envolvente. La autora deja fluir los versos y de repente, obstaculiza su decir, para permitir que el lector solo entrevea. b) La extensión del verso: hay periodos extensos y otros muy cortos. Por momentos, el verso se desborda, por instantes, se contiene. c) La proliferación: abundancia de seres, figuras, retóricas, imágenes en enumeración caótica. Repeticiones: retornos, derivaciones, follaje” (Quezada, 2013, p. 46).

En cuanto a la temática, opina que la autora no toca los aspectos más íntimos de la sexualidad femenina, pero sí celebra a Eros y la afirmación de su goce. Con respecto a los modos destaca las imágenes táctiles, los términos vegetales, las voces terrestres y el discurso arquitectónico, de tal manera que en los versos siguientes podríamos identificar con facilidad estas aseveraciones: “Las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los/ Veneros, las larvas;/ (ábside fértil). Toco” (Bracho, 1982: 9). El hedonismo se presenta cargado de ambigüedad de palabras en la sintaxis que provocan que el lector tenga más preguntas que certezas. La dificultad de elaborar un resumen del contenido de los trabajos de Bracho es signo de un discurso laberíntico: “Bracho parece estar contestando con inteligencia y con sensibilidad a una poesía machista que proliferó en el coloquialismo de las décadas de los cincuenta y de los sesenta, que reafirmaba la imagen unidimensional de la mujer joven como objeto de placer. (Haladyna, 2001, p. 7. Cit. en Quezada, 2013, p. 47)

Las líneas del poema y la transformación de la materia (luz y sonido)

Cada poema es una puesta en práctica de la retórica en torno al origen del universo, donde tiempo y espacio se conectan, así como se conecta cuerpo y escritura. El cuerpo de la palabra y la poesía como universo aluden a la autoría y la voz poética como instancias sujetas a lo que se percibe con los sentidos, sobre todo la vista y el oído; es decir, la poeta y su emoción crean un camino posible, pero se supeditan a la contemplación de un evento y su proceso, su transición en el desplazamiento de la transformación de la materia que acontece en la lectura misma, en el proceso en el que el sonido y la refracción de la luz es percibida al lector o lectora.

Ha sido tarea difícil tomar un solo poema de Bracho, pues de este poemario *El ser que va a morir*, me impactan los poemas “Personaje en el silencio (un lugar)” y “Sobre la mesa: el destello”; no obstante, por la extensión, su luz, su fragilidad, su corporeidad, elijo no el más barroco de los poemas, y no sé si él más o menos rizomático: “Tus lindes: grietas que me develan”, donde el cuerpo es un asunto central a través del encuentro de los amantes. Entonces, alguien mira, un yo femenino que se dirige a un yo masculino “hombre de contornos”, y la voz femenina toma fuerza:

“Tus lindes: grietas que me develan”

Has pulsado,
Has templado mi carne
En tu diafanidad, mis sentidos (hombre de contornos
Levísimos, de ojos suaves y limpios);
En la vasta desnudez que se ahonda,
Que se imanta y se acendra.

(como una esbelta ventana al mar;
como el roce delicado, insistente,
De tu voz).
Las aguas: frondas que te reflejan (oleaje inmenso),
Tu afluencia, tus lindes:
grietas que me develan.

—Porque un barniz, una palabra espesa, vivos y muertos,
una actitud fungosa, de cordajes, de limo, nos recorre,
nos pliega ¿alguien;
alguien hablaba aquí?

El mar:
Sobre esta playa, entre rumores dispersos
Y vítreos. Has deslumbrado, reblandecido

¿En quién revienta esta luz?

Renazco, como un albino, a ese sol:
Distancia dolorosa a lo neutro que me mira, que miro.

—Has forjado, delineado mi cuerpo a tus emanaciones,
a sus trazos escuetos. Has colmado
De raíces, de espacios;
Has ahondado, desollado, vuelto vulnerables (porque tus
yemas tensan
y desprenden,
porque tu luz arranca —gubia suavísima— con su lengua,
su roce,
mis membranas —en tus aguas; ceiba luminosa de espesuras abiertas,
de parajes fluctuantes, excedidos; tu relente) mis miembros.

*Miro con ojos sin pigmento ese ruido ceroso
que me es ajeno.*

¿A quién unge, a quién refracta, a quien desdobra?

(En mi cuerpo tu piel yergue una selva dúctil
Que fecunda sus bordes;
Una pregunta, viña que se interna y enciende los recodos
los cruces:
De sus tramas, de sus cimas: la afluencia incontenible.
Un cristal que penetra, luminoso, candente, en las vastas
pupilas ocres
del deseo, las transparenta; un lenguaje minucioso.)
Has ahondado, has urdido
—¿Y quién se desplaza aquí? ¿quién desliza
entre las sombras, los ecos? Su flama

siempre multiplicada, siempre henchida
y secreta; sus lindes
—Has ahondado, has vertido,
—¿Y quién,

quién murmura aquí? ¿Quién lo estrecha, quién lo besa?
¿Quién lo habita?

El conjunto de versos y estrofas se van turnando en el espacio del poema, fluyendo como las nubes en el cielo y cambiando formas. La primera estrofa alude a la fuerza de ese encuentro percibido desde el cuerpo físico de los amantes. Desde inicio, lo que prevalece es la pulsación que anuncia un sonido semejante al latir del corazón, de la vida corpórea, de la afirmación a través del otro; el yo es carne, es materia viva. En la siguiente estrofa, las palabras e imágenes refieren la presencia del mar, el agua y su movimiento, el fluir de la humedad; el cuerpo como un espacio que se transgrede más allá de los bordes o límites. La parte del cuerpo que se elige es la voz del sujeto amado.

El lector o lectora atenta y extraviada, solo puede seguir la ruta del sonido, se desprende, se pierde para encontrar nuevos caminos al yo femenino. Podemos leer cada verso al siguiente, y advertir cómo cada palabra abre una “puerta de sentido”. Eso sería el rizoma, abrir possibili-

dades distintas que parecen no guardar conexión alguna, que no siguen una sintaxis jerárquica, ya sea porque pertenecen a campos semánticos opuestos, o porque no se han pensado de este modo (lo que Coral Bracho construye desde la autenticidad y libertad poética).

En la siguiente selección es necesario leer en voz alta, escuchar el sonido de cada palabra: ¿Qué guía según la percepción de sentido? ¿Por qué barniz, espeso y fungoso pueden conectarse con limo? ¿Por qué palabra, cuerpo, vida y muerte fluye con cordajes, y recorre? ¿Por qué, finalmente, todo se pliega en una síntesis de sensualidad y vitalidad de la palabra y el cuerpo?

Porque un barniz, una palabra espesa, vivos y muertos,
una actitud fungosa, de cordajes, de limo, nos recorre,
nos pliega ¿alguien;
alguien hablaba aquí?

El mar:
Sobre esta playa, entre rumores dispersos
Y vítreos. Has deslumbrado, reblandecido

¿En quién revienta esta luz?

Entonces, percibo, escucho, siento que la palabra “barniz y espeso” sugieren la imagen de algo que se pierde, que se vuelve pesado y no fluye igual; “la actitud fungosa” y las imágenes aluden a un momento de clímax de la unión erótica porque habla de “cordajes”; incluso, en ese momento expresa el plural nosotros, refiriendo una unión: “nos pliega ¿alguien; alguien hablaba aquí?”. El pliegue se refiere al cuerpo amado y al cuerpo del poema, pues aquí se encuentra el desvío de sentido, es decir, en la interrogante “quién”, se da pauta a la repetición, y además, es clave de la interrogante abierta. Esta duda de quién siente o percibe permanece de principio a fin del poema, pero que no es necesario dar una respuesta, pues precisamente ese quién es un alguien, un *Ser* que va a morir y a transformarse inevitablemente (ese es el proceso del yo femenino).

Los siguientes versos “El mar:/Sobre esta playa, entre rumores dispersos Y vítreos. Has deslumbrado, reblandecido/ ¿En quién revienta

esta luz?”, aquí surgen rumores, el cuerpo trastocado en mar y movimiento, sutileza de fragilidad que modifica la materia a través de la luz y los sonidos suaves, pues son “rumores” que se van volviendo ambiguos, inciertos; cuando se afirma de nuevo el quién, es para poner en duda la propia percepción. El arrobamiento de “desaparecer” en el acto amoroso se vuelve una “explosión de luz”, nada más sagrado como ese instante. La palabra “renazco albino al sol” del siguiente verso regresa al yo de una piel iluminada, para que en los siguientes grupos/estrofas de versos el cuerpo en su vaivén retorna al poder del otro, quien envuelve por completo el yo femenino: “Has forjado, delineado mi cuerpo a tus emanaciones, a sus trazos escuetos. Has colmado/De raíces, de espacios”. Cuando evoca estas raíces, pienso cómo el cuerpo que la define al amarla le brinda un nuevo lenguaje, una mirada nueva de verse a sí misma, y así hacer vivir todo esto que nace y crece en ella; todo esto nuevo va también al cuerpo del poema, a la consciencia del acto de escribir.

Los versos menores por su extensión acompañan la fluctuación erótica entre el yo y el otro, entre la posesión y el desaparecer, dice: “Miro con ojos sin pigmento ese ruido ceroso/ que me es ajeno./¿A quién unge, a quién refracta, a quien desdobla?”, de nuevo lo que marca es el “ruido ceroso”, un sonido que no es propio sino ajeno, un ruido del ser extraño, que obstaculiza el paso del sonido, y quizás reitera la ausencia de sí, la ausencia de su propio ser. La pregunta “quién” es el vórtice, la puerta/dimensión del verso, para seguir un posible sentido.

Vemos que las palabras “ungir”, “refractar” y “desdoblar” no parecen evocar el acto amoroso, más bien creo que se refiere al cuerpo del poema, abierto, expuesto, casi sagrado refractando la luz y desdoblado realidades alternas. Si bien la metáfora es el cuerpo de los amantes, para mí todo el poema habla de este modo de percibir la poesía desde el propio cuerpo, que hace alquimia con la palabra y el poema, pues más adelante afirma: “/del deseo, las transparenta; un lenguaje minucioso.)/ Has ahondado, has urdido/—¿Y quién se desplaza aquí? ¿quién desliza/ entre las sombras, los ecos? Su flama”.

Cuando nombra el “deseo” y “el lenguaje minucioso”, me parece que puede evocar un punto de contraste, pues lo transparente se enlaza

con un “lenguaje minucioso”; el yo siente, piensa, reflexiona la palabra. Todo lo que se nombra y se hace existir proyecta su esencia, su movimiento, y sin duda, su muerte. De nuevo al final, “los ecos”, el sonido más que el tacto o la mirada en relación con lo erótico es lo que prevalece a lo largo del poema como una forma de percibir el cuerpo del otro y el cuerpo propio (la materia). Esta corporeidad es vista en su momento de cambio, cuando la luz y el sonido se comunican, se experimenta un momento de transformación pleno de armonía.

De nuevo al final reitera: “-¿Y quién,/quién murmura aquí? ¿Quién lo estrecha, quién lo besa?/¿Quién lo habita?”, es como si tanto la voz poética y el otro desaparecieran, y lo que queda son nuevamente “los murmullos” de ese cuerpo/materia/poema que cifra lo sagrado y lo amado. El amor o el acto erótico reúne los cuerpos narrados en fragmentos de luz y de sonidos, pero asimismo es cómo se concibe el poema en la soledad e incerteza del ser que va morir, porque la muerte no es el final, sino un inicio de nuevas formas, nuevas figuras.

La poeta y las voces que va abriendo en cada verso permiten regresar al principio del poema: “Has pulsado”. La voz se va desplazando hacia el final en un insistente “quién”, que puede apuntar una nostalgia de alguien que ya no está, o la ausencia de sí misma, al desvanecerse ante el otro amoroso, o la ausencia de la voz poética, que cede ante la energía del poema que fluye, más allá del arrobamiento creativo que suspende al ser. Si bien, el encuentro amoroso es iluminado, lo que acontece entre la densidad y la fragilidad del cuerpo es el yo que se disuelve y vive.

La poesía de Bracho juega con diferentes aspectos del lenguaje, pienso que el nivel fonético es vital, ya que proyecta el sentido y el efecto poético. Las palabras que se eligen del campo semántico, para que el lector o la lectora viva el poema a través del ritmo constituyen un juego entre el aliento poético y la narración, entre el destello y la reflexión de lo mirado, de lo observado y vívido desde distintos ángulos. Si bien hay imágenes que llegan al lector o lectora por su fuerza, por su innegable verdad, en la mayor parte del poema y de su poesía, la o el lector debe dejarse llevar por el sonido, por la vibración de la palabra.

Notas finales

No cualquier persona tiene la creatividad ni la sensibilidad para leer poesía, ojalá todos la tuviéramos, porque con certeza el mundo sería distinto. Según Coral Bracho, el poema y la poesía podrían definirse según lo que apunta como epígrafe en el poema “Sobre la mesa: destellos”, a través de ramas que van bifurcando significaciones. Según la crítica, lo neobarroco y la poesía rizomática funden la poesía brachiana, pero todo se expande como el universo desde el Bing Bang, como hemos visto aquí, en la proyección del cuerpo femenino. El paratexto en el epígrafe del poema y la citación a Deleuze y Guattari es una clave de lectura, es una forma de pensar la escritura hacia las multiplicidades, hacia la lectura de la bóveda celeste:

Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros paisajes. [...] Escribir, hacer rizoma, ampliar nuestros territorios por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta. [...] En los rizomas existen estructuras de árbol o raíces, y a la inversa, la rama de un árbol o la división de una raíz, pueden ponerse a brotar en forma de rizoma. La localización no depende aquí de análisis teóricos que implican universales, sino de una pragmática que compone las multiplicidades o los conjuntos de intensidades. (Deleuze, 2002, pp. 11,17 y 20)

Referencias

- Bracho, C. (2019). *Poesía reunida 1977-2018*. México: Ediciones Era.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2002). "Introducción: Rizoma". En Vázquez Pérez J. (Trad.), *MIL MESETAS. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 9-32). Valencia: Pre-Textos.
- Franco, A. Ortuño. (2016). "Poéticas de la negatividad" A 35 años de El ser que va a morir. *Periódico de Poesía*, (90), junio 2016. UNAM.
- Imbodem, R. C. (2007). Desde el cuerpo. La poesía neobarroca de Coral Bracho. En Mariscal, B. y Miaja, M. T. (Coords.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*. (Vol. IV). México: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, J. (27 de abril de 2018). Coral Bracho: La poesía como cuerpo. *El Magazín Cultural*. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/coral-bracho-la-poesia-como-cuerpo-articulo-752631> Fecha de consulta: 20 de febrero 2021.
- Quezada, S. (2013). *La poesía de la muerte. El discurso del duelo en la obra de Coral Bracho*. México: Universidad de Guadalajara.

La poesía de Irma Pineda como portavoz de la mujer indígena

*Yareth Virginia Garcés Loera
Héctor Contreras Sandoval*

Marco introductorio

Los estudios de género en torno a la literatura no son muy numerosos, la presencia femenina dentro del género literario es reducida. Más allá de un canon general de literatura siempre está el rigor masculino, y si se habla de mujeres, son pocos los nombres mencionados; en el mundo de la poesía, el tema no difiere, sobre todo en la poesía indígena, un tema estudiado por pocos. Por esta razón, en un mundo poblado de un patriarcado hegemónico, la poesía zapoteca de Irma Pineda transforma esos ecos siempre acallados de las mujeres, para convertirlos en una expresión de lucha; con su poesía rompe esas fronteras, y de alguna forma, expresa todos aquellos tópicos dedicados a la melancolía, a la soledad, a la muerte, pero también a la vida, a las mujeres, a la esperanza y la visibilidad de su pueblo.

De ahí que en este trabajo se analizarán fragmentos de su libro *Nasiá racaladxe* (Azul anhelo) mediante el método de hermenéutica, así como el concepto de poesía y lenguaje, analizados desde la obra *El arco y la lira* de Octavio Paz, con el fin analizar el papel de la mujer indígena y la función social de la poesía, como exponente de la vida y la lucha de los pueblos indígenas.

Desarrollo

La persona es un ser de palabras. A través del lenguaje y sus tres elementos: indicación, emoción y representación, el ser humano ha logrado llegar al punto de la civilización en el que se encuentra actualmente. Estos tres elementos son la esencia del lenguaje mismo y constituyen su mera naturaleza simbólica, ya que permiten representar un elemento de la realidad con otro, tal como ocurre con las metáforas y figuras poéticas. Este hecho simbólico es lo que forma la naturaleza poética (o la magia, según Octavio Paz) de las palabras; y es así que la poesía es presentada como un puente entre la humanidad y el mundo natural, contribuyendo a esa “reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo” (Paz, 2003, s/p). Así pues, el lenguaje poético y, con ello la lengua, se presentan como el medio para comunicar y perpetuar experiencias, pasiones, esperanzas y creencias.

Entender la relevancia (presencia y ausencia) de las lenguas indígenas en nuestro país, es indispensable para comprender y erradicar muchos de los males sociales. Una reflexión sobre la lengua constituye un elemento importante, para el crecimiento y progreso de la persona como miembro de una comunidad, ya que le permite satisfacer necesidades, grupales e individuales. El lenguaje aparece como un factor importante, tanto en el comportamiento como en la vida práctica de la humanidad (Figueroa, 2001).

En ese mismo sentido, el problema de las sociedades radica en la concepción que estas se forman de la lengua, esto es, si el concepto de la lengua es raquítrico, también la comunidad lo será. “La lengua es el canal principal por el que se transmiten los modelos de vida, por el que se aprende a actuar como miembro de una sociedad y a adoptar su cultura, sus modos de pensar y actuar, sus creencias y valores” (Halliday, 1982, p. 18).

Con relación al uso del lenguaje en la creación literaria, este es un puente que vincula las herramientas lingüísticas con otros fenómenos culturales, los cuales son, finalmente, un espejo de aquello que nos define como pueblo (Paz, 2004). El lenguaje refleja en gran manera la cultura de un país, su identidad y, por ende, las características intrínsecas de un grupo determinado social y, a través de las palabras y en el uso que se hace de ellas, se patentiza la riqueza de una comunidad (Pinker, 1994).

Aunque los pueblos indígenas han sido siempre divididos por estas líneas pintadas por el imaginario colectivo que los separa del resto, en la construcción del “Estado” como ente homogeneizador, el lenguaje, la lengua y con ellos la existencia de estos pueblos, han sufrido una segregación que los ha llevado a una especie de lucha, de resistencia y de persistencia por sobrevivir:

Los miles de pueblos del mundo que sufren las consecuencias de este nuevo orden, en muchos casos pueblos indígenas, son llamados: pueblos sin Estado, pueblos sin ejército, pueblos de territorios despojados, pueblos de lenguas negadas, pueblos que no son Estados, pueblos que no son reconocidos como naciones (Aguilar, 2017, p. 60).

En estados como Oaxaca, Chiapas o Guerrero hay una presencia continua del ejército, así como de distintos grupos armados que violentan, explotan la tierra, los bienes naturales o llevan a cabo desapariciones forzadas, de ahí que cientos de defensores y defensoras han luchado, en el intento desesperado de recuperar la tierra. Lamentablemente, en esta resistencia ha habido una gran cantidad de desaparecidos, uno de ellos fue Víctor Yodo, fundador de la organización social y política de la Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI) y padre de la poeta Irma Pineda. Víctor era maestro, activista y defensor de su comunidad, sin embargo, el 11 de Julio de 1978 desapareció en manos de los militares y bajo el gobierno de López Portillo y, después de 43 años sigue sin esclarecerse su desaparición.

Pero, en un panorama tan desolador hay un núcleo aún más resquebrajado, una equidad de género casi inexistente. Desde un panorama de inclusión de la mujer en la literatura y, sobremanera en la poesía, como representación de las voces indígenas, esta conlleva también un fin social: hacer visibles los pueblos conformados por minorías que es preferible no escuchar, minorías que bien sería preferible no recordar, a las que no les pertenece ni su territorio, ni el suelo que pisan, que en su tierra no tienen un hogar, ni una identidad que corresponda con el Estado.

El mundo femenino es uno vulnerable, un área que va en detrimento, debido a la opresión social y que lucha constantemente contra una ideología representada por un patriarcado, en el que se rigen las formas de este. Respecto a la literatura y, en especial a la poesía, hay un poco de seguimiento a las voces femeninas que parecieran habitar en el olvido, de ahí que la poesía sirve como una manifestación en su contra.

Al examinar un poco el contexto femenino y esta idea de subordinación, Simone de Beauvoir analiza el papel de la mujer desde un sentido contextual, pero que sirve para representar el modelo que se ha seguido de las formas patriarcales a través de la historia.

Simone de Beauvoir nos aportó valiosas sugerencias, ya que fue capaz de percibir que no era la inferioridad femenina la que había determinado la insignificancia histórica de las mujeres, sino que, al contrario, su “insignificancia histórica” había servido para determinar su inferioridad en la sociedad (Cid López, 2009, p. 69).

Es decir, las formas rectoras de la ideología no han sido por alguna incapacidad de la mujer en su rol social, sino por las formas históricas con el que han sido concebidas dentro de la sociedad. De ahí la lucha de miles de mujeres que, desde distintas atmósferas, trasgreden en las disímiles disciplinas, para hacer patente y perene la voz que tantos han intentado acallar: la de las mujeres.

La poesía de mujeres y, sobre todo, la poesía escrita en lenguas indígenas son obras que por lo general se escriben primeramente en la lengua origen, y después se traducen al español. De ahí que alberguen, bajo las palabras, la cultura y la cosmovisión del pueblo, y mediante la traducción se pueden llegar a unir puentes de comunicación, que permiten no la copia de su obra, pero sí una aproximación de esta en un código disímil al propio. Es necesario mencionar algunas autoras como Natalia Toledo, Celerina Sánchez, Nadia López e Irma Pineda, quienes han realizado en sus obras esta labor de escritura y traducción.

Irma Pineda nace en 1974 en una de las regiones más pobres de Oaxaca. Como tantas otras mujeres indígenas, crece en un contexto desalentador de pobreza, discriminación, racismo, además de habitar en el terror de una tierra violentada. Con la desaparición de su padre, a muy corta edad experimenta la pérdida, la ausencia, los recuerdos, y la forma de expresión más próxima a la que ella recurre es la poesía. Entre sus obras se destacan *La flor que se llevó* (2012), *De la casa del ombligo a las nueve cuartas* (2008), *Dos es mi corazón* (2018) y *Azul anhelo* (2020), de esta última el poema “Mi madre dijo que mis ojos guardaban”.

Mi madre dijo que mis ojos guardaban
el dolor profundo de los días
la penumbra de una selva húmeda
y la noche entera en sus cavernas

Dijo que me aferré a su vientre
como si temiera asomarme al mundo
que la vida me causaba miedo
Quizá sólo presentía mi destino

No
Yo no quise que el dolor y la muerte me rondaran
“matamos lo que amamos”
dijo ella y me condenó a esta tristeza. (Pineda, 2020 p. 20)

En este poema se plantea una representación de polaridades, el día y la noche, el sol y la luna. La presencia femenina siempre vista desde una visión nocturna: las fauces nocturnas, una feminidad embrujadora; pero también un miedo anterior a todo, como si antes de nacer, la mujer predijera ya su destino, la existencia del amor aunado a la muerte; más adelante se reafirma esta concepción, «matamos lo que amamos», como si el amor matara o si muriéramos por su causa. Se plantea también la conciencia de un cuerpo vulnerable, el cuerpo de la mujer como un umbral de dolor y su construcción de la desesperanza.

Desde la hermenéutica de Durand (1981), el mundo se compone de opuestos; el mundo nocturno está destinado a la oscuridad, la mujer, la noche, como si en la mujer albergara una presencia ancestral que todo lo abarca, la vida, la muerte, el nacimiento, las fauces, la animalidad, todo ello se reúne en los poemas de Irma Pineda. Ese cosmos fragmentado entre lo onírico y lo real, lo diurno y nocturno, la bestialidad y las pasiones del ser y su contexto.

En el poema “Cristina” expresa la situación que envuelve a la mujer en el tejido sociocultural y que se personifica como una pertenencia de la comunidad y no como un ser, un ente individual. Resalta con ello la ausencia del amor, elemento frecuente en la poesía, en donde el abandono es un patrón que existe en la comunidad y el cual es transmitido a través de las generaciones:

Cristina no tuvo novio
Ningún joven la cortejó siguiendo sus pasos por la calle
No conoció a alguno que le gustara en la escuela
(no conoció ninguna escuela)
Nadie le llevó serenatas o ramos de rosas
...
Su madre le dijo desde niña
Que su boca enjuagara con palabras bendecidas
Para que alguien se fijara pronto en ella

...
Cristina les enseña a sus hijas a esparcir signos en sus rostros
Para que alguien se fije pronto en ellas. (Pineda, 2020, p. 40)

En otro de sus poemas “Silencio”, reaparece el mismo patrón, en el que la expresión, medio para crear y cambiar la realidad, es arrebatada y quitada a la mujer, cambiando esa actuación por un “ssshhhttt”, por una necesidad de silencio, por acallar la realidad la vida “[...] Por eso mi niña yo siempre me quedé callada” (Pineda, 2020, p. 47).

La historia de la humanidad está determinada por una estrecha unión entre ser humano-pensamiento-palabra. “La esencia del lenguaje es la representación, *Darstellung*, de un elemento de experiencia por medio de otro, la relación bipolar entre el signo o el símbolo y la cosa significada o simbolizada, y la conciencia de esa relación” (Marshall, 1952, s/p). Toda la realidad se apoya en esta correspondencia tripartita, mas todo se disocia cuando la ambigüedad invade esa relación; al negar las palabras o ideas, también se niega la realidad. La omisión y el silencio también comunican, expresan que aquello que decido callar no existe, no lo reconozco y, por lo tanto, no lo cambio.

Estos poemas son lazos del silencio, construidos como consecuencia justificada del miedo, el miedo de las palabras, el miedo de existir, de expresar, realidad que de alguna manera encara la vida de la mujer, como un ser carente de sí, que pertenece al pueblo, a los hombres, pero no a sí misma:

Hoy es mi vida una casa oscura
Casa grande habitación de nadie
Sus paredes están pintadas de miedo
Escurre dolor
Locura (Pineda, 2020, p. 73).

Azul anhelo evidencia la vida de la mujer indígena desde el entramado social, pero clama con ello las viejas costumbres de una sociedad machista: denota la violencia, la tristeza, escribe de las desaparecidas, de la impunidad de un gobierno ciego, la desesperanza de una hija, de una madre, de una mujer que no tiene papel en el mundo, más que la sumi-

sión de venir a él en un contexto opresor. Cada poema regala una voz a quien ya no la tiene y a quien no la puede emplear.

A lo largo del poemario sobresalen también dos elementos: sonoridad e imagen; el primero conmociona al lector y la lectora de manera sensible. La sonoridad es ritmo que nos envuelve. Mediante la poesía nos atrapa. A través de esa melodía somos tocados. Y, por otro lado, la imagen y la (metáfora) activan también nuestra sensibilidad. Un enunciado poético nos ayuda a construir una imagen que, en muchas veces, nos crea una afectividad con el poema.

En torno al lenguaje, Paz (2004) menciona que el ser humano es un ser de palabras. Mediante el lenguaje se construyen y evolucionan las sociedades. El lenguaje permite nombrar las cosas tal y como son y lo hace utilizando su característica de otorgar significado a las palabras para mencionar la realidad, sea triste, alegre, trágica o esperanzadora.

En el caso de las obras de Irma Pineda, la lengua deviene en dos, el zapoteco (*Diidxazá*), “con él recrea escenarios de una trascendencia ancestral del pueblo juchiteco [...] La riqueza visual de la poesía de Irma es un crisol de sueños mágicos” (Regino. Cit. en Pineda, 2018, p. 10), y en el que compone una poesía rítmica, armoniosa; y el español, traducción que ella misma realiza. Ambos códigos con características muy particulares: el zapoteco es una lengua tonal y el español una lengua flexiva, de ahí que, al cambiar de un discurso a otro, Pineda expresa con maestría ambos códigos, debido a esto, la traducción se ajusta a las realidades de los dos discursos, que de alguna manera transgrede, al personificar todas las voces de las mujeres en una, como una visión totalitaria del tiempo y del espacio, de la obra *Dos es mi corazón*:

Mujer tierra soy
Tierra abierta
Tierra rasgada
Tierra lastimada
Tierra violentada
Tierra que se duele por mis hermanas
Tierra que no quiere ser arada por el odio
Tierra que no quiere engendrar dolor
Tierra que no quiere dar frutos amargos
Tierra que se quiere secar

Tierra que no quiere llorar
Tierra que ya no quiere sangrar. (Pineda, 2018, p. 252)

Si bien *Azul anhelo* nos habla de los distintos rostros de la violencia hacia las mujeres y la melancolía como engranajes fundamentales de la obra, en el poemario *Dos es mi corazón* también se le otorga una voz a la mujer ancestral, aunque en este último se le cede un rasgo esperanzador en la visión femenina, al entender a la madre como un umbral de vida, como la tierra de la que nacemos, el barro que nos forma, al hogar tibio del vientre, la madre naturaleza, la anciana sabia. Con esto, patentiza la presencia femenina como una visión anterior a toda, la mujer como epicentro de vida:

Una abuela que por las calles alegre va
con sus manos recoge el tiempo
y cien años arrastra con los pies. (Pineda, 2018, p. 82)

Si bien, otras obras de Irma Pineda no se centran solo en la mujer, todas ellas se amalgaman y reúnen una visión conjunta, que vela por el pasado y el presente de un pueblo negado. Paz (2003) menciona:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. La poesía cambia al mundo, lo revela y crea uno diferente. A través de ella el hombre adquiere conciencia. Las letras expresadas en el poema son expresiones de algo vivido y, muchas veces, padecido. El poema es la experiencia del ensueño. La poesía nos ayuda a diferenciar lo común de lo maravilloso, o más allá, nos ayuda a hacerlo diferente, bello, evocador de sentimientos, a darle un significado a lo común. (p. 13)

En resumen, todas las comunidades, por pequeñas que sean, se componen de seres humanos que construyen su realidad de manera diferente, basándose en su entorno y cómo perciben su alrededor; cada persona reacciona diferente a las circunstancias que enfrenta cada día. Tal como lo propone Morin (2009):

Vivimos un momento en el que el estudio de cualquier aspecto de la experiencia humana es multifacético. La mente humana, si bien no existe sin cerebro, tampoco existe sin tradiciones familiares, sociales, genéri-

cas, étnicas, raciales, y el mundo físico es siempre el mundo entendido por seres biológicos y culturales. Al mismo tiempo, cuanto más se entiende todo ello, más se propone reducir nuestra experiencia a sectores limitados del saber, más se sucumbe a la tentación del pensamiento reduccionista, cuando no una pseudo-complejidad de los discursos entendida como neutralidad ética. (pp. 6-7)

El ser humano no es solo un ser biológico, también es un ente cultural y la cultura está definida por el entorno en el que esta se desarrolla; de ahí que difiere en cada sociedad. Es importante recalcar que, si un pueblo muere, muere con ello su identidad, su lengua, su cultura y, por ende, parte de la historia, hecho que nos condena a vivir en un presente sin memoria.

Si bien, ha habido una intensa lucha por hacer evidente la presencia femenina dentro de una construcción social, así como una de Estado, que comprenda leyes en defensa de la población indígena, no son aún elementos suficientes de la garantía de respeto y protección hacia estos pueblos. El problema reside en los costumbrismos, la ideología en retroceso que boga por un destino individualista y en el que existe una segregación que se ajusta a un pensamiento clasicista. Es entonces que surge la poesía como un detonante de un mundo negado pero inquebrantable, es por ello la importancia de esa lucha y resistencia que ya comenzaron y que se expresa mediante las manifestaciones del lenguaje, en este caso, la poesía.

El lenguaje, además de ser un medio de comunicación quizá el principal, se manifiesta también en otras facetas: adquiere un sentido político, que a veces parece rebasar la cuestión lingüística, lo que ocasiona que se conciba como un instrumento político de dominio o resistencia. Pero también nos muestra su otro rostro como un ejercicio de belleza al conformar un poema, que se nutre de metáforas y se enriquece al manifestarse desde ambas latitudes lingüísticas, pero que desgraciadamente nos muestra una realidad perturbadora de una problemática social, patente, viva.

En este entramado de disconformidad e incertidumbre actuales, se tiene a favor la palabra y, con ello, el acto de creación de un universo lingüístico y a su lado, toda una unión de mujeres que han abanderado

un discurso propio o ajeno; se han unido en una voz universal que ha roto las fronteras, y que las directrices del miedo no las ha acallado, al contrario, se han vuelto un núcleo esperanzador, visible, prevalente.

Referencias:

- Aguilar, E, Y. (2017). Poesía en lenguas negadas. Una nota sobre la traducción al mixe de un poema de Mahmud Darwish. *Colegio Mixe*, (pp. 57-63). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5041810> Fecha de consulta: 26 de abril del 2020.
- Castillo, F. C. (2014). Las lenguas indígenas en el México de hoy: Política y realidad lingüísticas. *Lenguas Modernas*, (42), pp. 31-45. Recuperado a partir de <https://lenguasmodernas.uchile.cl/index.php/LM/article/view/32232>
- Cid López, R. M. (2009). Simone de Beauvoir y la historia de las mujeres. Notas sobre el segundo sexo. *Investigaciones Feministas*, 65-76. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5041810>. Fecha de consulta: 2 de marzo del 2021.
- Durand, G. (1981). *Estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- Figuroa, M. (2001). *La filosofía del lenguaje: de Francis Bacon a Karl Wilhelm von Humboldt*. México: Universidad de Sonora.
- Halliday, M.A.K. (1982). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marshall, W. (1952). *Lenguaje y Realidad*. México: Lengua y Estudios literarios, Fondo de Cultura Económica.
- Morin, E. (2009). *Introducción al Pensamiento Complejo*. España: Gedisa.
- Paz, O. (2004) *El laberinto de la soledad, Postada, Vuelta a “El Laberinto de la soledad”*. México: Fondo de cultura económica.
- Paz, O. (2013) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pineda, I. (2018) *Dos es mi corazón*. México: Secretaría de Cultura.
- Pineda, I. (2020) *Azul anhelo*. México: Fundación Universidad de las Américas.

Formas generizadas de ficcionalizar la memoria: ¿“víctimas” femeninas?

Cecilia M. T. López Badano

Introducción

El presente trabajo forma parte de una investigación más extensa, en curso, sobre “Inscripciones del trauma histórico y su memoria en la literatura contemporánea latinoamericana”. La indagación general parte de los primeros textos, pertenecientes a narrativas ficcionales identificables como “literatura anamnética” –es decir, aquella que evita la pérdida de la memoria sociohistórica traumática– referidos, en general, a los efectos genocidas de las dictaduras latinoamericanas; estos textos iniciales se pueden abordar a través de un marco teórico conformado tanto por las *Tesis de filosofía de la historia*, de Walter Benjamin y de los filósofos que las comentan –Jürgen Habermas, Stephan Gandler–, como también de los estudios culturales que surgen de la línea inglesa de Raymond Williams (1977), con conceptos tales como *estructura de sentimiento* (p. 145-152) –las estructuras emocionales que emergen, particularmente, en el arte, como tendencia en una época determinada–.

A partir del planteamiento benjaminiano original, se trabaja aquel tema inicial de la memoria social traumática en las ficciones narrativas, en términos de *mesianismo débil* –ya que no podemos devolverle la vida a las víctimas de las injusticias pasadas (lo que implicaría el *mesianismo fuerte* o divino) –, instituido a partir de la “conmemoración” literaria, misma que adquiere allí un carácter reparador, de compensatoria justicia en el recuerdo vindicatorio.

Esta postura teórica, vigente para el análisis de aquellos primeros textos fundantes, muestra, con el correr del tiempo –digamos, desde los años 90 del siglo pasado y acentuadas en la contemporaneidad–, sus limitaciones frente a dos temas: por un lado, el de la “heroicidad” de los protagonistas –casi siempre masculinos–, idea que se va desvirtuando y deconstruyendo en la literatura contemporánea; por el otro, lo que denominaríamos la “generización” de la memoria social traumática, con la aparición de relatos femeninos o con protagonistas históricas mujeres. Ambas variaciones actuales convergen en una nueva consideración teórica, central en el tratamiento de la literatura anamnética más actual: la confrontación tanto del concepto de *víctima*, como la de aquel de *victimario*.

Las nociones teóricas contemporáneas, surgidas a partir de marcos feministas, que abordan la memoria en tanto que *memoria generizada* y aquellas otras que, sin tener que ver centralmente con el género, reestructuran el par víctima-victimario, en la nueva idea de *sujeto implicado* (Rothberg, 2019) son las que sirven de marco al siguiente artículo, que fue presentado como trabajo final, para la aprobación del curso “Memorias colectivas y perspectivas feministas”, de la Red CLACSO de Posgrados en Ciencias Sociales, (Sept.-Dic, 2020) donde, desde esos postulados, se discute la categoría de “héroe” y de “víctima”, en dos novelas escritas por mujeres: *The age of the Butterflies* (En el tiempo de las mariposas) de Julia Álvarez (1994) y *La mujer en cuestión*, de María Teresa Andruetto (Premio de novela, Fondo Nacional de las Artes 2002, reeditada en el 2009 por Random House). Al final, se incluye un apéndice con la sinopsis argumental de ambos textos utilizados, como corpus y sendas síntesis biográficas de las autoras.

Narrativas femeninas anamnéticas contemporáneas

En la reciente narrativa latinoamericana (o en relación con Latinoamérica), vinculada a temas de memoria histórico-política se nota, a partir de los años 90 y, más aún, durante el presente siglo, un avance de las escritoras mujeres, incursionando en un campo con el cual no tenían frecuentes vínculos anteriores. Las sociedades, en particular aquellas más conscientes de la violencia histórico-política dictatorial, reescriben el sentido traumático de su pasado, reconfigurándolo también en narraciones ficcionales, en las que seleccionan qué presentificar a través de la representación estética y qué caerá en el olvido. En Latinoamérica, hasta el presente milenio, ese relato era notoriamente masculino.

A partir de fines de siglo, cuando las tramas históricas comienzan a ser relatadas por mujeres, se observa una nueva simbolización de la experiencia sociopolítica. Aparece un enfoque diverso en temas, como la construcción de la memoria del trauma que, desde un presente marcado por las conflictivas de género y por la interpretación generizada, muta la patria en patria, no menos política que aquella, mostrando que la memoria social no es unívoca y que la historia no la hicieron solo los

hombres y sus documentos. La nueva voz de esas narraciones diversifica las interpretaciones de la memoria; se erige como un campo de batalla acerca de los sentidos del pasado, que resignifican el presente e intentan configurar el futuro: muestran, desde un punto de vista situado (Haraway, 1991) femenino, los debates ideológicos de la época en la que insertan su reconstrucción de ese pasado.

En estos nuevos textos se simbolizan los miedos, vacilaciones y certezas; los hechos del pasado dejan de ser un objeto heroico-mesiánico²⁰ inerte, clausurado, para resignificarse abiertos a la duda, a la luz de la experiencia de una perspectiva de género que, narrando la memoria social traumática, diversifica el relato de la Historia; en ellos, se configuran estéticamente las miradas, a través de las que las mujeres construyen su interpretación –diferencial– del pasado traumático.

Cabe señalar acá que entendemos por *configuración estética de la memoria*, aquello referido al trabajo autoral retórico –femenino en este caso–, ejercido con la propia escritura –trabajo autoral que no presentan habitualmente las narraciones traumáticas y/o testimoniales utilizadas con fines de análisis socioantropológico– es decir, la disposición selectiva, deliberada y no espontánea, de elementos discursivos, que permite detectar las estrategias enunciativas e ideológicas particulares, sobre las que las mujeres escritoras montan el andamiaje del relato ficcional en las narrativas de la memoria y politizan, con éstas, la contemporaneidad social; crean, a través de la escritura, parte de la *estructura de sentimiento* (Williams, 1977) del momento actual.

Las dos novelas presentadas a continuación marcan, además, hitos temporales –una, podría decirse, fundacional; otra, ya de este siglo– y permiten afirmar, tentativamente, que la escritura ficcional de la memoria va adquiriendo, en la literatura reciente producida por mujeres, un carácter apartado del *epos* lineal heroico, resolutivo, más propio de la escritura androcéntrica, para centrarse en el *pathos* fragmentario, re-

²⁰ Entendemos por “mesianismo” la concepción de memoria esbozada por Walter Benjamin en las *Tesis de filosofía de la historia* –y expandida por Jürgen Habermas en su excurso sobre las mismas (1993)–, donde la “conmemoración” adquiere el carácter de una reparación compensatoria de la injusticia en el recuerdo vindicativo, pero también, en algunos casos, revanchista (*El cantor de tango* (2005) de Tomás Eloy Martínez es representativa de la tendencia).

flexivo, inconcluso, suspensivo, vinculado a lo íntimo y marcado no sólo por las relaciones de sororidad, sino por las de empatía en general, incluyendo las políticas del cuidado, lo que coloca en el centro lo señalado por Jelin (2002): “Los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen ‘pertener’ a los hombres” (p. 99), pero sin cristalizar imágenes esencialistas de “la mujer”.

Es interesante plantear cómo esto se va construyendo en la narrativa literaria: una novela biográfica como *The age of the Butterflies*²¹ situada en la clase media alta, en un medio de burguesía rural –conservadora– dominicana durante los años 40-50, está centrada en la imagen tradicional de mujer que poco a poco, alguna de las cuatro hermanas protagónicas va socavando sin llegar a la ruptura, pero sí en lucha contra los mecanismos institucionales, impuestos por la dictadura patriarcal (¿hay alguna dictadura que no lo sea?) de Rafael Leónidas Trujillo; por ejemplo, se narra cómo Minerva quiso estudiar abogacía, pero por mostrarse reacia al cortejo del dictador, éste, como venganza, cuando ella terminó su carrera, le impidió todo tipo de ejercicio profesional.

El hecho de la exclusión profesional impuesta centrará la militancia posterior de Minerva en la idea esbozada por Vinyes (2011) acerca de la decisión personal que borra la figura de víctima, y presenta sujetos femeninos cuyas decisiones “proceden de una insurrección ética que consideran necesaria para vivir con decencia y conforme a sus proyectos o esperanzas” (Cit. en Piper y Montenegro, 2017, p. 104) aunque ello, en el relato, no se presente como heroico, sino investido de miedo e incertidumbre.

La novela está construida a partir del relato de la autora-narradora, cuando llega al sitio de la memoria –un pequeño museo de objetos personales–, al cuidado de la única hermana sobreviviente de las cuatro –quien no tenía mayor participación política–, y en la conversación a la que invita la visita, y a través de los objetos allí mantenidos, funda la reconstrucción biográfica.

²¹ “Mariposas” era el seudónimo político de las hermanas Mirabal, quienes tuvieron distintos roles de participación militante: el mayor compromiso recayó siempre sobre Minerva, la mayor de ellas.

La particularidad de la narración radica en la forma de imbricar la lucha antidictatorial con el mundo familiar, gesto estético a través del cual se logra, quizás por primera vez en la literatura vinculada a la historia política latinoamericana, una feminización de la militancia, que constituye uno de los rasgos sobresalientes y más interesantes del relato: narrar a través de los miedos, las incertidumbres, las consultas a adivinas rurales y sus cábalas, la angustiada sororidad de una cárcel de mujeres, donde se dan vínculos tímidamente lésbicos, no habían sido moneda corriente en la ficción de corte político sobre dictaduras de América Latina aún en los 90, y a pesar de que la mayor parte de la narrativa ficcional sobre dictadores ya se había producido. Para cerrar esta breve exposición sobre el texto, y siguiendo a Jelin (2002) cuando señala:

Dado el sistema de género en las relaciones familiares, además de ser víctimas "directas", las mujeres fueron básica y mayoritariamente víctimas "indirectas", y éste es el rol en el que se las visualiza más a menudo: como familiares de víctimas –madres y abuelas principalmente; en menor medida esposas, hermanas, hijas, novias–. Al tomar como rehenes a los hombres, el sistema represivo afectó a las mujeres en su rol familiar y de parentesco, es decir, en el núcleo de sus identidades tradicionales de mujer y esposa. Desde esos lugares, y como mecanismo para poder sobrevivir y sobrellevar sus obligaciones familiares, las mujeres movilizaron otro tipo de energía, basada en sus roles familiares "tradicionales", anclada en sus sentimientos, en el amor y en la ética del cuidado –lógica que difiere de la política–. (p. 104)

Es posible agregar, que si bien las hermanas Mirabal tuvieron una militancia propia, con convicciones fundadas en sus experiencias de vida, que determinan, principalmente, las primeras persecuciones de Trujillo contra Minerva, la causa de sus muertes está ligada de manera inalienable a sus maridos, ya que, aunque el régimen juzgó y encarceló tanto a ellos como a ellas, las hermanas, en un gesto de supuesta "generosidad" del régimen, fueron liberadas; ellos, en cambio, fueron trasladados a una cárcel más cercana, donde pudieran ser visitados con mayor frecuencia por ellas, pero el camino era riesgoso, al filo de la montaña: un espacio ideal para fraguar un siniestro; así las mataron, primero a golpes, luego, colocaron sus cuerpos violentados dentro del automóvil

donde circulaban y lo desbarrancaron para que pareciera un accidente no intencional. Ese hecho se verificó el 25 de noviembre de 1960 fecha que, en conmemoración de las hermanas Mirabal, posteriormente a esa violencia dictatorial machista y asesina –hoy diríamos “femicida” o “femicida”– padecida por ellas, se torna emblemática para la apelación a la no violencia de género.

La segunda novela objeto de estudio es radicalmente diferente: se inscribe de manera directa en las concepciones más contemporáneas y desesencializadoras de la idea de “mujer”, donde ninguna caracterización de identidad –en particular las de víctima y victimario, o la de “pareja de” o “madre de”– puede fijarse de manera estable y duradera, pues el texto está siempre poniéndolas en discusión, al romper el binarismo entre víctima y perpetrador, cuando plantea una paleta de visiones y complicidades que nos interpelan como lectores y lectoras.

Se trata de la biografía ficcional de una mujer –Eva Mondino– quien, según su propio relato, ha estado presa en uno de los más brutales campos de concentración de la dictadura argentina (“La Perla”, en la provincia de Córdoba). A través del mecanismo de configuración estética, la narración se presenta con el formato de un informe deliberadamente “objetivo”, encargado al narrador-informante por alguien anónimo –“el mandante”, sustantivo incriminatorio que consigna su presencia como entidad externa a lo narrado–.

El texto se construye entonces con las voces, tanto de la propia Eva como de los y las entrevistadas que la conocieron o conocen, cuyas narraciones están sesgadas por diversas circunstancias; sobre la transcripción, el informante pretende despegarse “objetivamente” para evitar la catarsis, el compromiso emocional, o el juicio ético, aun cuando la tarea encargada lo obliga a reunir pareceres contradictorios. A través de éstos, la lectora o el lector intenta armar, ya bien lo sucedido, ya bien la personalidad de la propia protagonista. En la espesura de lo que va aflojando en los relatos, se entrecruzan los sentidos elusivos y paradójicos de varias historias y de categorías, que nunca serán definitivas (“pareja de”, “mujer de”, “madre”, “víctima”).

La estructura particular de informe objetivador conlleva que, en la narración, varíe el modo de construcción del sujeto respecto de la narrativa

tradicional, puesto que cualquier rasgo introspectivo de aquel, se vuelve presuntivo e inaccesible, cuando el personaje se compone a través de un ambiguo diseño que decantan esas diversas voces consultadas, tanto masculinas como femeninas, contradictorias entre sí, ya que cada una de ellas resulta indeleblemente empañada por diversos factores como la subjetividad, el miedo, la complicidad con el régimen dictatorial.

Las voces plantean, en definitiva, lo paradójico de las visiones divergentes presentes en la esfera social, y convierten el contenido total en factor distante de cualquier posibilidad de certeza, tiñendo de indeterminación tanto la propia memoria como el realismo que, al tiempo de ser presentado, incluso, con un formato testimonial, se contradice en éste, y se vuelve “realismo impreciso”, autonegándose en la imposibilidad absoluta de un certero conocimiento humano; allí, como señala Pampa Arán, el efecto de realidad “desborda el marco de una reconstrucción histórica y del pacto de lectura del realismo tradicional para mostrar, más que un saber sobre lo real, su problematización desde el presente” (2005a, p. 24).

Tanto el título *La mujer en cuestión* como la forma narrativa, preannuncian, como habitualmente sucede con la literatura, cuya vocación vanguardista suele adelantarse a las nociones teóricas, lo que 17 años después –recién en 2019– Michael Rothberg teorizaría como *the implicated subject*. Desde esa denominación, el teórico comparatista de la UCLA cuestiona la noción de inocencia, o más bien, de no implicación, frente a la violencia histórica y la desigualdad social, ya que aun cuando gran parte de los seres humanos no son agentes directos del daño, muchos contribuyen y algunos, incluso, se benefician con los regímenes de dominación que no establecieron, ni son aptos para controlar.

El relato de Andruetto, en consecuencia, muestra cómo, en una sola persona –mujer– según el ángulo y la perspectiva desde donde se la mire, confluyen múltiples posiciones en tensión: víctima, sobreviviente, resistente, insania-salud mental, maternidad-esterilidad, etc. Reconocer, entonces, esa multiplicidad de situaciones, de contradicciones y grises irresolubles presentes en la historia de violencia, que atraviesa a la protagonista según quién la narre, no solo borra el maniqueísmo de categorías como mentira/verdad, sino que nos convoca a pensar en

la responsabilidad –tanto en la colectiva como en la propia– respecto de las condiciones que posibilitaron la violencia en la que se estuvo (¿se está?) implicado: ¿cuál de las voces en el relato es la nuestra? ¿le creemos a Eva o la consideramos una desquiciada? ¿tuvo un hijo que le arrebataron en cautiverio o nunca estuvo embarazada y solo fantasea? ¿es una resiliente-resistente al terror, o una víctima desahuciada de éste?

Estas preguntas que se plantea el lector o la lectora a partir de la controversia de opiniones sobre el personaje femenino son las que habilitan la conexión con la hipótesis de Rothberg, como explicación del mecanismo estético del texto ficcional, pues el especialista en historia del Holocausto, desde la postura señalada más arriba, argumenta que las categorías de víctima, perpetrador y espectador, tan usuales frente a temas de historia/memoria traumática, no explican adecuadamente la conexión de una sociedad con las injusticias pasadas y presentes, por ello, a través su figura de “sujeto implicado”, se permite ofrecer una nueva teoría de la responsabilidad política.

Así, la lectura de *La mujer en cuestión*, su falta de certezas contundentes y su destrucción de la asertividad histórico-discursiva, nos sitúa frente a la confrontación de nuestra propia implicación en la historia social-traumática-colectiva, y el cuestionamiento que genera el texto en el lector o la lectora podría conducir a nuevas formas de empatía y/o de solidaridad aún en la distancia, aunque ya sin una tendencia mesiánica, restauradora a través de la conmemoración de seres heroicos.

Sin duda, Eva Mondino, como el campo contemporáneo de interpretación de la memoria y de construcción de sus nuevas narrativas –femeninas–, es al mismo tiempo todas esas cosas que sugiere la lectura, y las lectoras o los lectores somos, también, “sujetos implicados”, pero ni la ficcional Eva Mondino, ni las biográficas y contundentes hermanas Mirabal pueden entenderse, a través de la lectura de las novelas comentadas, como “víctimas” en un sentido esencial, ya que ambas autoras, si bien colocan a sus personajes femeninos en esa categoría, lo hacen para tensionarla y desesencializarla cuando la contradicen en los mecanismos estéticos de la narración, que no se centran solo en el sufrimiento, sino también en el legado –y el goce– de la resistencia y en un ejercicio no acomodaticio de la resiliencia.

Referencias

- Arán, P. (2005). Biografías no autorizadas: la identidad del héroe. En Romano Sued, S. y Arán, P. (Eds.), *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké.
- Benjamin, W. *Tesis de filosofía de la historia*. [Diversas ediciones accesibles en la red].
- Habermas, J. (1985). Excurso sobre las tesis de Filosofía de la Historia de Benjamin. En Jiménez Redondo, M. (Trad.), *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1993.
- Haraway, D. (1991). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Jelin, E. (2002). Género en las memorias. En *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno editores.
- Piper, I. y Montenegro, M. (2017). Ni víctimas, ni héroes, ni arrepentido/as. Reflexiones en torno a la categoría “víctima” desde el activismo político”. *Revista de Estudios Sociales*, 50.
- Rothberg, M. (2019). *The implicated subject. Beyond victims and perpetrators*. Stanford University Press.
- Williams, R. (1977). Estructuras del sentir. *Marxismo y literatura*. Recuperado de: <https://elsudamericano.files.wordpress.com/2020/07/222.marxismo-y-literatura-raymond-williams.pdf> Fecha de consulta: 20 de diciembre del 2020.

Apéndice sobre las novelas utilizadas

The age of the Butterflies (En el tiempo de las mariposas), novela biográfica de la escritora norteamericana de origen dominicano Julia Álvarez, nacida en New York en 1950; creció en República Dominicana y volvió a EUA a los 10 años; se licenció en filología en Syracuse University y comenzó su carrera literaria en 1984 publicando poesía. La novela mencionada sale a la luz en 1994 y presenta la historia de vida, militancia y muerte de las hermanas Mirabal –crimen político que catapultó, finalmente, la caída de Rafael Leónidas Trujillo luego de sos-

tenerse en el gobierno por más de 30 años (1930-1961) –. En 2001, el director Mariano Barroso la adaptó para televisión, con actores como Salma Hayek y Demian Bichir entre otros.

La mujer en cuestión: Premio de novela, Fondo Nacional de las Artes 2002, reeditada en el 2009 por Random House, de la escritora argentina María Teresa Andruetto, nacida en Córdoba en 1954, hija de inmigrantes piemonteses; primera escritora argentina y en lengua española en ganar el premio Hans Christian Andersen (2012). Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba en 1975. Su obra fue traducida a varias lenguas, entre las que se cuentan el alemán, el italiano, el portugués y el turco.

La novela narra –o más bien, pretende testimoniar– la historia de Eva Mondino, una muchacha secuestrada durante la última dictadura militar argentina, sobreviviente, con las consecuencias psicológicas que ello implica –para consigo misma y para con los demás– de uno de los más sanguinarios campos de concentración de Argentina: el tristemente célebre “La Perla”, en la provincia de Córdoba (en el centro de la República). Lo hará desde la deliberada asepsia estéticamente elaborada en la configuración de un informe “objetivo”, construido a través de voces tanto de la propia Eva como de entrevistados que la conocieron o conocen, voces que se contradicen en sus afirmaciones sobre la muchacha y lo sucedido. La escritura “compiladora” será llevada a cabo por “el informante”, quien responde así a un anónimo encargo evidentemente remunerado, pero en la lectura nunca sabemos ni quién es “el Informante” ni quién encargó el informe, lo que le da al escrito, aun a pesar de la mencionada estética de asepsia, un matiz siniestro, cuando el lector –y los entrevistados– ignoran la teleología de esa vigilancia subvencionada. ¿A quién se entregará el informe? ¿Servirá de apoyo a “la mujer en cuestión” o sólo dimensiona la efectividad de la tortura física y psicológica? Estas preguntas quedan sin respuesta.

**El léxico de la diferencia: de la
sumisión a la liberación. Análisis a seis
cuentos feministas**

Beatriz Elizabeth Soto Bañuelos

Gabriela Cortez Pérez

Martha Cecilia Acosta Cadengo

En 2019 la editorial Sexto piso publicó el libro *Tsunami. Miradas feministas*, cuya edición y prólogo estuvieron a cargo de Sanz (2019), quien precisa que el orden de aparición de los textos va en gradación de las emociones. A pesar de ser relatos de diferentes escritoras, se perciben denominadores comunes, entre las diez voces se construye “un relato felizmente gregario” (p. 14). El presente análisis abordará seis textos desde el concepto *procesos de concienciación*, a partir de ahí, se localizará el léxico con el cual se construyen los personajes femeninos; a manera de síntesis, se anotará la definición del libro *Vocabulario de la vida femenina*. Los títulos que se rescatan son “La amabilidad” de Sara Mesa, “A ti no te va a pasar” de Laura Freixas, “Vida de una discípula de satanás” de Clara Usón, “La forastera” de María Sánchez, “Tirar del ovillo” de Edurne Portela y “Lo habitual” de Pilar Adón.

La historia femenina es una, y el lazo que engarza distintas voces y experiencias tiene el mismo color. Los textos de la antología son de escritoras españolas, cuyas estructuras abarcan el cuento, el ensayo y la viñeta; la autobiografía es la clasificación más general, la cual permite la memoria, la reflexión, ayudando así a explicar la realidad.

Los géneros autobiográficos de la escritura femenina siempre se han considerado obscenos, no tanto por practicar una pornografía o una corporalidad aparentemente groseras e innecesarias –cada día me siento más feliz fuera de lugar–, sino por enfocar lo nimio, lo poco importante, lo que por su intrascendencia debería permanecer fuera de escena. (Sanz, 2019, p.15)

Las narraciones parten del estado de la conciencia femenina, en un no-lugar y un no-tiempo, desde el cual se problematiza, sin embargo, ¿es posible romper con los paradigmas sociales? La introspección es necesaria para detonar el cambio, pero no siempre es posible modificar el estereotipo que se repite generacionalmente.

Del yo al nosotras

Biruté Ciplijauskaitė en el libro *La novela femenina contemporánea* identifica como tópicos de la narración a la autobiografía, el proceso de concienciación, la novela psicoanalítica, una nueva novela histórica femenina y lo que denomina la escritura rebelde. A pesar de que el trabajo de la teórica abarca solo novela, es posible aplicar la clasificación a relatos más cortos, siempre y cuando estos reflejen ese cambio.

La novela de concienciación abarca muchos aspectos de la vida femenina. Sería difícil poner límites exactos. Para establecer cierto orden en la discusión, proponemos considerar las modalidades siguientes: concienciación por medio de la memoria; el despertar de la consciencia en la niña, que pone más énfasis en los años juveniles; el pleno darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social y político; el llegar a afirmarse como escritora. Dentro de estas, hay otros aspectos que llaman la atención, como la relación entre madre (o padre) e hija; el tema cada vez más importante de la maternidad presentado desde el punto de vista de la madre; la técnica muy interesante del “espejo de las generaciones” para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina. (Ciplijauskaitė, 1988, pp. 37-38)

El proceso de concienciación por medio de la memoria, indudablemente hace referencia al tiempo: es la reconstrucción de los años juveniles, lo que permite juzgar la vida pasada con criterios de la vida actual, cuyo propósito es el de establecer metas para el futuro. Ciplijauskaitė (1988) plantea que la percepción del tiempo es cuantitativa en el caso masculino y cualitativa en el femenino; en el primer caso, se recuerdan las acciones, en el segundo las emociones. Este rasgo, por lo regular se encuentra ligado a otros. En el caso de la conciencia de niña, se dan dos posibilidades, recordar o presentar la educación, o bien plantear la relación con los padres. En ambos, se muestran los patrones bajo los cuales crecerá.

La conciencia de mujer aparece cuando se está por tomar una decisión que cambiará la vida, ya sea sexual (con la iniciación), amoroso (planteamiento matrimonial), familiar (decidir sobre la maternidad) o laboral. En los cuatro, se debe de enfrentar a patrones establecidos fa-

miliar o socialmente; la novela propondrá justamente el desgajamiento del personaje femenino, por la opción a la ruptura o a seguir los patrones. Si mediante el recuerdo se da este rasgo, es probable que aparezca a su vez una visión sobre las generaciones. La toma de conciencia, a través de la escritura es una problemática constante en la producción femenina, pues con ella se engarzan los asuntos familiares y sociales; confluyen al referirse a ellos, al evitarlos, al ser obstáculos.

Las narraciones pueden ser en primera persona, en las cuales el yo que narra es el consciente, con memoria, quien mediante el discurso puede explicar sus acciones y las de los otros personajes, mientras que el narrador en tercera persona brinda datos y explicaciones, que para el yo pueden quedar ocultos. Del corpus que se analizará, únicamente “La amabilidad”, está narrado en tercera persona; la misma Marta Sanz se pregunta por qué la autora no se arriesgó a utilizar la voz en primera persona, siendo que el texto, al igual que los demás, tiene el sello autobiográfico, la respuesta es clara: se requiere de la reflexión distante, no solo en cuestión temporal, sino de discurso. Se evidencia así que el proceso de maduración feminista no siempre parte de la autoafirmación.

Me han pedido que escriba sobre lo que está sucediendo en el feminismo desde un punto de vista autobiográfico. Si pienso en mí, de forma inevitable miro hacia atrás, el presente lo vivo como puedo, lo sobrellevo pero no lo comprendo, para eso necesito tiempo, sólo cuando se haya transformado en pasado podré entrever la figura que con mis trazos azarosos, erráticos, estoy dibujando, y llegar a algo parecido al análisis, a la comprensión, que es siempre falaz pero consuela. (Uson, 2019, p. 69)

En los relatos anotados, se ejemplifican los procesos de concienciación del ser mujer, en el caso de “A ti no te va a pasar” están presentes los tres cuestionamientos planteados: iniciación sexual, matrimonio, maternidad, a partir de los cuales, se muestra el espejo de tres generaciones de mujeres. Cabe incluso, el aspecto social-político como fundamental para lograr el cambio.

El ser madre se plantea desde dos focos: como deseado, dentro de un matrimonio; como casual, irreparable y en soltería. En “A ti no te va a pasar”, los hijos y las hijas, al ser la responsabilidad inevitable de la madre, orillan a la protagonista a renunciar a su trabajo, a quedarse en

casa, y a encargarse por completo de los quehaceres cotidianos. En ese momento, se da cuenta de la desigualdad que hay entre ella y su esposo; y esa situación, también la orilla a reconocer que el mundo exterior, que aplaude el triunfo laboral masculino, carece de la tranquilidad y los afectos de la labor en casa.

En “La amabilidad” se narra que la protagonista tuvo a su hijo porque se le pasó el tiempo para abortar, una vez que lo tiene es su madre quien se encarga del niño. Ella debe trabajar (estudiar con beca) y pierde en ello gran parte del día, hasta el extremo de que su hijo no la reconoce. La abuela se asume madre del nieto y aleja amablemente a su hija-no madre. Sin embargo, a pesar de la duda por aceptar la maternidad, la protagonista decide salirse de casa de sus padres y asumir por completo su rol.

Ciplijauskaitė (1988) no menciona el aborto en su tipología, pero resulta evidente que decidir por la maternidad o negarla, implican en igual medida una decisión consciente. La narradora de “Vida de una discípula de Satanás” anota en uno de sus cortes que está en una clínica clandestina practicándose un aborto (es 1980); diez años después es abogada. La reflexión de ese apartado es que las mujeres de recursos económicos limitados, estaban (están aún) orilladas a esconderse y arriesgarse para realizar ese procedimiento.

La conciencia del ser mujer implica una reflexión sobre el cuerpo, no solo en lo que respecta a los cambios, sino a su impacto en los otros, a su lugar en el mundo. “La forastera” hace la analogía del cuerpo con las habitaciones de la casa, y arroja la frase “es mi propia casa, pero creo que vine a visitar a alguien” (Sánchez, 2019, p. 86). Las mujeres-casa son para ella su abuela y su madre, refugiadas en ciertos espacios, reclutadas ahí, encerradas en paredes, mientras que los hombres estaban en lugares que implicaban el movimiento, físico e intelectual, como el estudio, la biblioteca, el despacho.

Quién es la forastera: la que no desea pertenecer a esos espacios estereotipados o la que está ahí porque su tiempo, su cultura así lo determinan. Sánchez acepta lo injusto que resultar voltear hacia otro lado en busca de genealogía, siendo que esta es más cercana y que motivó, por su existencia, el cambio. En “Tirar del ovillo”, también se mira ha-

cia atrás a la vida de la abuela y la madre y coincide con la reflexión de Freixas, acerca de la entrega sin reservas de las mujeres mayores y la queja silenciosa de las madres. Sin embargo, en ningún caso se motiva a la nieta-hija (que ocupa el último eslabón de la cadena) a seguir el patrón; o se le motiva a tener libertad de elegir sobre su virginidad, sobre su sexualidad; o se le aconseja que estudie (coinciden las protagonistas en matricularse en Derecho, tal vez porque era una de las carreras propias de los hombres); o a que busque su independencia económica.

La educación de las niñas se orienta –contrario al discurso verbal– a la obediencia, al silencio y a agradar. Y son dichas características las que, inconscientemente, orillan a las adolescentes, e incluso a las mujeres, a pasar por alto los abusos, los acosos y las violencias masculinas. Sara llama amabilidad a la forma de violencia que ejerce el otro con una sonrisa en los labios; Pilar denomina lo habitual, a las acciones masculinas que se usan para sobajar a una mujer. Las protagonistas que reciben esos tratos no pueden actuar, porque la cortesía que se les inculcó se los impide: cómo negar que un compañero de trabajo la acompañe hasta la parada del autobús, y la obligue a responder preguntas que resultan invasivas; cómo enfrentar a un hombre que le pregunta cuánto cobra; cómo alejar la mano que manosea; cómo decirle a su padre que su mejor amigo mete su lengua en la oreja al saludarle; cómo negarle al jefe una taza de café, aunque ese no sea su trabajo.

Al mirar en retrospectiva, aún con años de por medio, los relatos muestran la incomodidad por recibir ese tipo de tratos; peor aún, por no saber actuar, decir, gritar. Laura anota que las madres inculcan inconscientemente el miedo a no ser elegidas por un hombre, por eso se debe de callar. La única protección es la de un hombre; una mujer no debe de estar sola. El miedo masculino, es el miedo femenino. La mujer no puede estar sola, a menos que sea en un espacio cerrado, blindado por un caballero, en un espacio abierto siempre estará expuesta, será el objeto de admiración y, más que de deseo, de cosa común, perteneciente a todos. El hombre que protege y violenta. Sin embargo, el macho es un ser inútil, dependiente; sin alguien que lo alimente, lo vista, lo admire, desaparece, el hombre también tiene sus temores, los cuales se convierten en violencia, en ultraje.

Struck (1998) afirma que hay relación directa entre la labor de gestar un niño y la producción de un escrito, señalando que la mujer que no es madre tampoco alcanza la plenitud como escritora. Hay que considerar que el ejercicio de escritura no solo se da como un oficio profesional, pues las mujeres utilizan ese recurso como un medio de reflexión común; el diario es un tipo de escrito privilegiadamente femenino, que durante años ha servido de desahogo y consuelo. El caso de “La amabilidad” permite la analogía de Struck, en el sentido de que el relato representa la toma de conciencia, de apropiación y de memoria, sobre lo que el personaje vivió como madre. Es justo precisar que el relato atiende a tres fechas, entre las cuales quedan vacíos en la historia; la elección del narrador no es al azar: es omnisciente pero selectivo.

La carga semántica de las palabras

Es posible clasificar el vocabulario con carga neutra (en tanto que implica una decisión personal) y de carga negativa, dependiendo de la intención contextual en los relatos: en el primer grupo están escritura, feminismo, sexualidad, aborto, fidelidad, igualdad, maternidad, virginidad; en el segundo, amabilidad, silencio, miedo, machismo, infidelidad, desigualdad, acoso. Nótese que en algunos casos, se puede convertir el sustantivo a verbo: escribir, silenciar, abortar, acosar de tal manera, que aquello que se denomina también es una acción; hay casos en que se puede trasladar el sustantivo a adjetivo: amable, feminista y ofrecer una descripción más precisa.

Interpretar una historia a partir de un vocablo es posible, gracias a la carga semántica de este; para rastrearlo, es necesaria una definición. Se optó por utilizar el *Vocabulario de la vida femenina* de Martha Robles, para dar una textura de género, sin embargo, en algunos casos, parece que la explicación está más inclinada hacia una postura masculina, pues se percibe, a ratos, falta de sensibilidad y apego a la definición canónica de la Academia.

Para el caso del sustantivo amabilidad, que puede convertirse en el adjetivo amable no hay definición, pareciera que el vocablo denota una carga positiva, por el contrario, en el uso se esquivo ya que se tiende

a cubrir el desagrado con un buen trato; es un disfraz, para subyugar al otro sin parecer violento. Es una sonrisa que amenaza, y que puede estar en múltiples situaciones: en el consultorio del ginecólogo, en la petición de un superior, en el halago de un compañero, en la compasión de una madre.

La definición del término *aborto*, “malograr o interrumpir el embarazo, sea por causas naturales o de manera inducida” (Robles, 2018, p. 16), no adelanta nada sobre las implicaciones sociales, culturales o religiosas. Si bien, es cierto que se pueden enlistar las razones por las cuales una mujer decide abortar, igual que de aquellas que se relacionan con el aborto espontáneo, se debe de señalar que es un asunto exclusivamente femenino y, se le debe de despojar de toda discusión legislativa.

Se anotaba que la educación tradicional de las niñas, las orillaba a pasar por alto el acoso, o a no saber cómo responder ante él. Anota Robles (2018) que acosar es perseguir, amenazar, humillar e intimidar a una persona sin descanso y mediante actos, sugerencias o palabras amenazantes, así como molestar reiteradamente con insinuaciones, requerimientos sexuales, represiones laborales o agresiones, que directa o indirectamente acentúan la indefensión y atentan contra la integridad, la seguridad, la libertad, la dignidad, la honestidad, los derechos o el bienestar de la víctima acosada. En cualquiera de sus manifestaciones, el acoso implica un desequilibrio de poderes.

El sustantivo acoso remite a una situación, que desafortunadamente resulta cotidiana para muchas mujeres, y marca la desigualdad que se experimenta en todos los ámbitos, desde el hogar, pasando por las calles y llegando hasta el trabajo. Con los relatos analizados, se puede precisar que el término machismo engloba las características del acoso, pues es “la perfecta representación del hombre tiránico, envalentonado, violento, agresivo, castigador, con complejo de inferioridad” (Robles, 2018, p. 414). El macho es quien realiza la acción de acosar.

En la genealogía de las protagonistas se planteaba a la infidelidad del marido como un aspecto natural del matrimonio, permitido solo para el hombre. Se aclara que la legislación española contemplaba con pena de cárcel la indiscreción femenina. “La infidelidad es prueba fehaciente de cuán difíciles y accidentadas pueden ser las uniones consideradas ‘para

toda la vida', bajo términos inflexibles o que no aceptan que para que dos sobrevivan se necesitan tres" (Robles, 2018, p. 356). Ciertamente, la connotación negativa es resultado del engaño implícito, nada más liberador que la fidelidad al sentimiento que se experimenta.

Según el contexto, el silencio puede invitar a la meditación, a encontrar el centro, sin embargo, el silencio del cual hablan las escritoras es el que encubre la incomodidad conyugal, el abuso. Es el marido, dueño de la esposa, quien decide qué se hace, cuándo se hace, quién renuncia. Edurne dice que su madre aceptó su destino, pero que siempre buscó un espacio que le fuera propio. Laura ríe (y llora), cuando cuenta que el día más feliz de su abuela fue cuando su abuelo murió. Callar es lo que permite que los patrones tengan vigencia.

Es el feminismo el que, en su práctica, ayudó a Sara, Laura, Clara, María, Edurne y Pilar a abrir los ojos, a cambiar su situación, a reflexionar sobre prácticas cotidianas, a modificar el discurso. Aquel es un vocablo al que Robles dedica varias páginas y viñetas, pues implica la historia de luchas en diversos países, en épocas distantes, y aunque el término es el mismo, la búsqueda no lo es; se avanza.

Se es feminista cuando se comparten las propuestas del feminismo, según las circunstancias propias: que no acepta la discriminación en el derecho, en el tratamiento jurídico o social, en el sistema salarial ni laboral, ni en los derechos y deberes domésticos y familiares, religiosos, intelectuales o profesionales (Robles, 2018), la igualdad al final de cuentas.

La sociedad no cambia de manera espontánea, es la persona quien lo hace. Las narraciones analizadas no llaman al llanto, ni a la compasión, apelan a las sacudidas de espíritu, al movimiento. No es a la abuela o la madre a las que hay que cuestionar, es a una misma. Finalmente, la comprensión es parte de la sororidad. El léxico de la diferencia es aquel con el que se relata una experiencia de vida filtrada por el feminismo, el cual aleja las implicaciones del vocabulario señalado como negativo, se pasa de la sumisión a la liberación, de lo deliberado a lo consciente, del relato individual y heroico a la historia de la mujer.

Referencias

- Ciplijauskaitė, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. España: Anthropos.
- Robles, M. (2018). *Vocabulario de la vida femenina*. México: Penguin Random House.
- Sánchez, M. (2019). La forastera. En Sanz (Ed.), *Tsunami. Miradas feministas* (pp. 81-96). España: Sexto piso.
- Sanz, M. (Ed.). (2019). *Tsunami. Miradas feministas*. España: Sexto piso.
- Struck, K. (1998). En Ciplijauskaitė, B. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)* (p. 63). España: Anthropos.
- Uson, C. (2019). Vida de una discípula de satanás. En Sanz (Ed.), *Tsunami. Miradas feministas* (pp. 67-79). España: Sexto piso.

Semblanzas curriculares de autoras y autor

Beatriz Elizabeth Soto Bañuelos

Es licenciada en Letras y maestra en Filosofía e Historia de las Ideas, así como doctora en Ciencias Humanísticas y Educativas en la línea general de investigación de literatura; las conclusiones de sus tesis se publicaron bajo el título *Conciencia femenina en la narrativa española de posguerra* (2019). Es docente-investigadora en Unidad Académica de Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas y pertenece al Cuerpo Académico UAZ-112 Lengua y Literatura.

Beatriz Marisol García Sandoval

Licenciada, maestra y doctora en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Docente-investigadora de la UAZ “Francisco García Salinas”, becaria CONACyT en sus estudios de posgrado y perfil PRODEP. Docente de la Unidad Académica de Docencia Superior, en el Programa de Maestría en Educación y Desarrollo Profesional Docente. Ha participado en congresos nacionales e internacionales y en Mesas redondas como ponente, y ha publicado investigaciones relacionadas con historia de la educación: La enfermería desde el siglo XIX en Zacatecas; Procesos de aprendizaje del idioma inglés como lengua extranjera; Identidad, comunicación y educación patrimonial; Cultura organizacional, y sobre cine desde la interpretación de los estudios culturales. Sus líneas de investigación son sobre procesos de aprendizaje del idioma del inglés en sus diferentes niveles educativos y, sobre los nuevos conceptos educativos del siglo XIX y su impacto en la educación mexicana del siglo XX.

Cándida Elizabeth Vivero Marín

(Guadalajara, Jalisco). Dra. en Letras por la Universidad de Guadalajara. Realizó su Maestría en Teoría Literaria (Humanidades) en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Autónoma de Guadalajara. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales. Ha publicado artículos de investigación en revistas nacionales e internacionales, así como capítulos de libros. Entre sus libros de investigación publicados destacan: *Sobre cuestiones de escritura. Un acercamiento desde los estudios de género* (2014); *Cecilia Eudave: lo fantástico de una escritura* (2016); *Teoría Ish-ah* (2019); *Narradoras millennials* (2021); *Las abuelas en la literatura mexicana escrita por mujeres. Un estudio a sus cuerpos, sexualidades y subjetividades desde una perspectiva de género* (2021). Es autora también de libros de poesía, de cuentos y de novelas. Actualmente es profesora titular B de la Universidad de Guadalajara; también es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel I). Sus líneas de investigación son Literatura, género y feminismo y Narradoras mexicanas contemporáneas.

Cecilia M. T. López Badano

(Diploma de Honor como profesora en Letras, Buenos Aires-PhD, University of Oregon, USA), fue profesora en la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires); es docente investigadora en la UAQ (FLL), SNI, Mención Honorífica en Casa de las Américas por sus ensayos sobre Roberto Bolaño y fue Investigadora becaria en el Instituto Iberoamericano de Berlín y en la Boston University. Actualmente trabaja sobre ecología y literatura y sobre nuevas narrativas de la memoria: su artículo “Buenos Aires, literatura, historia y memoria” se publicó en danés (2021) y dictó recientemente clase sobre el tema en las Universidades de Granada y en la Complutense de Madrid; otros intereses han sido tanto la novela histórica: su tesis doctoral *La novela histórica entre dos siglos: Santa Evita de paseo por el canon* fue editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, como las

narconarrativas, tema por el que fue traducida al inglés y publicada en la revista *Latin American Perspectives*; sobre este publicó, en Buenos Aires, una compilación internacional: *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*.

Claudia Liliana González Núñez

Nació en la ciudad de Zacatecas, Zac. (1975) Es Docente/ Investigadora de la Unidad Académica de Letras Universidad Autónoma de Zacatecas y del programa de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas UAZ en la orientación de literatura hispanoamericana. Es doctora en Estudios Novohispanos, Maestra en Filosofía e Historia de las ideas y licenciada en Letras por la UAZ. Es miembro del cuerpo académico UAZ-180 “Historia y crítica de la relación entre la literatura y la Nueva España” y cuenta con la distinción de Perfil PRODEP desde 2012. Sus líneas de investigación incluyen la literatura mexicana contemporánea escrita por mujeres, la literatura hispanoamericana de temática colonial y la enseñanza de las teorías literarias. Ha participado en Congresos Nacionales e Internacionales. Como autora ha publicado en libros colectivos y artículos en revistas académicas y de divulgación de la literatura y de las humanidades.

Edith María Alberta Ibarra Araujo

Es investigadora teatral, docente, dramaturga y directora de escena. Doctora en Letras por la Universidad Iberoamericana. Actualmente es investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli y profesora del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM donde coordina el Proyecto de Investigación Crítica a la representación de lo femenino. Ha publicado ensayos académicos, así como los textos dramáticos *Otra Electra*, *Pequeña estancia en el mar*, *De cómo cruzó el bosque la reina vestida de blanco y regresó y Japonchina*.

Elsa Leticia García Argüelles

Profesora e investigadora en el Doctorado en Estudios Novohispanos y en la Maestría en Literatura Hispanoamericana en Docencia Superior, Universidad Autónoma de Zacatecas. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT (nivel I). Investigación en el estudio de la Literatura Mexicana y Latinoamericana Contemporánea, con énfasis en literatura femenina y literatura chicana, migración, estudios de las identidades y las corporalidades, así como también la relación entre la historia y la ficción: la nueva España en la literatura contemporánea mexicana. Realizó estudios de licenciatura en Letras Españolas, Universidad Veracruzana; maestría en Literatura Hispanoamericana en New Mexico State University, y doctorado en Literatura Iberoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Libros publicados: *Mujeres Cruzando Fronteras. Estudio sobre literatura chicana femenina* (2010), *Las seducciones literarias en la literatura femenina en América* (2014), y es coordinadora de *Palabra viva; ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga* (2016), y *Clarice Lispector. Rostros, voces y gestos literarios. Archivos de la Fundación Casa de Rui Barbosa* (2021).

Gabriela Cortez Pérez

Es licenciada en Letras y maestra en Enseñanza de la Lengua Materna por la UAZ, así como doctora en Ciencias del Lenguaje por la ENAH; es líder del Cuerpo Académico UAZ-112 Lengua y Literatura; es perfil PRODEP y SNI I. Labora, desde hace 20 años como docente-investigadora de la Unidad Académica de Letras, de la UAZ, en donde imparte asignaturas del área de lingüística en licenciatura y maestría. Sus líneas de investigación están encaminadas al análisis y la planificación lingüística, con mayor énfasis en léxico y sintaxis, mismas que son eje articulador de sus participaciones en múltiples congresos, tanto nacionales como internacionales y diversas publicaciones, entre las que se cuentan capítulos de libro y dos libros: *La lección lexical como propuesta de enseñanza de vocabulario a estudiantes de primer año de licenciatura de*

la Universidad Autónoma de Zacatecas (2014) y Una aplicación de la disponibilidad léxica. Los autores de obras literarias más disponibles entre los estudiantes de diez licenciaturas de la UAZ (2016).

Héctor Contreras Sandoval

Es maestro en Enseñanza de la Lengua Materna por parte de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Pertenece a la Academia de Alemán de la Licenciatura en Lenguas Extranjeras de la misma universidad. Cuenta con certificaciones internacionales en Inglés IELTS C1, CENNI C2, en Alemán ÖSD B2 y en Italiano, CILS B2. Ha realizado estancias cortas en Alemania e Italia. Sus campos de investigación abarcan la enseñanza de lenguas, lingüística, hermenéutica y literatura. Todo ello le ha dado la posibilidad de impartir clases en distintas materias tales como literatura alemana, morfosintaxis, lingüística aplicada y psicolingüística. Es miembro también de la Asociación Mexicana de Profesores de Alemán y debido a ello ha participado en varios encuentros académicos para la enseñanza del alemán como lengua extranjera. Actualmente se desarrolla como profesor de alemán en la Licenciatura en Lenguas Extranjeras de la Universidad Autónoma de Zacatecas y a partir de septiembre próximo fungirá como responsable de dicho programa.

Irma Faviola Castillo Ruiz

Maestra y doctora en Historia por El Colegio de Michoacán, A.C., México (2011 y 2014, respectivamente). Las líneas de investigación que desarrolla giran en torno a la historia del arte y la religiosidad popular en el estado de Zacatecas, México; cine y fotografía; gestión cultural; historia cultural y social; políticas públicas de la cultura y el patrimonio cultural, y educación patrimonial. Ha obtenido distintas becas para formación científica y de investigación, nacional e internacional. Se ha desempeñado en los ámbitos de la docencia, la investigación, medios de comunicación impresos y electrónicos, y en la gestión cultural. Cuenta con el reconocimiento de Perfil Deseable otorgado por el PRODEP (vigencia renovada 2021-2023). Labora como Docente Investigadora

de Tiempo Completo adscrita a la Maestría en Educación y Desarrollo Profesional Docente (PNPC-CONACYT), de la UAZ. Es integrante del Cuerpo Académico Consolidado CA-UAZ 184 “Estudios sobre educación, sociedad, cultura y comunicación”.

María del Rocío Ochoa García

Licenciada en Antropología y maestra en Literatura Mexicana, por la Universidad Veracruzana y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Xochimilco (UAM-X), con especialidad en el Área Mujer y relaciones de género. Es profesora en las Facultades de Historia y Sociología y de la Maestría en Estudios de Género (MEG), del Centro de Estudios de Género (CEGUV), de la Universidad Veracruzana (UV), del cual forma parte y coordina actualmente. Es parte del Cuerpo Académico Género y Cultura y Candidata en el Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Es socia de AUDEM (Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres). Sus líneas de investigación son: a) historia feminista de las mujeres; b) matrimonio y conyugalidad en el marco de la migración internacional del siglo XXI; y c) representaciones sociales de las mujeres en la literatura mexicana. Correo electrónico: ochoagarciarocio@hotmail.com

María Eugenia Guadarrama Olivera

Doctora en Historia y Geografía, con énfasis en Antropología Cultural, por la Universidad de Barcelona. Fue fundadora del Centro de Estudios de Género de la Universidad Veracruzana (CEGUV), del que fue coordinadora de 2013 a 2021, y en el que se desempeña como investigadora. Impulsora y profesora de la Maestría en Estudios de Género de la Universidad Veracruzana (UV), reconocida por el SNP, de la que fue coordinadora de 2019 a 2021. Integrante del CA “Género y cultura” desde 2013, del que fue responsable de 2018 a 2021. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores, y Profesora con Perfil PRODEP. Docente en nivel de licenciatura sobre feminismo y género, y profesora invitada del Doctorado en Educación, Arte y Cultura de la Universidad Benito

Juárez de Oaxaca. Formó parte del Consejo Asesor de la Coordinación de la Unidad de Género de la UV de 2014 a 2021. Integrante de redes dedicadas a promover la perspectiva de género en las Instituciones de Educación Superior en el país, y de promover estrategias contra la violencia, desigualdad y discriminación por motivos de género.

Martha Cecilia Acosta Cadengo

Es licenciada en Letras y Maestra en Enseñanza de la Lengua Materna, así como doctora en Ciencias Humanísticas y Educativas en la línea general de investigación de lingüística. Las conclusiones de sus tesis se publicaron bajo el título *Léxico del discurso oficial de Zacatecas. Desde el vocablo, sus paradigmas y sintagmas* (2019); es docente-investigadora en Unidad Académica de Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas; pertenece al Cuerpo Académico UAZ-112 Lengua y Literatura; es perfil PRODEP y miembro del SNI.

Norma Gutiérrez Hernández

Licenciada en Historia y maestra en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ); especialista en Estudios de Género por El Colegio de México y doctora en Historia por la UNAM. Perfil PRODEP desde el 2008. Integrante del Cuerpo Académico Consolidado “Estudios sobre educación, sociedad, cultura y comunicación”. Recibió de la UNAM la Medalla “Alfonso Caso”. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Integrante del Seminario Permanente de Historia de las Mujeres y Género. Integrante de la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación (SOMEHIDE). Integrante del Sistema Estatal para Prevenir, Atender, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres del Estado de Zacatecas (SEPASEV). Integrante de la Red contra la Violencia en Instituciones de Educación Superior. Líneas de investigación: historia de la educación e historia de las mujeres y de género, del siglo XIX a la actualidad. Ha sido conferencista, ponente y coordinadora en eventos académicos locales, nacionales e internacionales. Es Docente-Investigadora en la Maestría en

Educación y Desarrollo Profesional Docente (PNPC-CONACyT) y la Licenciatura en Historia, ambos de la UAZ.

Yareth Virginia Garcés Loera

Es egresada de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas por la Universidad Autónoma de Zacatecas, en la que escribió varios artículos en torno a la hermenéutica, literatura hispanoamericana, literatura comparada y semiótica de la imagen. En 2018 realizó una estancia de investigación en la Universidad Católica Argentina en donde participó con la ponencia “Criaturas bestiales en la literatura contemporánea: reflexiones en torno a los Bestiarios de Julio Cortázar y Juan José Arreola” y en 2019 presentó en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí la ponencia “Las fronteras del lenguaje y la poesía indígena”, y en el mismo año incursionó en la semiótica con el texto titulado *Bestia, texto e imagen; un acercamiento al bestiario en textos de Jorge Luis Borges e imágenes de Francisco Toledo*. En la actualidad es maestra de alemán en la Licenciatura en Lenguas Extranjeras de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

*Ensayos literarios y mujeres: conexiones entre escritoras, personajes femeninos e
investigadoras.*

Se terminó de editar en enero de 2023 en los talleres gráficos de

Astra Ediciones S. A. de C. V.

Av. Acueducto 829, Colonia Santa Margarita, C.P. 45140, Zapopan, Jalisco

E-mail: edicion@astraeditorial.com.mx

www.astraeditorial.com.mx

Este libro propone una visión de género que abre caminos y posibilidades de ser y vivir en la sociedad contemporánea, que promueven y difunden un conocimiento, ya recorrido por las teorías en la crítica feminista y la literatura escrita por mujeres.

No obstante, esta breve introducción también reflexiona en torno al lugar de las investigadoras, mujeres comprometidas para compartir un conocimiento que florece, para notar los patrones desgastados y estereotipados de lo que se ha definido como el “yo femenino” y el “ser mujer”, o incluso, el “ser persona”; conceptos que puedan tener un valor en sí mismo y frente a la otredad.

ISBN: 978-84-19548-70-2



9 788419 548702



CUERPO ACADÉMICO 184
ESTUDIOS SOBRE EDUCACIÓN,
SOCIEDAD, CULTURA Y COMUNICACIÓN