

Estudios literarios y artísticos sobre mujeres y género



Norma Gutiérrez Hernández
Oliva Solís Hernández

Coordinadoras

Estudios literarios y artísticos sobre mujeres y género

Estudios literarios y artísticos sobre mujeres y género

Norma Gutiérrez Hernández
Oliva Solís Hernández
Coordinadoras



Este libro fue evaluado por pares académicas externas bajo la modalidad de doble ciego. Los dictámenes se encuentran bajo resguardo de Paradoja Editores.

Diseño Editorial: Hesby Martínez Díaz
Maquetación: Paradoja Editores
paradojaeditores@gmail.com

Imagen de portada:

Primera edición: 2026
© Norma Gutiérrez Hernández
© Oliva Solís Hernández

© Paradoja Editores
Virreyes 203, Centro Histórico,
C.P. 98040, Zacatecas, Zac.

ISBN: 978-970-96305-1-0

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier modo electrónico o mecánico, sin la autorización de las instituciones editoras.

El contenido de esta obra es responsabilidad de los y las autoras.

Índice

Prólogo	6
<i>Valeria Moncada León</i>	

Literatura

Capítulo 1	
La representación del cuerpo femenino en las escritoras mexicanas	14
<i>Alicia V. Ramírez Olivares</i>	

Capítulo 2	
Formas de narrar el cautiverio femenino en tres cuentos de Amparo Dávila	25
<i>Anel Guerrero Rodríguez</i>	

Capítulo 3	
Inés Arredondo y Amparo Dávila: idearios femeninos	35
<i>Claudia Liliana González Núñez</i>	

Capítulo 4	
Surrealismo simbólico y maternidad siniestra: roles, estereotipos y violencia de género en los cuentos de Adela Fernández	45
<i>Arlett Cancino Vázquez</i>	

Capítulo 5	
Dos versiones de la experiencia femenina: rasgos intrahistóricos y marcas de género en <i>Isabel de Moctezuma</i> de José Miguel Carillo de Albornoz y <i>La otra Isabel</i> de Laura Martínez-Belli	62
<i>Alba Viridiana González Rodríguez</i>	
<i>Elsa Leticia García Argüelles</i>	

Capítulo 6	
¿Ser Antígona o morir?	78
<i>Sofía Valeria Esparza Llamas</i>	

Capítulo 7	
Retratos de una madre ausente o la memoria fragmentaria en “El Interleph” de Daniela Bojórquez	86
<i>Miriam Esthela Suárez de la Vega</i>	

Capítulo 8

Los espacios: una asignación alrededor de lo femenino y masculino en *Te di ojos y miraste las tinieblas*
Elías Villagrana Troncoso

97

Capítulo 9

Literatura y Suicidio. Pina Pellicer
Elvira Hernández Carballido
Francisca Robles

107

Capítulo 10

Libertad creativa: talleres literarios-artísticos para la construcción de la autonomía de mujeres en reclusión
Sonia Ibarra Valdez
Tomasa Delgado Flores

120

Artes

Capítulo 11

Mujeres sinaloenses en las artes visuales
Azucena Manjarrez Bastidas

134

Capítulo 12

Narrativas de lo cotidiano: el valor simbólico de los objetos en las vivencias femeninas
Gabriela del Refugio Muñoz Rodríguez
Andrea Monserrat Ruiz Cuevas
Lorena Segura Melendez

148

Capítulo 13

Muchachas de uniforme. Representaciones cinematográficas del amor entre mujeres: el poder pastoral y la subjetivación de la sexualidad en dos regímenes de “salvación”
Rosa María González Victoria

160

Semblanzas de autoras y autores

178

Prólogo

Valeria Moncada León

El libro que se presenta es resultado de enriquecedoras investigaciones reunidas bajo el título *Estudios literarios y artísticos sobre mujeres y género*, el cual reúne trece capítulos que tratan la temática de las mujeres en la literatura y el arte, ya sea como creadoras, personajes o lectoras. Las páginas del libro dedicadas a los aspectos literarios dan cuenta de interesantes reflexiones sobre la función y el sentido de los personajes y lo que implica ser mujer en los diferentes contextos.

El primer capítulo, “La representación del cuerpo femenino en las escritoras mexicanas”, autoría de Alicia Ramírez, aborda la temática del cuerpo femenino desde la perspectiva de tres escritoras mexicanas: Rosa Carreto, Artemisa Téllez y Verónica G. Arredondo.

Resulta interesante el análisis del abordaje del cuerpo en una escritora del siglo XIX, Rosa Carreto, quien contrapone el ideal desde la perspectiva masculina de la belleza femenina con la realidad entendida solo por las mujeres. Avanzando hacia el siglo XXI, la autora del apartado presenta a Artemisa Téllez y cómo su poema “Peregrinación”, a través de la retórica de la ironía, también cuestiona en el siglo XXI el estereotipo del cuerpo perfecto femenino y da voz a una mujer obesa, cuya corpulencia no le impide el gozo físico. Por último, Verónica G. Arredondo en su texto de 2022 “[Apunte en un diario o nota de voz al caminar]” reflexiona sobre la influencia que tienen los medios informativos modernos en la idea de lo que un cuerpo femenino debería ser.

El segundo capítulo, “Formas de narrar el cautiverio femenino en tres cuentos de Amparo Dávila”, de Anel Guerrero Rodríguez, es una reflexión sobre el cautiverio de los cuerpos femeninos, presentes en algunos relatos de la narradora zacatecana Amparo Dávila. El análisis, desde la perspectiva teórica de Marcela Lagarde sobre el encierro de los cuerpos, puntualiza en tres cuentos: “El pabellón de descanso”, “El último verano” y “La carta”, una violencia simbólica que de la realidad pasa a la ficción literaria.

El primer relato “El pabellón de descanso” plantea la dicotomía entre salud y enfermedad, sobresaliendo que esta última, si bien es una condición natural del envejecimiento, también es resultado de dobles o triples jornadas laborales de las mujeres —las *madresposas*, según Lagarde—, quienes, para la época de la narradora zacatecana, ya se habían incorporado al mercado de trabajo. El se-

gundo relato, “El último verano”, plantea que un embarazo no tendría que ser deseado y que, además, a una edad avanzada como la de la protagonista, implica una serie de inconvenientes sociales, familiares y de salud. Al final, a través de una acertada metáfora de amapolas, la protagonista finaliza un embarazo que le provocaría más complicaciones que felicidad. “La carta”, ejemplo de cautiverio auto infligido, expone a una mujer que da cuenta de un amor no correspondido, al que Dávila denuncia como otra forma de cautiverio en la que no es la enfermedad física ni la vejez, sino la idealización sobre el amor, la que la mantiene cautiva de sus propios pensamientos.

El capítulo tercero, “Inés Arredondo y Amparo Dávila: idearios femeninos”, de autoría de Claudia Liliana González, compara algunos relatos de la zacatecana Amparo Dávila con los de Inés Arredondo para descubrir similitudes entre el tratamiento del ideal femenino en la literatura mexicana del medio siglo. Partiendo del condicionante de que ambas escritoras son del interior de la República surge el cuestionamiento sobre la educación de las mujeres, que sigue esquemas decimonónicos en lo referente al cuerpo y la sexualidad.

Asimismo, aborda el tema de la sumisión femenina ante un sistema patriarcal, expuesto en el cuento “La sunamita”, de Arredondo. De igual forma, el famoso cuento de Dávila, “La señorita Julia”, expone a una mujer disciplinada y acorde con el ideal de la época y que, sin embargo, sorprende con su proceso hacia la desestructuración mental, metaforizada mediante la locura y el concepto de lo siniestro en la literatura. Ambas narradoras dejan claro su deseo por expresar mediante el personaje literario.

El cuarto capítulo “Surrealismo simbólico y maternidad siniestra: roles, estereotipos y violencia de género en los cuentos de Adela Fernández”, de la autoría de Arlett Cancino, presenta un análisis de algunos relatos de Adela Fernández, desde la perspectiva de la maternidad siniestra. El capítulo abre con algunas reflexiones sobre la vida e influencias de la escritora, resaltando el hecho de ser hija de uno de los grandes directores de cine mexicano: Emilio Fernández, quien además de mantenerla bajo estructuras patriarcales, también le heredó su apego por el arte, de ahí que Adela se relacionara con artistas durante la segunda mitad del siglo XX y sin duda influyeran en el enfoque onírico y surrealista de algunas de sus obras.

La antología “Duermevelas” es un claro ejemplo de la visión surrealista de Adela, además de una metáfora de la opresión misógina que ella, probablemente, vivió con su padre. También, influenciada por la obra histórica de Leonora Carrington, explora a través de categorías de lo siniestro y lo fantástico, el orden so-

cial que ha otorgado ciertos roles a las mujeres. Finalmente, la autora del capítulo retoma la teoría de lo fantástico y lo onírico para analizar uno de los relatos más conocidos de Fernández: “La jaula de la tía Enedina”, donde sobresalen aspectos como la animalización del personaje, metáfora del abuso que sufre la tía por parte de su familia y el deber de ser madre.

De igual forma, nos presenta un análisis del relato “Mecanismo”, en el que una madre, abandonada por el padre de su hijo y sin superar el suceso, mata animales y culpa al niño de tales actos, reiterando que la maternidad no es, necesariamente, el estado ideal de la vida de una mujer. Relato que deja claro que la maternidad no necesariamente corresponde a los ideales del contexto de Adela, pues esta puede ser perversa y siniestra.

El quinto capítulo, “Dos versiones de la experiencia femenina: rasgos intrahistóricos y marcas de género en *Isabel de Moctezuma* de José Miguel Carillo de Albornoz y *La otra Isabel* de Laura Martínez-Belli”, de la autoría de Alba Viridiana González Rodríguez y Elsa Leticia García Argüelles, aborda el personaje de la mujer indígena en la literatura a través de Isabel, hija del emperador Moctezuma, en dos relatos que, si bien son ficción, es un hecho que retoman elementos de la historia durante la Conquista.

Después de una nutrida biografía sobre Isabel, las autoras del capítulo proceden a abordar las novelas desde la intrahistoria, es decir, la historia no oficial ni hegemónica y a los textos literarios que la tienen como personaje central, una fuente de la intrahistoria, siempre dejando claro que una vez que el ser humano ha pasado de la historia a la ficción se convierte en un personaje literario. Concluye el texto con la revisión de las marcas de género, entre las que sobresale el predominio en la novela intrahistórica de la autora y los personajes femeninos, así como de la introspección y la narrativa sobre el cuerpo femenino.

El sexto capítulo de la autoría de Valeria Esparza, “¿Ser Antígona o morir?”, presenta el enfoque de la narradora mexicana Sara Uribe en relación con el tema de las madres buscadoras en México, comparado con el mito clásico de Antígona, quien ve morir a sus hermanos y luego ser desaparecidos por las autoridades, realizando una analogía con las lamentables situaciones que ocurren a diario en nuestro país.

El capítulo destaca la importancia de las mujeres como principales buscadoras en nuestro contexto, pues ante la ausencia inexplicable de hijos, hijas, esposos, hermanos, hermanas no tienen más remedio que integrarse a estos grupos, ante la indiferencia de las autoridades. Concluye con la inquietante y triste frase de “no quería ser Antígona pero me tocó”.

El capítulo siete, “Retratos de una madre ausente o la memoria fragmentaria en “El Interleph” de Daniela Bojórquez”, de Miriam Estela Suárez de la Vega, nos presenta las apreciaciones artísticas referentes al libro *Óptica Sanguínea*, específicamente el fragmento “Interleph”. Se discute sobre la utilidad de una representación, en donde en ocasiones el texto complementa a la imagen y viceversa, la imagen complementa al texto.

Al tratarse de personajes ausentes existe enfrentamiento entre el dilema sobre lo real y lo ficticio, sea esto representado mediante una imagen vívida, ya que, incluso poseyendo información escrita y representada mediante imágenes, siempre quedará la duda sobre si lo que leemos es meramente subjetivo o si se puede confiar plenamente en ello.

Mediante la imagen de si existe vida después de la muerte, ya que una fotografía “perdura” a través del tiempo y cabe preguntarse: ¿no es la escritura una forma de preservar el tiempo? El poder de las palabras puede hacer que el tiempo se detenga, avance o se estanque.

Se trata también de atreverse, mediante las palabras y la imagen, a darle vida a aquello que aparentemente no existe o “no está aquí, conmigo”, pero que, aunque nuestros ojos no lo vean, existe, quizás clavado en nuestro inconsciente, quizás anclado a nuestro pasado, escondido en un rincón de nuestra memoria que no queremos o no debemos abrir. “El Interleph” es un texto que no solamente demuestra el poder de preservar mediante palabra, obra e imagen a un ser amado ausente, sino también la posibilidad de viajar en el tiempo.

El capítulo ocho, “Los espacios: una asignación alrededor de lo femenino y masculino en “Te di ojos y miraste las tinieblas””, de Elías Villagrana, nos presenta una alusión al empoderamiento femenino y cómo vivir la vida sin tener que enfrentarse al patriarcado opresor, elemento que durante años se ha encargado de regir, controlar y manipular la vida de las mujeres.

Es en el espacio destinado al enclaustramiento femenino donde las mujeres, gracias a su ingenio natural y capacidades, rompen con el esquema de “claustro” y lo convierten en un espacio apto para decidir por ellas mismas y desenvolverse libremente. En este lugar el tiempo pertenece a ellas, mientras que los hombres, representados como una especie de “exterior maligno”, dejan todo atrás y mueren. El lugar ficticio en el que han encerrado a las mujeres es una especie de mundo ideal, en el que ellos, por egoísmo, no tienen cabida alguna.

Este texto no trata solamente del empoderamiento femenino, sino además de una representación cruel pero verídica de la actitud masculina de superioridad, sin saber qué es lo que dejan en casa al momento de salir y morir,

sabiendo que no dejan solo a “una mujer”, sino dejan ingenio y capacidad de adaptación.

El capítulo nueve “Literatura y Suicidio. Pina Pellicer”, de Elvira Hernández Carballido y Francisca Robles, presenta la síntesis de la vida de una mujer que alcanzó lo que muchas personas amarían tener: una carrera exitosa, renombre y hermosura. Se trata de Pina Pellicer, recordada por muchos, pero tristemente olvidada por otros. El texto invita no solamente a recordar a una mujer por sus interpretaciones en pantalla, sino la vida que hay detrás, dividida para presentarse a manera de “máscaras” ante la gente y cierto éxito en el cine mexicano y una breve intervención en el cine estadounidense, dirigida por Marlon Brando.

Sin embargo, son solamente estos aspectos, para nada llanos y banales, ya que actualmente se recuerda a “una mujer que se suicidó y participó en la cinta *Macario*”, aspecto triste y deshumanizador, quizás incluso demasiado para estas épocas. Por lo anterior, su familia se ha encargado de darle voz y peso a sus palabras, pensamientos y sentimientos más íntimos y tratar de desenmarañar por qué una mujer que parecía tenerlo todo, terminó por tomar una decisión tan radical como el suicidio.

El capítulo diez, “Libertad creativa: talleres literarios-artísticos para la construcción de la autonomía de mujeres en reclusión”, elaborado por Sonia Ibarra Valdez y Tomasa Delgado, puntualiza que, si bien es cierto que a lo largo de los años el sistema de justicia del país se ha visto dotado de actualizaciones, respecto a la manera de impartición de justicia, no ha logrado resolver en cuanto a la impartición de justicia sobre las mujeres, quienes, aunque hayan cometido actos ilícitos, es cierto también que, tras el contexto de cada una de ellas, existen motivos que las llevaron a cometer un acto delictivo, que puede ir desde el asesinato, hasta el narco menudeo, estafas, suplantación de identidad, etc.

Es por ello por lo que mediante la impartición de talleres que fomenten la creatividad se espera una reeducación, un mejor concepto de auto identificación y, por supuesto, un logro ante el sistema penitenciario opresivo y, en muchas ocasiones, injusto.

Las expresiones artísticas tienen por objetivo expresar el mundo interior, que en muchas ocasiones las palabras no bastan para exteriorizar, es por ello por lo que se recurre a la pintura, la música y a la escritura como medios que permitan dar voz a lo que se calla y guarda.

Lograr una expresión emocional para una mujer privada de su libertad no solamente significa una catarsis personal, sino también un método de empodera-

miento y de darse a conocer ante el mundo, de apropiarse de su libertad de expresión escrita y oral y, ante todo, de saberse viva y existente en un mundo que trata de silenciarla y quitarle sus derechos. Es mediante este impulso a la expresión artística que cada vez más mujeres se han dado a conocer y respetar, impulsando a sus compañeras de celda y a sus compañeras de vida en prisión.

El capítulo once “Mujeres sinaloenses en las artes visuales”, de Azucena Manjarrez Bastidas, nos ofrece un breve recorrido por el arte y su dominio masculino, escenario en el que las mujeres no tenían cabida alguna debido a los estándares de la época, los cuales, como era de esperarse, eran regidos y controlados enteramente por los hombres, casi independientemente de su edad o rango, el hombre era el que mandaba.

Sin embargo, la mujer poco a poco fue ganando terreno en estos ámbitos relacionados a las artes, siendo un despertar que les permitiría expresarse libremente sin tener que recurrir al “permiso” del hombre de la casa, fuere su marido, hermano mayor, padre, abuelo, etc. Cabe mencionar que el talento de las mujeres en diversos ámbitos artísticos ha estado presente, sin embargo, no se les había permitido expresarlo sin temor a las represalias.

Es por ello por lo que diversos grupos de mujeres en la década de los cincuenta del siglo XX se encargaron no solamente de abrirse terreno en las artes, sino también de ganarse un lugar inamovible en ellas, siendo no solamente un espacio en el que pudiesen demostrar su talento, sino expresarse con total libertad.

Algunos de estos espacios nacieron en Sinaloa, sitio en el que ponderaba el machismo e ideas de supresión y sumisión, en donde las mujeres se veían obligadas a llevar a cabo una carrera elegida por el hombre de la casa, para posteriormente casarse y tener hijos y así, seguir trabajando hasta el final de sus días, sin tener la oportunidad de llevar a cabo otra actividad de su disfrute.

Estos movimientos y espacios creados, como el de las mujeres de Sinaloa, siguen siendo referentes no solamente nacionales, sino mundiales del empoderamiento femenino, en los cuales no se le discrimina a la mujer por su lugar de origen, capacidades físicas distintas o lengua, sino se le invita a acceder a estos espacios para que pueda darse voz a sí misma y ayudar a otras mujeres a encontrar y alzar su voz.

El capítulo doce “Narrativas de lo cotidiano: el valor simbólico de los objetos en las vivencias femeninas”, de la autoría de Gabriela del Refugio Muñoz Rodríguez, Andrea Monserrat Ruíz Cuevas y Lorena Segura Melendez, expone cómo, entre los aspectos de vida de las mujeres que han sido representados en los museos, predominan los que hacen referencia a los ámbitos profesionales

y académicos. Sin embargo, un aspecto de gran importancia en la vida de las mujeres es el de la cotidianidad, en el cual es donde se desenvuelve su vida y también memorias personales que las han impulsado hacia la búsqueda de lo distinto y novedoso. Se ha buscado preservar lo cotidiano, ya que visibiliza a sectores vulnerables y dejados de lado durante épocas en que el poder masculino era muy importante.

El concepto “cotidiano” encuadra a las mujeres en los espacios hogareños y familiares, aunque esto no significa que no puedan desarrollar su creatividad y aptitudes. Además, que se haya logrado dar a conocer este tipo de espacios, significa una aportación para visibilizar estos espacios que anteriormente carecían de valor e importancia en la cultura.

Cuando se habla de la recuperación de un patrimonio, no se refiere únicamente al ámbito de lo establecido como roles del “deber ser” de una mujer según estándares patriarcales, sino que deben tomarse en cuenta aquellos aspectos cotidianos en los que las mujeres han sido de vital importancia para el desarrollo de la humanidad en general.

Si bien hoy día existen ciertos cánones respecto a lo que se debe o no mostrar en los museos, es verdad que las mujeres continúan su lucha no solamente por ser vistas y tomadas en cuenta, sino también por que aquellos objetos que han servido en su vida cotidiana también sean tomados en cuenta, de cierta forma en la que su contexto social sea comprendido y visto como algo que influye directamente en sus vidas.

El capítulo trece, “Muchachas de uniforme. Representaciones cinematográficas del amor entre mujeres: el poder pastoral y la subjetivación de la sexualidad en dos regímenes de ‘salvación’”, de Rosa María González Victoria, enfatiza en que durante las primeras décadas del siglo XX la industria del cine fue un régimen en el que los hombres gobernaban y realizaban las películas que deseaban. Irónicamente debían atenerse a los regímenes conservadores de su época, que prohibían representar escenas de amor entre personas del mismo sexo, por considerarse escabroso, inmoral, asqueroso, etc.

Christa Winsloe, escritora de la novela *La Muchacha Manuela* nos relata las vivencias en un colegio en Prusia, en donde a las mujeres se les enseñaba a ser “buenas esposas” (entiéndase, sumisas y obedientes a sus maridos) y parir hijos que se convertirían en soldados para la patria. Para la elaboración de la cinta basada en el guion de Christa, participaron también Leontine Sagan, directora alemana, Carl Froelich como director artístico y la misma Christa Winsloe, sugiriendo que el guion estaría más apegado a la novela.

En México, fue Crevenna quien se encargó de la dirección de la película, contando con la participación de Edmundo Báez y Egon Eis, siendo guionistas y modificando un poco la idea de Winsloe, atribuyendo tintes religiosos al amorío entre la joven estudiante y su profesora, entendido en que quizás sí es un pecado, sin embargo, puede llegar a ser perdonado.

Otra readaptación que se realizó en México fue durante el periodo de Miguel Alemán Valdez, y pese a que durante esta época las relaciones gobierno-iglesia se mantenían en relativa “paz”, aun existía la idea marcada de que las mujeres debían procrear hijos, por lo que la relación amorosa entre dos mujeres era algo impensable e inadmisible.

Si bien en ambas versiones existen diferencias de época, ideología, gobierno y costumbres y la religión (en México, la católica; en la versión alemana, la religión protestante luterana), existen similitudes respecto al cómo debían comportarse las mujeres, sobresaliendo la sumisión y la obediencia hacia las autoridades del colegio: las madres superiores, las prohibiciones al momento de comer y el estricto orden en cuanto a los peinados que se debían utilizar.

En ambas cintas las protagonistas eligen el suicidio como método ante la imposibilidad de “estar” de manera amorosa con la maestra. Sin embargo, en la versión alemana, la mujer es rescatada por la idea de la “salvación” terrenal. En la versión mexicana la protagonista sí comete suicidio, mientras es atormentada en su cabeza por voces que le hablan del pecado y el infierno.

El referente al llamado “poder pastoral” apoya la idea de individualización de la familia, psiquiatría, educación, etc. Sin embargo, pese a ser considerado un “poder”, no deja de ser infalible, ya que, frente a la opresión extremista, siempre surgirán resistencias y oposiciones que precisamente se encargarán de rechazar y animar al rechazo de ideas. Se puede decir entonces que ambas películas efectivamente contaron con un factor transgresor del que poco o nada se hablaba para las épocas a las que pertenecían, muestran un rechazo a las ideas más recalcitrantes de obediencia absoluta a los cánones impuestos y al siempre llamado “deber ser” de las mujeres.

La representación del cuerpo femenino en las escritoras mexicanas

Alicia V. Ramírez Olivares

El cuerpo femenino ha sido representado a lo largo del tiempo como un objeto de deseo, de inspiración y hasta de tentación desde la mirada hegemónica masculina. Sin embargo, la escritura femenina ha permitido apropiarse de la voz desde el lugar de las mujeres y los referentes se han resignificado al mostrar esos cuerpos desde la subjetivación, por lo que se logra una reconfiguración desde la mirada femenina, en donde el cuerpo tiene variaciones, distintas formas y maneras de expresión que serán parte de un devenir femenino.

Este trabajo analiza la representación del cuerpo femenino en las escritoras mexicanas Rosa Carreto, Artemisa Téllez y Verónica G. Arredondo, para mostrar cómo desde distintas épocas, a través de la ironía, se distingue una apropiación del discurso y de espacios que permiten la subjetivación. Con ello, se descubre una “figuración” de un sujeto femenino que se determina como sujeto nómade, puesto que está en constante cambio. Esto se logra a través de interconectividades que permiten la desterritorialización del cuerpo y que será parte de la apropiación y representación femenina. Lo anterior, se apoya con los preceptos que propone Rosi Braidotti, principalmente.

Sobre Rosa Carreto, Artemisa Téllez y Verónica G. Arredondo se ha analizado poco, a pesar de que son escritoras reconocidas y con una buena producción de textos. Son escritoras que estuvieron o están inmersas en la actividad cultural de México. Rosa Carreto en su época estuvo en varias asociaciones de escritores y escritoras que permitieron la definición del rumbo cultural en la Nueva Nación. Artemisa Téllez, al igual que Verónica G. Arredondo, ha sido premiada y cuenta con un prestigio y reconocimiento sobre su escritura, a pesar de tener publicaciones independientes o en editoriales no tan grandes. La escritura de las poetisas refleja una gran conciencia respecto a la configuración del sujeto femenino.

La expresión sobre el cuerpo ha ido en constante evolución. En el siglo XIX, por ejemplo, la manera de acercarse al cuerpo desde la escritura en las mujeres de México estaba permeada por los discursos científicos y hegemónicos enfocados al deber ser madre, la higiene y los manuales de comportamiento como una forma de orden y progreso. Sin embargo, algunas autoras como Rosa Carreto aprove-

chan ciertos elementos para burlarse del constructo de la imagen femenina, a través de hacer evidente ciertas partes del cuerpo, en este caso a partir de la cara y su aspecto. Por ello, en su poema “Causa justa para negar un beso” (*La prensa* 15 julio, 1884), a través de la ironía logra romper con un precepto social y la figura de la coqueta que se fomentaba en el siglo XIX:

¿Por qué te ofendes, celestial, Aurora,
cuando quiero imprimir mi labio ardiente
lleno de amor en tu nevada frente
o en tu fresca mejilla seductora?
Si sabes tú que el corazón te adora.
y por ti nada más late ferviente,
si me has dicho que me amas tiernamente,
¿por qué te muestras tan esquiva ahora?
cuando sabes que te amo con exceso,
¿es acaso un delito, una locura,
que bese yo tu faz que es mi embeleso?
¿Te ofende la expresión de mi ternura?
-No señor, no me ofende con su beso,
pero me descompone la pintura. (Carreto, 1884, p. 2)

Ya a finales del siglo XIX, Rosa Carreto se inconformaba con los discursos dominantes de esa modernidad, porque urgía dar paso a la mujer posmoderna, la cual se configura a sí misma y clama por un lugar en la sociedad y en el aspecto político de la Nación. Por ello, a través de la ironía que además presenta a manera de diálogo en un poema, rompiendo además preceptos estéticos, juega con el discurso masculino que habla del deseo ardiente del varón, en contraposición con la idea masculina también del cuerpo femenino en la cabeza y la cara, como la “nevada frente”, dando a entender una imagen de pureza de pensamiento, al hablar de “nevada” refiriéndose a lo blanco y puro, de igual forma la “frente” resulta la metonimia del pensamiento.

La imagen del recato se hace presente a través de una “fresca mejilla seductora”, que hace alusión a la juventud con la palabra fresca, pero incluso a la mejilla como la parte que se sonroja a manera de vergüenza por la inocencia que debería representar la mujer en esa época. Sin embargo, cuando en el poema aparece la voz femenina, al final, a manera de contestación al galanteo de la primera voz poética, se rompe esa imagen de vergüenza y recato con la frase “no me ofende con su beso”, pues no es lo que socialmente se esperaría para la época; pero, además, remata con la idea de que no se deja besar porque se descompone el maquillaje

que ocupa. Esto es una ironía hacia los manuales y recomendaciones de la época decimonónica, en donde se instruye a que la mujer debía estar siempre arreglada y coqueta para el hombre y, con ello, se burla de sí misma y de las convenciones sociales tan contradictorias.

Rosi Braidotti en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade* asegura que “Una de las formas que toma la práctica cultural feminista del <<como sí>> [figuración] es la ironía. La ironía es una dosis de desprestigio aplicada sistemáticamente; una interminable provocación; la saludable deflación de una retórica demasiado caldeada” (Braidotti, 2004, p. 117). Con ello, entonces, se muestra que Rosa Carreto busca una figuración del sujeto femenino, una configuración del sujeto femenino que se va construyendo para sí misma, más allá de los preceptos sociales o, incluso, políticos de la época.

Aunque Rosi Braidotti centra sus preceptos en la construcción y el devenir del sujeto femenino nómade posmoderno, en el caso de una escritora decimonónica como lo es Rosa Carreto, se puede notar una voz que va más allá de su época. Se debe recordar que la personalidad jurídica otorgada a las mujeres, se da junto con el voto ya en 1953, cuando se reconoce la ciudadanía de las mujeres también como sujetos independientes. Por tanto, Rosa Carreto en ese devenir femenino decimonónico busca un reconocimiento que se da hasta entrado el siglo XX, ya cuando se habla de posmodernidad; por esa razón, Braidotti se acopla a este pensamiento que está adelantado a la época de la modernidad. Por ello, el cuerpo representado en Rosa Carreto se centra en la cabeza y la cara como una figura relevante, que se relaciona con el pensamiento femenino y la identidad o reconocimiento de la mujer, a pesar de los preceptos que con la ironía pone en evidencia.

Es así que se pensaría que en el siglo XXI estos preceptos sociales centrados en un sistema patriarcal, que prevalecía en la centuria del XIX, cuando la mujer no tenía ese reconocimiento jurídico, ya deberían haber cambiado. Sin embargo, gran parte del “deber ser femenino” pone la mirada en el cuerpo de la mujer, como un constructo de deleite a los ojos masculinos con proporciones de delgadez. En ese sentido, Artemisa Téllez en su libro *Mujeres de cromagnon* (2020) publica el poema “Peregrinación”, en el que también, a través de la ironía, rompe el estereotipo del cuerpo perfecto femenino para desde la voz de una mujer, resignificar no solamente la belleza de un cuerpo femenino gordo, sino también el placer de este:

Lunares aquí y allá

—besos de fuego—

Muslos gigantícos que hace falta recorrer a pie por meses,

como el camino de Compostela.

El sexo: lejano, profundo

velado bajo el palpitante vientre.

¡No diga que ama la vida quien no le haya hecho el amor a una gorda! (Téllez, 2020, p. 17)

Para empezar, la autora representa el cuerpo femenino voluptuoso como un recorrido sagrado. Desde el título de “Peregrinación”, se entiende que será una senda para camino largo, lo cual se equiparará con el deleite de disfrutar ese cuerpo voluptuoso. Es una metáfora e invitación a un andar largo desde distintas rutas, tal como sucede en el camino de Santiago de Compostela, en España, el cual nombra la voz poética.

La proporción de los versos también corresponde con esta idea de un camino largo que comienza poco a poco, con la descripción de lunares salpicados por todos lados, los cuales también compara con algunos besos de fuego porque son intermitentes y en distintos sitios. Posteriormente, los versos se vuelven más largos, tal como el camino y tal como la descripción del cuerpo. De hecho, emplea la palabra “gigánticos” para hablar de algo enorme y es un adjetivo que se refiere a los muslos, alargando el recorrido, no solamente a través del espacio de esas grandes piernas (que no son largas, sino grandes), pero también a través del tiempo, cuando se refiere a los seis meses de recorrido para llegar a un santuario emblemático que en este caso es Compostela como sinécdoque del cuerpo voluptuoso como ese lugar sagrado, específicamente para referirse al sexo que es inalcanzable no solamente por este espacio sagrado, sino también para la vista que no lo vislumbra entre la carne que lo acompaña.

Por ello, también el verso está distribuido más lejano del resto de la composición, lo que permite en las personas lectoras hacer una pausa y llevar la cadencia y el ritmo con que verían y se deleitarían con ese cuerpo gordo. Por ello, termina con exclamación asegurando que no se ha amado la vida si no se le ha hecho el amor a una gorda.

Todo lo anterior con la idea de mostrar la felicidad, el deleite, la algarabía que representa un cuerpo voluptuoso a través de la ironía, puesto que quien lee termina riéndose porque rompe con lo que siempre se ha dicho que es la estética del cuerpo femenino, además de que las descripciones e imágenes que se evocan dan la idea de un festín por el inicio del poema que por la idea del desorden en el recorrido, representado por “aquí y allá”, da también un aire de fiesta que permite ir de un lugar a otro sin una regla o movimiento ya determinado.

Como se había señalado anteriormente, es esa mezcla entre espacio y tiempo que además permite la apropiación de un cuerpo que se desterritorializa a través

de este festín, que representa una satisfacción que culmina en la idea de amor a la vida a través del cuerpo de una gorda.

En ese sentido, cuando Artemisa Téllez resignifica el cuerpo voluptuoso femenino como un símbolo de vivir la vida, también resignifica la manera de configurarse como sujeto femenino, puesto que no solo se habla del cuerpo en sí, sino de toda la carga simbólica que representa ese cuerpo. Por ello, el hecho de combinar tiempo y espacio será significativo, puesto que otorga un lugar simbólico del cuerpo voluptuoso femenino en lo social, en lo político y alarga el tiempo porque es la manera de habitar ese espacio y apropiarse de él.

En *Sujetos nómades* (2000) Rosi Braidotti comenta que:

El cuerpo, o la corporización del sujeto, no debe entenderse ni como una categoría biológica ni como una categoría sociológica, sino más bien como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico. En otras palabras, el énfasis feminista en la corporización va de la mano con un repudio radical del esencialismo. (Braidotti, 2000, pp. 29-30)

En este sentido, entonces, a través de este poema, Artemisa Téllez logra desvincular el cuerpo femenino de un esencialismo, justo para mostrarse en un devenir de una mujer que habita, goza y que además es reconocida ocupando cierto espacio con parsimonia, que permite repensar al sujeto femenino y reconocerse a sí misma para lograr una subjetividad en constante cambio. Hay una figuración del sujeto femenino desde el discurso del cuerpo.

Según Braidotti “una figuración no es una mera metáfora sino un mapa cognitivo políticamente informado que interpreta el presente en función de la propia situación incardinada” (Braidotti, 2004, pp. 213-214). En este sentido, se habla de un imaginario que se crea para el devenir mujer, una identidad que no será fija, porque está en constante cambio y simultánea en distintas formas de vivirse, pero que parte de esa situación incardinada que representa la experiencia desde el cuerpo, es un imaginario que ya no es a partir de los preceptos creados por un patriarcado, sino desde el sujeto mismo y sus experiencias. Es por esta razón que en las escritoras existirá más de un discurso en torno al cuerpo femenino desde un yo subjetivo y no como objeto de contemplación.

Es en este sentido, la escritora Verónica G. Arredondo en *Spoiler Alert* (2022) también retoma en la vida cotidiana la imagen del cuerpo y su relación con la pertenencia a una sociedad, en su texto titulado “[Apunte en un diario o nota de voz al caminar]” hace una reflexión en una especie de monólogo interior, o como bien lo dice en el título, a modo de “nota de voz”, haciendo alusión al teléfono celular

y las distintas formas de comunicarse; emplea la cultura pop y también, a través de la ironía, figuras emblemáticas de los *mass media*. En combinación y contradicción con la escritura de poesía como una metáfora de elegir la voz propia, logra romper los estereotipos que bombardean los medios de comunicación para la figura femenina:

[APUNTE EN UN DIARIO

O NOTA DE VOZ AL CAMINAR]

*Lo que pensé esta mañana al salir del spinning
cuando evalué si mis caderas son lo suficientemente anchas
y mis glúteos orgullosamente firmes*

Si así fuera sería llamada la Kim Kardashian de la poesía mexicana
mi cintura mediría centímetros menos
mis senos dos tallas más grandes
mis glúteos también más grandes
necesitaré dinero
ganaré el Premio Internacional Manuel Acuña de Poesía
en Lengua Española valuado en cien mil dólares
de acuerdo al cambio
pediré un préstamo
recomendaciones de cirujanos
(no quiero ser irreconocible como Uma Thurman o Renée
Zellweger)
quiero algo sutil
en la cara no
cuchillo aquí / cuchillo allá
implante aquí / bótox allá
obvio
después de una temporada en L. A.
dos meses de recuperación
volveré hecha una diva
no con el cuerpo de una sirena
sino de una diosa con mucha carne bien puesta
al caminar verán en mi silueta
el contoneo de un reloj de arena
de una pera jugosa
de una guitarra de rumba española
de una Coca-Cola de vidrio
tengo ambicioneslo sé
no me conformaré con quedar como JLo

y presumir cuerpazo con mis amigas
cantar en el karaoke “Carcacha poco a poquito”
cada verso que escribo me acerca al premio mayor
con ese cuerpo tendré un seguro médico
una inversión a largo plazo
abandonaré la poesía
me gusta pensar que las bulímico-anoréxicas
hoy somos *cosa del pasado* (Arredondo, 2021, p. 61)

Como se observa en el poema, desde el inicio, a través del título, que se encierra en corchetes, se da la idea del recurso del “aparte” en teatro, cuando las y los personajes se dirigen al público y el resto del elenco no conoce lo que dice, esto logra una conexión con las personas espectadoras que permite una reflexión y en muchas ocasiones hay una burla a través de la ironía porque hay una identificación con la situación.

Más adelante, en cursivas, se da esa interacción con el público que refleja el pensamiento de la voz poética cuando aclara que examina su cuerpo al salir de una clase de bicicleta fija y pensar si sus caderas son anchas y los glúteos firmes. Se entiende que no es así y por ello comienza esta comparación entre las figuras de artistas más mediáticas como Kim Kardashian, Uma Thurman, Renée Zellweger, JLo o la mismísima Selena cuando evoca la canción de “Carcacha”, todas ellas con caderas anchas, glúteos firmes y senos voluptuosos, además de la definición de la cintura.

Con estas figuras, además, da a entender que a través de la escritura de poesía no podría sostener económicamente el tener un cuerpo de esa naturaleza, porque todo es artificial. Por tanto, habla de dos tallas más para alcanzar las medidas de las artistas descritas y lo relaciona con la necesidad de la obtención de dinero, haciendo alusión a los grandes premios de escritura para lograr obtener el recurso. Hay ironía cuando dice “sería llamada la Kim Kardashian de la poesía mexicana”, puesto que ese cuerpo no es común y es un constructo mediático. Emplea metáforas para referirse a la figura corporal como la de un reloj de arena, de una guitarra española o, para hacer mayor énfasis en ese mundo material, superficial y simulado, se refiere a la Coca Cola.

De igual forma, hace alusión al “seguro médico” que tiene la artista JLo y muy conocido como protección de los glúteos por si algo le pasa. Sin embargo, aclara la voz poética “abandonaré la poesía”, porque es una forma de renunciar a la escritura y a la voz, con ello a la configuración del sujeto femenino que se logra a través de la literatura, para convertirse en un constructo mediático, artificial, lleno de bótox y cirugías en general.

También como se aprecia, existen espacios en la escritura como cuando dice “mis senos dos tallas más grandes” al igual que en el siguiente verso, porque se habla de un espacio que no se llena y, por tanto, hay un silencio que permite esa reflexión.

Es por ello que al final del poema termina diciendo “me gusta pensar que las bulímico-anoréxicas / hoy somos *cosa del pasado*”, porque finalmente la voz poética, quien desde el inicio sabe que no tiene esas caderas anchas ni los glúteos firmes, se reconoce a sí misma como alguien fuera del estándar que los medios de comunicación proponen como cuerpos perfectos, pero al mismo tiempo en la misma escritura logra tener ese espacio y acomodarse no solamente en la palabras, sino también en ese espacio simbólico en el que se planta, incluso pone en cursivas la expresión “cosa del pasado”, porque hace referencia a una canción que dice “beso en la boca es cosa del pasado, la moda ahora es enamorar pelado”, y con esto se burla también del concepto de las modas, así como de lo efímero que puede llegar a ser el estándar de un cuerpo, como a fines de los años noventa y principios de los dos mil, cuando la anorexia y la bulimia estaban de moda. Por ello, la ironía también será ese recurso que permite la ruptura y burla de esa artificialidad del cuerpo.

En el devenir del sujeto nómade femenino, el cual está en constante cambio, en esa configuración femenina, justamente Braidotti se cuestiona el:

cómo redefinir la estructura incardinada [*enfleshed*] del sujeto, al que solíamos llamar ‘el cuerpo’ en los viejos tiempos, de manera de poder dar cuenta de su inmersión en el aparato tecno-industrial-militar de los medios y preservar, no obstante, el sentido de su singularidad. Esta singularidad da cabida a la responsabilidad y a la práctica política en las renegociaciones colectivas de la identidad que se están llevando a cabo en torno a nosotros. (Braidotti, 2004, pp. 156-157)

En este texto de Verónica G. Arredondo, entonces, recalca la manera de buscar esa singularidad a pesar de la fuerte influencia tecnológica. Por ello, el empleo de la cultura popular será un medio para buscar la reflexión en lectoras y lectores respecto a la aceptación del cuerpo y con ello de la estructura incardinada del sujeto. Es una reflexión respecto a si realmente hay una conciencia de esa identidad, de si realmente los sujetos construyen su identidad desde esas experiencias o si se la construyen de forma tan artificial como la inyección de bótox, los implantes y el cuchillo, es decir, que por un lado se rellena de manera artificial y por otro se recorta o mutila para lograr una figura que nada tiene que ver con la individualidad o singularidad, ni con el incardinamiento o experiencia propia.

Conclusión

De esta forma, a lo largo de este trabajo, se ha demostrado que a través de la escritura se logra una apropiación no solamente de la voz, sino del cuerpo mismo como un símbolo de reconocimiento e identidad femenina descrita desde la experiencia de las mujeres como sujetos en constante definición. Hay una subjetividad que une el discurso, la escritura y el cuerpo a manera de reconocimiento de un sujeto nómada que no puede definirse de una sola manera, sino a través de la misma figuración que hacen las mujeres de sí mismas.

En el caso de Rosa Carreto, aunque hablamos de una mujer en la modernidad tratando de definirse y posicionarse como sujeto (al igual que muchas otras escritoras decimonónicas), se puede decir que se adelanta a su época buscando la personalidad o el reconocimiento jurídico que le permitirá una ciudadanía digna. Por ello la parte del cuerpo en la que se centra es en la cabeza y la cara, enfocadas en la frente y las mejillas como símbolo de pensamiento, de inteligencia y como una manera de definirse a través de una identidad, aspecto que no era reconocido en la época y por ello se busca un devenir femenino a partir de esta configuración y burla respecto al deber ser de la mujer decimonónica.

Por otro lado, Artemisa Téllez en el siglo XXI muestra cómo apropiarse del cuerpo femenino para hablar de vida, para reconocer el cuerpo de una mujer gorda como un gigante camino hacia la felicidad, para llegar a un lugar tan sagrado como el de esta mujer que también es la representación de la posesión de la voz femenina y su signo, para romper con lo impuesto a los cuerpos definidos como “estéticamente aceptables” e imponer un lugar para la voz, para el discurso de la mujer gorda como un culto inexplorado.

En el caso de Verónica G. Arredondo, al emplear recursos propios del teatro como el aparte o las cursivas a manera de reflexión, logra interpelar con quien la lee para inmiscuirse en la disyuntiva entre lo que nos presenta la cultura pop y lo que realmente se es como sujeto.

Las tres autoras emplean el cuerpo como una forma de apropiación del discurso y de un espacio simbólico que repercute en una presencia política. Consiguen desterritorializar el cuerpo desde la visión del sujeto femenino a través de situar la voz poética en la experiencia y dar pie a un sujeto femenino incardinado a través de ese cuerpo.

Es a través de la ironía que se logra la resignificación del cuerpo y en sí del sujeto femenino, esto se hace posible a través de la figuración (o el “como si”) que se va dando desde la propia voz femenina, lo cual se logra a través de esa expe-

riencia o incardinación de la que se habló y en ese sentido se da un transitar desde distintas conexiones. Con ello se da una ruptura de discursos únicos y verdaderos y se logra la apropiación del discurso desde esa localización.

Por supuesto que en esto entra la necesaria idea de tiempo y espacio como una manera de habitar, pero también de existir física y simbólicamente a través de la legitimación de ese discurso que se construye en torno a la configuración femenina. Por ello, no hay una identidad fija y sí hay una subjetivación constante a través de la escritura, la cual puede burlarse de lo construido por la cultura pop.

Referencias

- Arredondo, Verónica G. (2022). [Apunte en un diario o nota de voz al caminar]. *Spoiler alert*, 61-62. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade* (A. Fischer Pfeiffer, Ed.). Barcelona: Gedisa.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades* (M. López, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Carreto, Rosa (15 de junio de 1884). Causa justa para negar un beso. *La prensa*, 2.
- Téllez, Artemisa (2020). Peregrinación. *Mujeres de Cromagnon*, p. 17. Ciudad de México: Verso Destierro.

Formas de narrar el cautiverio femenino en tres cuentos de Amparo Dávila

Anel Guerrero Rodríguez

El presente ensayo busca explorar con atención la situación de las mujeres dentro de tres cuentos de la escritora zacatecana Amparo Dávila. El análisis de los cuentos se hará a través de la propuesta teórica de Marcela Lagarde, autora que en *Los cautiverios de las mujeres* afirma que “las formas de ser mujer en esta sociedad y en sus culturas, constituyen cautiverios en los que sobreviven creativamente las mujeres en la opresión” (2015, p. 60).

Lagarde sostiene que “la cultura feminista se propone en la actualidad conocer y analizar la especificidad de la mujer como forma histórica de los seres humanos, y la diversidad de las mujeres entre sí” (2015, p. 30). En el estudio de la literatura, este objetivo es esencial, “Mediante el análisis textual, podemos describir e interpretar los aportes de la mujer como sujetos con género en la práctica literaria, lo cual permite enriquecer y también problematizar la teoría y la crítica tradicional en esta disciplina” (González, 1995, p. 16).

Aunque cuenten con características diferentes, los supuestos de Marcela Lagarde dan cuenta de las opresiones en la condición de las mujeres que Dávila escribe. Estas opresiones, que son estructurales, atraviesan a mujeres aun con diferentes modos de vida. Además, dentro de la condición femenina, la enfermedad y la vejez influyen en la manera en que el cautiverio se vive, lo que la obra de Amparo puede ejemplificar, debido a que sus personajes van desde una mujer joven soltera que enferma, en el caso de “El pabellón del descanso”, hasta una mujer madura que envejece y se embaraza, como pasa en “El último verano”. Los destinos de estas mujeres no difieren del de la narradora en “La carta”, quien sufre una muerte al menos simbólica al caer en el olvido.

María Luisa Pfeiffer (1998) propone a la enfermedad como uno de dos modos posibles de existir, el otro es la salud. Siguiendo este enfoque filosófico, se pretende describir la enfermedad presente en las mujeres de los cuentos que el trabajo discute. Además, se retomará a la autora Martha B. Holstein, quien bajo un lente feminista, diserta sobre el envejecimiento en su ensayo “Sobre cómo envejecemos las mujeres”.

Para la crítica, las similitudes entre la biografía de Amparo Dávila y ciertos aspectos de su obra, como la fascinación de la autora con la muerte, son tema

recurrente en su producción cuentística, así como algunas de sus protagonistas, mujeres solteras, como Angelina en “El pabellón del descanso”, o cuya pareja está ausente, como la mujer en “El huésped”. Es conocida la infancia de la autora por estar marcada tanto por la enfermedad como por la muerte: la del hermano mayor en el parto y el menor cuando Dávila tenía cinco años. Fue una niña enfermiza, pasaba el tiempo en la biblioteca de su padre y desde ahí veía las procesiones con los muertos que traían desde diversas rancherías. Fue también en esa biblioteca donde se asustó con la *Comedia* ilustrada con los grabados de Doré (FCE México, 2018).

“No me interesa el sitio geográfico sino el mundo interior del ser humano, el hombre grandioso o miserable o pequeño, pero como hombre, como ser humano” (1989, p. 59): esto dice Amparo Dávila en la entrevista que Erica Frouman-Smith le hizo en 1987. Lo mundano de los temas que abordan sus cuentos, dice la entrevistadora, la alejan de sus coetáneos. Sin embargo, la mayoría de sus cuentos son protagonizados por mujeres; sus temáticas, aunque universales, atraviesan con mayor detalle la subjetividad femenina.

En “El último verano”, así como en otros cuentos de Amparo, Frouman-Smith identifica lo que denomina ‘patrones de aprisionamiento femenino’. Así, afirma encontrar una semejanza en la situación de los personajes femeninos de los cuentos de la zacatecana con los de autoras del siglo XIX como las hermanas Brontë, Jane Austen y George Eliot, aduciendo que: “lo que era cierto sobre el lugar de las mujeres en Estados Unidos del siglo XIX es igual de cierto para el narrador [de los cuentos de Dávila] en Latinoamérica del siglo XX” (1989, p. 51. La traducción es mía).

Irenne García, en su estudio de los cuentos de la zacatecana, apunta: “algunos de los cuentos de Amparo Dávila observan cierta tendencia a resbalar en el horror, puesto que el narrador asume que el hecho inaudito es producto de la psicología patológica del personaje” (1995, p. 299). La autora difiere de la crítica literaria previa que pretende leer la obra bajo el lente de la literatura fantástica. Afirma que la propuesta teórica de Rosemary Jackson, quien considera el contexto de la obra para poder leerla como una “literatura del deseo”, es más pertinente.

Así, García concibe la fantasía en Dávila como “una expresión política y subversiva que cuestiona, indudablemente, el orden establecido más arraigado que existe: el orden masculino.” (1995, p. 300). Beatriz Pita hace un análisis de “El pabellón del descanso” y “El último verano” que entiende el final y la fantasía como reacciones ante la situación de opresión. La autora llega a la conclusión de que las protagonistas de ambos cuentos “se encuentran en un tipo de encierro, sea físico o metafórico” (1988, p. 202).

La madresposa en “El pabellón del descanso”

Conceptos como ‘opresión’ y ‘locura’ y ‘malestar femenino’ no son raros en la crítica de la obra de Amparo Dávila, son, al contrario, una tendencia en aumento conforme los estudios feministas se han interesado en la crítica literaria. En “El pabellón del descanso” Angelina, la protagonista, recibe la visita de su hermana y su cuñado, un hombre estadounidense. A causa de ello, la mujer comienza a preparar la casa: “Se había esforzado demasiado en tener la casa impecable, y todo correctamente organizado para impresionar bien al cuñado norteamericano y que él tuviera la mejor opinión de la familia de su mujer y de su casa” (Dávila, 2001, 95). Así, durante el tiempo de la visita, “Angelina sentía que no tenía fuerzas para levantarse, que su cuerpo no podía más con aquel enorme esfuerzo que estaba haciendo día tras día” (Dávila, 2001, p. 98).

Marcela Lagarde sostiene que “la mujer reproduce al satisfacer como madresposa (madre, hermana, esposa, amante, hija, amiga...) en los seres humanos (hombres y mujeres) necesidades vitales que los disponen a su desenvolvimiento como particulares” (2015, p. 117). Angelina cumple su función de madresposa porque siente el deber de cuidar la casa; es tal la presión que termina por desgastarse, pues de forma constante la mujer desplaza sus necesidades y sus deseos con tal de satisfacer las expectativas y necesidades de su cuñado y de esa manera no ofenderlo. Su figura es de autoridad, aunque no sea un miembro de la casa y su presencia sea fugaz, pues se trata de un hombre, y se suma a ello la condición de extranjero, aspectos todos que incrementan la presión por servir: “Se excusaba algunas veces de no salir en la noche, pero como notara que esto molestaba a Billy, no volvió a negarse” (Dávila, 2001, p. 98).

Lagarde define la doble jornada como “el contenido diferente del trabajo de las mujeres: el trabajo productivo y el trabajo reproductivo” (2015, p. 122). Este concepto encaja con la situación en la que se encuentra Angelina, quien además de trabajar en una oficina funge en la casa como una madresposa; es ella la encargada de cuidar de su tía enferma igual que cuidó de su hermana cuando esta era pequeña. Su cansancio es posible de entender porque, además de cumplir el rol de una madresposa, rol en el que según Lagarde todas las mujeres están insertas (2015, p. 284), la protagonista del cuento trabaja durante el día como secretaria. La situación del descuido de sí en pro del cuidado del otro se intensifica cuando se agrega el deber de servir a los *otros* (hermana y cuñado). Dice la teórica:

Si la misma mujer realiza otra jornada, la duración varía significativamente. En el mismo tiempo en que unas mujeres tienen solo la jornada doméstica, otras tienen las dos (no solo en contenido sino en tiempo). De esta manera, se reduce el tiempo de la reproducción o sea de la reposición cotidiana de la mujer misma: para cumplir, le quita horas al sueño, al descanso, a otras actividades [...] Lo que genera es un sobre-trabajo de la mujer y un doble desgaste de su fuerza de trabajo y de su fuerza vital. (2015, p. 123)

Esta doble jornada explica el agotamiento de Angelina y demuestra su situación de cautiverio, definido por Lagarde como “la falta de libertad, concebida esta última, como el protagonismo de los sujetos sociales en la historia, y de los particulares en la sociedad y en la cultura” (2015, p. 61). El desgaste, pese a que es un proceso natural, es también una consecuencia de la condición de servidumbre femenina. Esto se ejemplifica en el caso de Angelina, quien tras la visita reconoce el cambio en su apariencia: “ya no tenía que ponerse, todo le quedaba tristemente flojo, como si no fuera de ella” (Dávila, 2001, p. 99).

Como consecuencia del agotamiento adviene para la protagonista del cuento la enfermedad. Después de sentirse fatigada y consultar al médico, es diagnosticada con leucemia. Su jefe la envía a internar a un centro donde será bien atendida, pues “era la secretaria más educada y eficiente que había tenido” (Dávila, 2001, p. 101). Es decir, por cumplir de forma satisfactoria su papel de madrespasa que cumple con la doble jornada, la figura masculina y de autoridad que representa el jefe la “premia” con el favor de hacer que sea bien cuidada. Las sospechas se levantan, ¿merece la salud por su condición de ser humano o la merece para que pueda seguir reproduciendo a los otros en tanto es una madrespasa?

La enfermedad

El estado de enfermedad es en general concebido en la sociedad occidental como una incomodidad, algo que podrá ser superado gracias a la ciencia moderna: “la enfermedad deja de ser símbolo y pasa a ser signo, síntoma, síndrome de un estado de inseguridad y limitación que el médico nos ayudará a superar” (Pffeifer, 1998, p. 138). Pero, como una contradicción, la enfermedad para Angelina es un alivio del malestar que sentía en su vida cotidiana:

Y qué maravilloso fue poder permanecer todo el día en una cama tibia, amable, sin tener que hacer aquellos tremendos esfuerzos para levantarse diariamente, ir al trabajo, al supermercado, correr de un lado a otro y atender a todos los caprichos y necesidades de la tía Carlota. (Dávila, 2001, p. 101)

La protagonista se identifica con el pabellón porque ambos ofrecen un servicio y en dicho servicio radica su valor y la razón de su existencia: “ella había descubierto la gran tristeza de estar siempre solo, siempre vacío, tan pocas veces ocupado y por tan breve tiempo” (Dávila, 2001, p. 108). La identificación mujer-espacio se da casi de inmediato y es reconocida de forma explícita por ella, quien contempla el pabellón “como si éste fuera el modelo que ella iba a pintar en un lienzo. Pero el dibujo era *interior*” (Dávila, 2001, p. 104. Las cursivas son mías).

Lagarde dice que las enfermedades mentales son metáforas de problemas en las relaciones humanas (2015, p. 206). De ser cierto, el desvarío en Angelina, expresado en su obsesión con el pabellón, es entonces una negativa a volver al estado de vida que implica la recuperación de la enfermedad física. Si “a partir del discurso de la enfermedad se crea la normalidad y se clasifica el mundo de lo que no funciona” (Lagarde, 2015, p. 507), el delirio puede ser leído como una reacción ante la sociedad patriarcal en la que vive, una negativa a seguir actuando el papel de madrespasa que acompaña a la condición de mujer, mismo que es inevitable.

De esta manera, la enfermedad se convierte en una clase de claridad puesto que le permite a Angelina reconocer su estado de cautiverio como madrespasa que cumple además una doble jornada. Sabe además que esta es la que la ha llevado al estado de enfermedad, de desgaste del cuerpo servil: “Las actividades de reproducción implican desde luego el desgaste físico, emocional e intelectual de la mujer en el proceso regenerativo del otro; implican a la vez la reconstitución de la mujer en el mismo proceso” (Lagarde, 2015, p. 120).

El envejecimiento y el otro método de escape en “El último verano”

La protagonista del segundo cuento a revisar es una mujer de edad madura que tiene seis hijos. El cuento inicia con ella reconociendo su envejecimiento: ya no luce como lo hacía a los dieciocho años. En cambio, en el reflejo ve a una “mujer madura, gruesa, con un rostro fatigado, marchito, donde empezaban a notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de toda su persona” (Dávila, 2001, p. 56).

En la terminología de Lagarde, la protagonista del cuento no solamente es una madrespasa, porque todas las mujeres, a decir de la teórica, están en condición de madrespasas, sino que, además, la propia protagonista tiene conciencia de este hecho. Aunado a ello, el paso del tiempo supone para la mujer madura del cuento un duelo, pues, siendo infértil, ahora su estado de mujer solamente se sostiene a través del servicio que aún pueda brindar a *los otros* (esposo e hijos), algo que

también comienza a mermar conforme los síntomas de lo que ella reconoce como ‘la edad’ la imposibilitan en sus tareas: “Todo lo que hacía ahora era con un gran esfuerzo, un esfuerzo que cada día iba siendo mayor” (Dávila, 2001, p. 57). Llega entonces la angustia, pues: “aquellas mujeres que no reproducen a *los otros* son consideradas menos mujeres, menos femeninas. Los papeles, las actividades y el trabajo derivados de la sobreexplotación genérica impregnan y dan contenido a la identidad femenina” (Lagarde, 2015, p. 118).

Como afirma Martha B. Holstein, “La forma en que nos vemos y nos ven nos afecta y afecta nuestra posición moral” (2010, p. 57). Si “Lo que creemos acerca de una persona o cosa determina nuestras obligaciones morales hacia ella” (Holstein, 2010, p. 57), la autopercepción, entonces, cumple un papel central en el cautiverio de la madrepos, pues es esta la base que sostiene su actitud: la mujer se sabe tal y actúa en consecuencia. La preocupación de la mujer del cuento al reconocer que ha comenzado a envejecer se entiende, como sostiene Lagarde: “la mujer vieja se define porque ya no puede engendrar hijos; de esta manera la definición esencial de la mujer es siempre en relación con la fertilidad” (2015, p. 301).

Pese a ello, al enterarse de que los síntomas no eran de envejecimiento, sino de embarazo, la protagonista lejos de aliviarse, se angustia: “ya no quería volver a empezar; otra vez las botellas cada tres horas, lavar pañales todo el día y las desveladas” (Dávila, 2001, p. 59). El envejecimiento, un fenómeno natural, se vuelve para las mujeres un suceso que supone la pérdida de las pocas situaciones donde se pueden sentir con poder sobre sus vidas: “En lugar de un cuerpo habitual que podemos ignorar, obtenemos un cuerpo que exige nuestra atención” (Holstein, 2010, p. 58).

Sin embargo, el giro inesperado en el cuento es que los síntomas son de embarazo. Esta noticia, que a primera vista podría parecer positiva para la protagonista, pues es la contradicción del estado de no-mujer que supone la vejez en tanto significa no-fértil, a la mujer del cuento no la alegra, pero es bien recibida por su esposo, quien al igual que su médico, la anima, resta gravedad a las implicaciones de tener otro hijo a los cuarenta y cinco.

Dice Lagarde que parte de la función de las instituciones y el Estado es tener “convencidas y satisfechas a las mujeres para que, a pesar de las enormes dificultades de las mujeres para cumplir con el estereotipo femenino materno, continúen con sus funciones sociales” (2015, p. 211). Sin embargo, ni el doctor ni el esposo, personajes que representan ‘autoridad’ por ser hombres, logran su cometido. La protagonista tiene claro que “cuando se tiene cuarenta y cinco años y seis hijos otro hijo más no es un premio sino un castigo porque ya no se cuenta con fuerzas ni alientos para seguir adelante” (Dávila, 2001, p. 60).

La mujer en el cuento sigue cumpliendo con su papel de madresposa, pese al cansancio físico que implica el cuidar una casa y llevar un proceso de gestación entrados los cuarenta años. Marcela Lagarde, al hablar de las labores reproductivas que ejecutan las mujeres, afirma que, tanto el cuerpo femenino como su subjetividad son la materia prima del proceso de reproducción (2015, p. 121). El siguiente pasaje del cuento refleja la subjetividad sacrificada que supone el proceso de creación de vida: “Hasta ella llegaba el perfume del hule de noche que tanto le gustaba pero que ahora le parecía demasiado intenso y le repugnaba” (Dávila, 2001, p. 60). En seguida, el aborto espontáneo tiene lugar: “Miró hacia abajo y vio sobre el piso un ramo de amapolas deshojadas” (Dávila, 2001, p. 61).

La escena se vuelve una clave interpretativa de la labor literaria de Dávila. El horror de la escena, un aborto en el patio de la casa, es expresado de forma poética mediante la imagen de las amapolas. Lo poético acompaña el horror de lo expresado, y pese a que lo suaviza, intensifica mediante lo metafórico su efecto disruptor.

Si “salud y enfermedad son solo dos maneras de manifestarse lo propio de la corporalidad que es la intencionalidad” (Pfeiffer, 1998, p. 138), es posible especular que el aborto que sufre la protagonista de “El último verano” es un posicionamiento del cuerpo que rechaza al *otro* insertado contra su voluntad: el embarazo de la mujer, en tanto interrumpido, supone un episodio de enfermedad en la vida de esta.

Sin embargo, a partir de entonces comienza el malestar con su vida ordinaria: “ella quería estar sola, pensar, observar... que no la distrajeran, necesitaba estar atenta, escuchando, observando” (Dávila, 2001, p. 63). El episodio que comprometió el estado de salud de la mujer es seguido por el comienzo de la obsesión, de la locura. Es el incumplimiento de su rol de madresposa, del cuidado del *Otro* que era el producto, el que la enloquece y la conduce al suicidio en el fuego.

Otro método de narrar el cautiverio: “La carta”

“La carta” es un cuento que, a diferencia de los cuentos antes comentados, no contempla factores como edad ni alguna enfermedad. Pese a ello, expresa el mismo estado de cautiverio femenino, lo que confirma el postulado de Lagarde: no son las particularidades las que lo conforman, sino la condición femenina en general, atravesada por tales particularidades que la modifican pero que se mantienen como una “cárcel” femenina.

En el cuento, también contenido en la antología *Árboles petrificados*, la narración se construye a través de inferencias que surgen a partir de lo que la carta

expresa. La voz narrativa es femenina y habla a un destinatario masculino que, al parecer, la ha abandonado y no por primera vez.

Lo que en una primera lectura puede pasar como un cuento con más prosa poética que narración, en atención al detalle de los hechos narrados entre las reflexiones sobre el amor no correspondido que la narradora expresa, se vuelve la narración de un suicidio que ha tomado lugar en el lugar idílico al que en la infancia la narradora acudía. El espacio es descrito de la siguiente manera:

el parque hundido con su estanque, más hundido aún que el mismo viejo parque; su fondo estaba lleno de lama y musgos, hierbas acuáticas y misteriosas grietas por donde los peces desaparecían; peces de colores que brillaban y relucían, como si fueran de oro y plata, cuando los tocaba la luz del sol. (Dávila, 2009, s.p)

El afecto no correspondido es reprochado con líneas como la siguiente: “En tus ausencias me habitué a la silenciosa espera, buscando una forma de virtud en ello” (Dávila, 2009, s.p.). Ahora bien, ¿por qué la mujer que escribe la carta no puede ausentarse del hombre a quien escribe? La ausencia de respuesta se mantiene aún tras la escritura de la carta; el cuento en su totalidad es solamente la voz de la mujer que no es correspondida. Si no es apreciada de vuelta, si ni siquiera es escuchada, ¿por qué la mujer se empeña en hablar y convencer casi desesperada, mediante algo de manipulación a su destinatario?

Lagarde ofrece una respuesta: “La afectividad femenina expresa de manera permanente la carencia sobre la que se levanta la renuncia: el ser de otros, ser para otros” (2015, p. 242). La voz narrativa reconoce tal entrega al otro: “Yo nunca huí del amor, lo supiste; me precipité siempre a ciegas en sus aguas; lo apuré con una sed inmensa jamás saciada: buscaba mi paraíso. Y en ese empeño agoté la vida” (Dávila, 2009, s. p.).

El desamor es reprochado, es cierto, pero lo es desde una autoagresión: escondida en el estanque, la acción agresiva de la voz poética es silenciarse a sí como respuesta al ser ignorada: “sus agresiones son encubiertas bajo formas de manipulación” (Lagarde, p. 242). El siguiente fragmento, que supone uno de varios reproches en la carta: “Tenías miedo y por eso no me escuchabas, o te hacías el desentendido, ¿te acuerdas?” (Dávila, 2009, s.p.).

Además, “otra parte de su agresividad se dirige hacia ella misma, las más de las veces como autoboicot, enfermedad o depresión en grados diversos hasta alcanzar la locura” (Lagarde, 2015, p. 242). Como se discutió en los cuentos anteriores, donde la enfermedad y la locura son ambas somatizaciones del estado de

cautiverio femenino en el que las protagonistas están insertas, no son el estado de doble jornada ni el estado de madreposa los que las condicionan, pues aun sin esas características la narradora de “La carta” cae en los mismos patrones de aprisionamiento que Froumann-Smith discute: es la condición femenina, parece afirmar la producción cuentística de Dávila, el origen de los cautiverios.

Conclusiones

Si, como afirma Pfeiffer en su propuesta filosófica del estado de enfermedad como modo de significar el mundo, el momento que marca el inicio de la caída de las protagonistas en la ‘locura’ se da cuando reconocen su lugar de oprimidas, el rechazo del mundo normal (patriarcal), el reconocimiento de su estado de cautiverio, son reacciones que no advienen de forma gratuita, implican en las protagonistas la caída en la locura y en alguna clase de violencia de sí mismas: sea el añorar la enfermedad física, el suicidio explícito mediante el fuego, o la sugerencia del mismo, mediante la asimilación al ahogo en el estanque.

Lagarde considera que solamente existe la enfermedad física, mientras que lo denominado ‘enfermedad mental’ es la existencia de contradicción en la realidad del individuo (2015, p. 515). La locura, como se ha expuesto, es el elemento liberador para los personajes femeninos de estos tres cuentos davilianos, pues la condición de mujer, que es un cautiverio en la terminología de Lagarde, implica por sí misma la imposibilidad de ser de forma plena, o, de otra manera, la obligación de cierto modo de significación del cuerpo, conductas que resultan deseables para una mujer. Por su parte, la enfermedad implica la negación del estado de encierro, es la renuncia a ese modo de existir en el mundo. Por ello, tanto Angelina, la mujer en “El Último Verano” y la remitente de “La carta” prefieren el suicidio, la no existencia, antes que regresar a la condición de madreposas.

Incluso si se entiende a las protagonistas como enfermas mentales, hay lógica en su delirio: reconocen el estado de cautiverio y es la claridad que las enloquece. Las narraciones davilianas se configuran como una especie de juego en donde las cosas son al revés: la salud es una enfermedad y la enfermedad es un escape. Si ser mujer es un cautiverio y dejar la condición de mujer es imposible, intentar dejar el cautiverio implica dejar de ser.

Referencias

- Dávila, Amparo (2001). *Árboles petrificados*. Planeta.
- Dávila, Amparo (2009). *Cuentos reunidos* [versión Kindle]. Fondo de Cultura Económica.
- Fcemexico (2008, abril 1). Amparo Dávila. Entrevista del FCE [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=w9cH5sI8ZPY>
- Frouman-Smith, Erica (1989). Entrevista con Amparo Dávila. *Chasqui*, 18(2), 56-63. <https://doi.org/10.2307/29740181>
- Frouman-Smith, Erica (1989). Patterns of female entrapment and escape in three short stories by Amparo Dávila. *Chasqui*, 18(2), 49-55. <https://doi.org/10.2307/29740180>
- García, Irenne (1995). Fantasía, deseo y subversión. En Aralia López González (Ed.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX* (pp. 297-312). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhnocm7.17>
- García Bonilla, Roberto (2022). Biografía, historia y escritura en Amparo Dávila. *Diseminaciones*, 5(9), 65-91.
- González López, Aralia (1995). Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria. En Aralia López González (Ed.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX* (pp. 13-48). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhnocm7.4>
- Holstein, Martha B. (2010). Sobre cómo envejecemos las mujeres (Nattie Golubov, Trad.). *Debate feminista*, (42), 52-78.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2015). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2ª ed.). Siglo XXI Editores.
- Pfeiffer, María Luisa (1998). El cuerpo enfermo. *Ágora: Papeles de Filosofía*, 17(1), 137-149.
- Pita, Beatriz (1988). La representación de la mujer en dos cuentos de Amparo Dávila. En Aralia López González, Amelia Malagamba Ansótegui y Elena Urrutia (Coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto: Primer Coloquio Fronterizo*, 22, 23 y 24 de abril de 1987 (pp. 195-204). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn096j.23>

Inés Arredondo y Amparo Dávila: idearios femeninos

Claudia Liliana González Núñez

La Generación del Medio Siglo en las letras mexicanas ubica a una serie de escritores y escritoras de México que nacieron entre 1920 y que comienzan a escribir en la década de los cincuenta. En este grupo se encuentran Amparo Dávila e Inés Arredondo, ambas autoras reconocidas por su trabajo en el género narrativo, en especial en el cuento. A pesar de que sus obras tienen elementos en común, la crítica generalmente las ha revisado de manera aislada, pues en el caso de Dávila los estudios se han centrado en el género de lo fantástico, creando de alguna manera una barrera que separa a las dos creadoras.

Esta investigación propone revisar el tratamiento de los personajes femeninos a través del análisis literario de algunos cuentos representativos de cada autora: “La Sumanita”, “Olga” y “Canción de cuna” de Inés Arredondo, así como “La señorita Julia”, “La Celda”, “Oscar” y “El último verano” de Amparo Dávila. El trabajo persigue demostrar cómo los personajes femeninos viven y padecen de los idearios de la época asignados a la mujer; para ello se revisarán conceptos de feminidad tomados de la autora Rosi Braidotti y el de cuerpo, recuperado de Michel Foucault. Ambas creadoras reconstruyen el rostro de mujeres que padecen de las imposiciones sociales en atmósferas tradicionales y conservadoras.

I. La Generación del Medio Siglo

Inés Arredondo y Amparo Dávila son escritoras mexicanas inscritas en la literatura mexicana contemporánea, sobre todo por su destacada aportación en el género del cuento, aunque la crítica ubica a ambas autoras en el grupo denominado La Generación del Medio Siglo, identificación que toma en cuenta la fecha de nacimiento (1918 y 1935) y las fechas de las primeras publicaciones, entre los años 50 y 70. En el caso de Dávila no es clara su participación en el grupo de artistas, escritoras y escritores que crearon los cimientos de una etapa fundamental para las letras nacionales, caso contrario en Arredondo quien fue pieza clave y destaca como una de las principales mujeres intelectuales del grupo.

La etiqueta que se colocó sobre muchos escritores y escritoras fue más allá de fechas, ya que el grupo llamado Generación del Medio Siglo provocó una es-

tética literaria de ruptura frente a los intereses nacionalistas o de corte político que antecedian a la nueva propuesta. Existieron personajes bien identificados, la mayoría coincidieron en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM a través de una serie de propuestas artísticas como la *Revista Mexicana de literatura* y la difusión del teatro en Casa del Lago. Destacan los nombres de Tomás Segovia, Vicente Melo, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Vicente Leñero e Inés Arredondo.

En este período de las letras mexicanas convergieron ideas y personajes que lograron renovar la creación artística y literaria de la época. Inés Arredondo participó de manera activa en los proyectos del grupo, destacó como narradora y traductora, mientras que Dávila tuvo otro camino en su formación como escritora, siendo muy cercana a Alfonso Reyes con el que trabajó como su secretaria y aprendiz. A pesar, de que Dávila conoció a la mayoría de los miembros de mencionada generación, la crítica la ha distanciado de ellos y también de su propuesta estética, sin embargo, las relaciones entre ambas obras (la de Arredondo y Dávila) se muestran desde posibles rutas de reflexión, una de estas son las representaciones de los personajes femeninos (Bruce, 1998).

II. Los personajes femeninos

Arredondo y Dávila fueron mujeres de provincia. Arredondo nació en Culiacán, Sinaloa, y pasó la mayor parte de su infancia en la azucarera de su abuelo, un lugar llamado “El Dorado” que la escritora hizo suyo para sus creaciones literarias. Dávila nació en Pinos, Zacatecas, un lugar inhóspito y desértico que también pobló de personajes y situaciones peculiares en su imaginario literario. Ambas autoras conocieron la vida de provincia y de los pueblos que aún respiraban de los residuos de la revolución, la guerra cristera y ese México posrevolucionario. Como mujeres de su época conocieron las ideas que se imponían sobre el concepto de lo femenino y los deberes que eran parte de una normativa ética y moral, tales idearios daban continuidad a los preceptos heredados del siglo pasado, es decir, del siglo XIX. Pese a que La generación del Medio Siglo no tenía como objetivo reflexionar sobre la revolución mexicana, ambas autoras reconstruyen el paisaje rural de los pueblos fantasmas, la arquitectura de la época y las representaciones femeninas por medio de una serie de personajes que viven sus vidas bajo los deberes que manda la sociedad.

Los idearios femeninos tenían reglas de comportamiento para las mujeres. Las ideas que más predominaron durante el siglo XIX estaban relacionadas con

la educación femenina, por ende, con las actividades que obedecían a las esferas privadas como el trabajo doméstico, la cocina, el tejido y la costura, solo por mencionar algunas, a ello se le añadía la formación religiosa tradicional. En suma, las acciones permitidas estaban destinadas para la buena preparación de esposas y madres. Tanto el matrimonio como la reproducción eran las aspiraciones de las mujeres.

El control que las instituciones ejercían sobre las mujeres recaía en todos los aspectos tanto físicos como espirituales. Esta idea la ha expuesto Michel Foucault en su libro *Historia de la sexualidad* cuando señala que

En realidad, se trata más bien de la producción misma de la sexualidad, a la que no hay que concebir como una especie dada de naturaleza que el poder intentaría reducir [...] sino como una gran red superficial donde la estimulación de los cuerpos, la intensificación de los placeres, la incitación al discurso, la formación de conocimientos, el refuerzo de los controles y las resistencias se encadenan unos con otros según grandes estrategias de saber y de poder. (Foucault: 1976, p.93)

En este caso, a través del control del cuerpo femenino, las mujeres quedaban limitadas y restringidas desde su corporalidad. Los idearios marcaban una serie de prohibiciones respecto al cuerpo como la virginidad.

En la narrativa de Arredondo y de Dávila los personajes femeninos adquieren una importancia relevante ya que, en general, aparecen como narradoras en primera persona, o bien, desde la técnica de la omnisciencia y la focalización se construye la voz femenina. En los cuentos ambulan mujeres cuyo destino parece resuelto por la norma social, seres destinados a la maternidad y reproducción. Basta con revisar algunos de los cuentos representativos como “La Sumanita”, “La tía Julia”, “Olga” o “Mariana” para reafirmar el interés de ambas autoras.

En el cuento “La Sumanita”, Luisa es una mujer muy joven que debe cuidar a su tío Apolonio, un hombre viejo y moribundo quien había sido una figura importante en su infancia. Luisa accede a cuidar al anciano y a realizar las tareas de la casa. Sin embargo, la aparente tranquilidad se fractura cuando Apolonio en el lecho de muerte hace una última petición, desea casarse con la sobrina para que herede sus bienes. Luisa, atrapada por la circunstancia accede y la boda se realiza, tal acto motiva al hombre a sentirse cada día mejor, recuperando su salud y con esto, el deseo de poseer a Luisa.

El comportamiento femenino queda en el cuento reducido a una obediencia forzada cuya causa se explica a través del poder masculino y de las instituciones como la familia y la iglesia.

Te llama. Entra.

No sé cómo llegué hasta el umbral. Era ya de noche y la habitación iluminada por una lámpara veladora parecía enorme. Los muebles, agigantados, sombríos, y un aire extraño estancado en torno a la cama. La piel se me erizó, por los poros respiraba el horror a todo aquello, a la muerte.

–Acércate –dijo el sacerdote.

Obedecí yendo hasta los pies de la cama, sin atreverme a mirar ni las sábanas.

–Es la voluntad de tu tío, si no tienes algo que oponer, casarse contigo *in articulo mortis*, con la intención de que heredes sus bienes. ¿Aceptas? [...] y yo en medio era una esclava. Sufría y no podía levantar la cara al cielo. (Arredondo, 2011, p.134).

Arredondo recupera la vida de las mujeres de provincia y la atmósfera rural de la posrevolución mexicana, ya que en el cuento se hace alusión a los viajes a Europa que Apolonio y su esposa realizan antes de la revolución. Luisa se ve atrapada por las normas y tradiciones que ejercen sobre ella anulando cualquier tipo de elección. Al final del cuento se ve a sí misma como una mujer mancillada, sucia y con remordimientos. En “La Sunamita” la experiencia con el tío Apolonio ha marcado y modificado la percepción que Luisa tenía de sí misma (la diosa, virgen inmaculada se transforma en una prostituta abyecta)” (Albarrán, 1997, p. 94).

En el cuento “Olga” aparece nuevamente el mecanismo de la sumisión forzada y la imposición del matrimonio. La narración está contada por Manuel en primera persona, quien recuenta los acontecimientos previos a la llegada de Flavio al pueblo. Olga y Manuel tienen una relación afectiva desde niños y cuando crecen despierta en ellos el deseo y el amor, sin embargo, el arribo de Flavio representa la imposibilidad y el sometimiento a las tradiciones que imperaban sobre las mujeres. Flavio regresa del extranjero siendo un médico así que tal estatus le otorga el poder de elegir esposa. Este elige a Olga y la boda se realiza pese a la lucha interna de los personajes que deben de reprimir sus sentimientos.

La familia de Olga aparece en el cuento como sujeto de poder, pues tiene la facultad de optar por el mejor esposo y destinar a la joven a la vida conyugal. Un ejemplo se ilustra cuando la pareja de Manuel y Olga traman huir del pueblo y consumir el deseo de estar juntos, no obstante, el plan no se llega a realizar, “No la dejaron. Supo que no la dejaban dormir sola, ni hablar con sus amigas si no era delante de su madre” (Arredondo, 2011, p. 65). La cita expone la vigilancia y el control que los padres tienen sobre la hija, reduciendo su valor a la servidumbre marital. En el cuento “Olga” es significativo ahondar sobre el tratamiento del cuerpo. Foucault dice que el cuerpo como objeto es maleable y controlable para que cumpla con las funciones establecidas por la sociedad: “Un cuerpo dócil sí

puede ser sometido, transformado y vigilado” (Foucault: 2005, p. 140). Bajo la dinámica de vigilancia y castigo, los cuerpos se disciplinan y se someten a los cumplimientos de las reglas del estado o de la religión. En “Olga” el personaje femenino se rinde a los mandatos sociales, la boda se realiza y los amantes se resignan frente al orden impuesto.

Dio vuelta y vio que en la puerta mayor estaban organizando el cortejo. Subió al atrio y se abrió paso. Olga estaba derecha, con la cabeza levantada y los ojos fijos en el interior del templo; el traje de novia ceñido al cuerpo como una piel fingida, brillante, parecía hecho expresamente para turbarla poniéndola en evidencia, pero ella estaba olvidada también de su cuerpo. Flavio, a su lado, musitaba palabras temblorosas que caían sin rozarla; se encendió, dijo algo con más vehemencia y puso su mano sobre el brazo de ella; entonces Olga, sin volverse y sin prisa, dio un paso adelante, quizá por casualidad, y la mano cayó inerte. Olga avanzó y entró en la iglesia sin que nadie se lo indicara. Los otros siguieron apresurados, y dentro sonaron unos acordes solemnes. (Arredondo, 2011, p. 67)

Olga a través de la postura de su cuerpo simula a la estatua de marfil o de piedra, los movimientos de su cuerpo le indican a Manuel que Olga se ha transformado en otra mujer desconocida para él. Ya no es la muchacha que paseaba con él a caballo en las largas caminatas por las huertas. En plena boda, el cuerpo y la mirada de Olga se habían desvanecido para siempre, creando una muralla abismal entre los dos. Olga y su cuerpo se han sometido y actúan bajo el dominio de las estructuras patriarcales, así lo comenta Brianda Domecq en “Olga o las resonancias en el silencio”, cuando apunta que la obra de Arredondo descompone y compone mitos para revelar con sutil ironía las perversidades de la sociedad patriarcal (Domecq, 1998). En el caso de la cuentística de Dávila se encuentran personajes femeninos semejantes a los de Arredondo atrapados en los deberes que la sociedad impone.

En su mayoría son mujeres en constante lucha por mantener la estabilidad mental y emocional. Uno de los cuentos más significativos para este análisis es “La señorita Julia” y también es una de las obras más icónicas de la autora. La historia cuenta la vida de Julia una mujer escrupulosa, de buenas costumbres, quien ha dedicado toda su vida a cuidar su imagen y reputación.

La señorita Julia era una de esas muchachas de conducta intachable y todos lo sabían. Su vida podía tomarse como ejemplo de moderación y rectitud. Desde que sus hermanas menores se habían casado. Julia vivía sola en la casa que los padres les habían dejado al morir. Ella la tenía arreglada con buen gusto y escrupulosamente limpia, por lo que resultaba un sitio agradable, no obstante ser una casa vieja. Todo allí era tratado con cuidado y cariño. El menor detalle delataba el fino espíritu de Julia, quien gustaba de la

música y los buenos libros: la poesía de Shelley y la de Keats, los Sonetos del Portugués y las novelas de las hermanas Brontë. Ella misma se preparaba los alimentos y limpiaba la casa con verdadero agrado. Siempre se la veía pulcra; vestida con sencillez y propiedad. Debíó de haber sido bella; aún conservaba una tez fresca y aquella tranquila y dulce mirada que le daba un aspecto de infinita bondad. Desde hacía algún tiempo estaba comprometida con el señor De Luna, contador de la empresa, quien la acompañaba todas las tardes desde la oficina hasta su casa. (Dávila, 2009, p. 56)

Julia es el retrato cabal de los ideales femeninos. Es una mujer que ha disciplinado su cuerpo y su mente bajo las reglas sociales, y eso le merece virtudes y elogios. Dávila representa a través de este personaje los valores que las mujeres perseguían, incluso siendo Julia una mujer que sale de casa a trabajar y se inscribe en el orden público, aun en este espacio debe mantener un buen comportamiento para demostrar la integridad de su persona. El cuento alude a la proximidad de su matrimonio con el señor De Luna, a partir de este suceso Julia comienza a desarrollar un trastorno que va en gradación culminando en locura. Algunas de las interpretaciones sobre esta pieza apuntan a que el verdadero conflicto de Julia es el miedo o rechazo al matrimonio, pues es justo cuando se acerca la boda que el personaje cae bajo el delirio y la alucinación. Sin embargo, las normativas del estado y la iglesia orillaban a las mujeres a casarse y la soltería era mal vista, generando un clima de incertidumbre y miedo a quienes no lograrian la unión marital.

El trastorno que Julia tiene la transforma en el opuesto de la mujer que era, ya que todo su tiempo y energía lo dedica a la solución de su padecimiento. La mujer pierde los encantos y atributos, y por ello es juzgada por los demás incluyendo su familia, los compañeros de trabajo, su prometido y la iglesia.

En este estado fue a consultar su caso con el Reverendo Padre Cuevas, que desde hacía muchos años era su confesor y guía espiritual y quien resolvía los pocos problemas que el buen hombre tenía. El Reverendo Padre le aconsejó que esperara un tiempo prudente para ver si Julia volvía a ser la de antes o, de lo contrario, se alejara de ella definitivamente, ya que a lo mejor ésa era una prueba palpable que daba Dios de que esa unión no convenía y estaba encaminada al fracaso y al desencanto, y podía ser, tal vez, un grave peligro para la salvación de su alma. (Dávila, 2009, p. 61)

Esta versión de Julia se aleja de los idearios femeninos y son las figuras masculinas de poder quienes juzgan las acciones y el comportamiento de esta mujer presa de miedos y delirios. Al final de la narración el prometido de Julia se distancia, pues ya no puede encontrar en ella la rectitud ni la prudencia.

En el cuento de “La Celda” de Dávila vuelve aparecer el tema del matrimonio. De manera inversa a “La señorita Julia” la unión conyugal representa para la protagonista un escape, una posibilidad para su salvación. María Camino vive con su madre y su hermana, es una mujer de clase alta, pero que sufre también de un aparente trastorno mental, una terrible esquizofrenia que la hace tener encuentros con un ser al que solo nombra como “él”. La relación de María con ese ser le causa una permanente perturbación que le impide vivir en paz. Conoce a Juan José Ogalíbel en su casa, ya era amigo de la familia y poco a poco entabla una relación muy cercana, que se convierte en promesa de matrimonio.

Esta nueva reacción de María fue recibida con bastante agrado no solo por José Juan Olaguibel, sino por toda la familia, lo cual facilitaba las cosas. Cuando no jugaban a las cartas pasaban la velada conversando. María descubrió que resultaba agradable platicar con él. Empezó a sentirse bien en su compañía y a distraer un poco su preocupación. Poco a poco iba conociendo la ternura y la esperanza. Empezaron a hacer proyectos y planes y al poco tiempo María lucía un anillo de compromiso, y la boda quedó fijada para el próximo mes de enero. (Dávila, 2009, p. 41)

En “La Celda” el matrimonio no se presenta como una imposición como en los cuentos de Arredondo, se observa la aceptación y el agrado con el que la familia recibe la noticia del compromiso, pues María Camino cumplirá con los preceptos femeninos al convertirse en esposa. La narración refleja la acción del matrimonio como un valor fundamental en el ser femenino y recupera esos retratos de mujeres destinadas a la esfera doméstica.

Otros dos cuentos significativos que tocan el tema de la condición femenina son “Oscar” y “El último verano”. En el primer relato la hermana de Oscar regresa al pueblo después de varios años, a pesar de la distancia del tiempo encuentra que su casa y su familia siguen exactamente igual como los había dejado, es decir, todos los miembros se mantenían sometidos al cuidado de su hermano Oscar, quien tenía una condición que la historia no especifica con claridad. Oscar controla las acciones de todos a partir de una dinámica de control y temor. Existen estudios de crítica que han interpretado a Oscar como un personaje que representa los valores patriarcales, lo importante de la narración desde esta perspectiva es que el cuento describe a los personajes femeninos anclados en la sumisión y destinados a la esfera doméstica.

Al día siguiente de su llegada Mónica comenzó a hacer la parte de los quehaceres de la casa que le correspondía, como antes de que se marchara para la capital. La misma rutina

de siempre: a las seis y media de la mañana se levantaban; la madre daba de comer a los pájaros y limpiaba las jaulas; las dos hermanas ponían la mesa del comedor y preparaban el desayuno, y a las ocho se sentaban todos a la mesa. Pero antes se le llevaba el desayuno a Óscar porque pasaba el día de muy mal humor si no era atendido primero y él, desde el sótano, tenía gran conocimiento de los ruidos de la casa y de las horas; sabía cuándo se levantaban, cuándo entraban a la cocina, cuándo salían, todo. [...] Entonces las tres mujeres limpiaban la casa cuidadosamente. Cristina se encargaba de arreglar la cocina y de lavar la loza, la madre sacudía la sala y el comedor y Mónica se dedicaba a las recámaras y al baño. Mientras la madre salía a hacer la compra para la comida, las muchachas barrían y trapeaban el patio y el zaguán. Después, cuando la mujer regresaba con el mandado, Cristina le ayudaba a preparar la comida y a arreglar la mesa y Mónica lavaba la ropa sucia. En aquella casa siempre había algo que hacer: al terminar de comer se levantaban la mesa y la cocina, se remendaba y planchaba la ropa, y solo después de la cena, cuando ya todo estaba recogido y acomodado, y el padre se ponía a estudiar en el violonchelo. (Dávila, 2009, p. 213)

La cita es extensa porque detalla las jornadas de trabajo que las mujeres realizan en su vida cotidiana. Dávila reconstruye estampas y episodios de las mujeres de su tiempo, agobiadas en los quehaceres de la casa, preparando los alimentos, lavando la ropa, zurciendo las telas mientras que las figuras masculinas gozan de tocar un instrumento musical. Rosi Braidotti sostiene que la feminidad no es una cualidad natural, sino una construcción social y cultural, moldeada por reglas, roles y creencias comunes sobre lo que se espera de las mujeres. La feminidad, subraya la autora, no es una propiedad individual sino una forma de ser que se encuentra en relación con lo otro, con el cuerpo y con las estructuras sociales (Braidotti, 2004). Respecto a esta, idea los cuentos “El último verano” de Dávila y “Canción de Cuna” de Arredondo problematizan sobre el cuerpo femenino a partir de la maternidad como otra de las imposiciones culturales que existen hacia las mujeres. En ambos relatos las protagonistas aceptan la maternidad como un mandato que pone en riesgo la vida y la integridad moral. Mientras que el relato de Dávila la protagonista esconde en su interior el no deseo de ser madre por séptima vez y tras un aborto espontáneo la culpa la carcome hasta llegar a la autodestrucción; en el caso de la obra de Arredondo se muestran las implicaciones sociales de los embarazos fuera del matrimonio y refleja las formas clandestinas a las que las mujeres eran sometidas para encubrir ese tipo de acciones consideradas inmorales en un contexto tradicional y conservador.

Conclusiones

Inés Arredondo y Amparo Dávila pertenecieron a la misma generación de escritores y escritoras que buscaron desde su propia estética literaria representar a las mujeres como seres atrapados por las circunstancias sociales, ambas autoras plasmaron la condición femenina sujeta a los mandatos de una cultura patriarcal. A través del análisis de una serie de cuentos se demuestra que existen profundas correspondencias entre las obras de las cuentistas, en este caso, a través de los tópicos del matrimonio y la maternidad como ideales femeninos. En las producciones se revela la necesidad de pensar a las mujeres, sus características desde el concepto del cuerpo como una estructura regulada por las instituciones que conlleva la pérdida de identidad y la nula autonomía femenina. En general las mujeres representadas en los cuentos son seres infelices, sumidos en la tristeza o en la culpa, carentes de elección y de agencia.

Los cuentos analizados demuestran puntos de convergencia entre las dos producciones literarias, aunque cada autora tiene un estilo bien definido, en los relatos se refleja el interés por la representación de personajes femeninos y por el desarrollo de temáticas relacionadas con las mujeres. Las representaciones de las mujeres en las letras de ambas autoras responden a una violencia normalizada que los orilla a la fatalidad, la muerte o la locura.

La investigación también persigue continuar buscando vasos comunicantes entre ambas autoras y repensar su obra más allá de los juicios reduccionistas que la crítica ha impuesto, colocándolas en lugares distantes y ajenos.

Referencias

- Albarrán, Claudia (1997). Las mujeres de los cuentos de Inés Arredondo. *Revista Debate feminista*, 15, 93-98.
- Arredondo, Inés (2011). *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Braidotti, Rose (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.
- Bruce, Juan; Díaz, Magda; García, Teresa; Gutierrez, Raquel; Pereira, Armando & San Pedro, José de Jesús (1998). *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. México: Universidad Veracruzana.
- Dávila, Amparo (2009). *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Domecq, Brianda (1992). “Olga” o las resonancias del silencio. *Revista Literatura Mexicana*, 3(2), 417-443.
- Foucault, Michel (2005). *Vigilar y castigar, nacimiento de una prisión*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1976). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. México: Siglo XXI.

Surrealismo simbólico y maternidad siniestra: roles, estereotipos y violencia de género en los cuentos de Adela Fernández

Arlett Cancino Vázquez

Adela Fernández: en carne viva y a corazón abierto

Adela Fernández (1942-2013) es hija del director de cine Emilio “El Indio” Fernández y de Gladys Hernández. Su madre era una joven cubana de 15 años a quien Emilio conoce en un viaje a La Habana en 1941 y con quien se casa para poder llevársela a México. No obstante, el matrimonio no dura mucho debido a los malos tratos, las infidelidades y el deprecio de “El Indio”, por lo que Gladys lo abandona sin poder llevarse a su hija ya que él la retiene. Adela conoce a su madre hasta los nueve años cuando esta busca recuperarla, pero decide permanecer a lado de su padre hasta los 16 años, momento en que escapa porque ya no soporta la misoginia de “El Indio” (Ipiña, 2013): “En definitiva, salí huyendo de tanta mexicanidad, de tanto realismo mexicano, de tanto nacionalismo y de tanto control exacerbado. Me llamaban la niña cautiva de Coyoacán. Era muy joven” (Ipiña, 2013, párr. 30). Adela estaba encerrada en la casa de su padre, no salía y se la pasaba atendiendo a las personas invitadas en reuniones y fiestas. Ella misma se describe como “la criadita, la traedora”, puesto que estaba al servicio de la novia en turno de su papá (Ipiña, 2013).

Uno de los recuerdos que marcan el carácter rudo y machista de su infancia, pero al mismo tiempo cargado de ternura y “amorosidad”, como ella misma lo describe, es estar sentada de bebé frente a su padre con su gallo, mientras que este alimenta al animal y a ella con un trozo de carne cruda remojada en mezcal con chile (PoblaneríasTV, 2013). Al rememorar su niñez al lado de su padre, Adela reconoce cómo su visión de vida, sus gustos marcadamente nacionalistas, su querencia por los animales y los ambientes rurales e indígenas, pero sobre todo esa necesidad de describir la miseria humana de la gente de abajo para hacer una crítica social como lo evidencian sus películas, son elementos que forman parte de su identidad como adulta y, para quienes analizan su obra, también se hacen evidentes en su narrativa.

Su infancia transcurre en la atmósfera mítica y mágica de las leyendas indígenas que le contaban las personas que trabajaban con su padre; en reiteradas oca-

siones, Adela ha mencionado que sus cuentos se basan en esas historias. Asimismo, desde pequeña tiene una inclinación natural a la fantasía y la imaginación, pues padecía de lapsus de vigilia y sueño:

Mi nana decía que a mí me atacaban las *Duermevelas* porque de pronto me quedaba dormida en cualquier sitio y hasta de pie podía conciliar el sueño. Era una caída repentina en otro mundo lleno de imágenes, sin embargo, no perdía por completo la conciencia, mantenía los ojos abiertos y podía escuchar todo cuanto decían: “A la niña ya la atrapó otra duermeyela y cuando despierte se soltará a contarnos historias insensatas y sin juicio”. (Fernández citada por Carmona, 2028, p. 11)

La relación con su papá fue difícil, puesto que este tenía un temperamento impredecible que pasaba de la ternura a la ira fácilmente; sobre todo, estaba marcado por un machismo contradictorio y convenenciero que le permitía mantener su imagen de “macho bragado”: “Mi papá fue feliz cuando le dije que era lesbiana, ya no tenía que preocuparse por mi himen, ni matar a quien me tocara. Pero cuando aparecí con mi hijo, entonces sí, entonces me convertí en una puta” (Ipiña, 2013, párr. 73).

Ser su hija implicaba importantes compromisos como responder a sus ideales y tolerar la intromisión de sus fans en su vida familiar (Fernández, 2011). No obstante, gracias a esa relación filial fue testigo de la época de oro del cine mexicano, puesto que acompañaba a su padre a las grabaciones de sus películas y desde su mente infantil mezclaba la realidad con la fantasía sin que pudiera distinguir la una de la otra; esta sensación germina y luego se hace evidente en su producción cuentística.

Eché a perder muchas escenas: En “Un día de vida” al filmar el fusilamiento de Roberto Cañedo, yo pegué el alarido y me lancé a abrazarlo; en “Río escondido” me metí a escena para defender a Columba en el pleito con la Doña; odiaba a Carlos López Moctezuma porque en “Río Escondido” negaba agua a los niños y mandó matar a Columba. Pensaba que mi papá era malo ya que ante los colgados, los fusilamientos, los hombres arrastrados por caballos, él, mi papá, se la pasaba en una silla gritando: “Acción, corte, va de nuevo o salió perfecto”. ¿Cómo podía ordenar aquello? Y lo más extraño era que todos esos “muertos” se levantaban y se iban a comer. ¿Eran revividos, resucitados o fantasmas? No entendía nada. Por años no pude distinguir entre la ficción del cine y la realidad de la vida. Conforme crecí puede entender la magia del cine, su valor estético y el esfuerzo del trabajo. Los escuchaba hablar, contar anécdotas, discutir. Cuando hablo de su cine, lo hago con sus voces, con los comentarios que aprendí de ellos. (Fernández, 2011, párr. 6)

Adela se considera una soñadora y esto lo traspasa a sus creaciones literarias. Para ella la inspiración para escribir es sentir de manera extrema hasta desbor-

darse y fluir, por lo que como escritora ve más allá de lo evidente, ahonda en los sentimientos, engrandece los hechos, los colorea y les saca brillo. Busca una exploración de la existencia y conducta humana, reconoce a la literatura como el medio adecuado para ahondar y conocer estos misterios; al mismo tiempo se considera como una mujer en constante desasosiego, con tendencia al sufrimiento y la angustia existencial, por lo que siente las cosas en carne viva y a corazón abierto, así que las imágenes de sus cuentos revelan esa sensibilidad desbordada. Adela escribe todo lo que la impresiona, aquello que le cala hasta los huesos, entiende, pues, en la literatura un compromiso con las atrocidades de las que es testigo (Fernández, 2011, párr. 57).

Cuando huye de su casa, se relaciona con artistas que trasgreden el nacionalismo mexicano que marcó su infancia. Conoce a las surrealistas Leonora Carrington y Remedios Varo, a su lado participa de juegos literarios como el cadáver exquisito. A Carrington la conoce en periodos fuertes de locura, pero a pesar de ello establece una relación de mucha familiaridad, pues con ella experimenta la escritura automática y la narración de sueños; luego comparten pasatiempos como el estudio de la cábala (Ipiña, 2013). Aunque con Remedios la relación era más distante, reconoce en sus obras elementos que marcaron fuertemente su vida, en particular con la pintura “Mujer saliendo del psicoanalista”:

Me sirvieron para deshacerme, al menos en parte, de las ataduras paternas. Con el tiempo me he dado cuenta de que ese mexicanismo exacerbado que viví en casa de mi papa (*sic*) no andaba lejos del surrealismo. Así fui viviendo a salto de mata y aprendiendo de aquellos monstruos que iba conociendo en las tertulias de surrealistas y con mi grupo de amigas. (Ipiña, 2013, párr. 30)

Ahí es donde inicia sus primeras narraciones, completamente influida por el movimiento surrealista y su deseo por recuperar el mundo onírico de las duermelas.

Posteriormente, se muda a Nueva York donde conoce el mundo de los *beatniks* y la literatura budista zen. Embarazada de su primer hijo, experimenta de primera mano el mundo existencialista y depresivo *beat* pues viaja y vive con grupo de estas personas. Ahí se percata del desencanto y la marginalidad tanto de sus integrantes como de los temas que abordan en sus creaciones.

En síntesis, la vida de Adela Fernández está fuertemente marcada por la figura de su padre; su nacionalismo, machismo y misoginia son temas que aborda directa o indirectamente en sus cuentos. De igual manera, el encierro en la casa

de Coyoacán y esa convivencia con el mundo mítico y mágico de los indígenas y campesinos al servicio de “El Indio” generan el ambiente en muchas de sus historias; así como la mezcla entre la fantasía y la realidad de las ficciones cinematográficas y sus extraños estados de vigilia. Por otro lado, su gusto y relación con corrientes artísticas contraculturales como el surrealismo y la generación *beat* le dan un toque estilístico muy particular. A partir de esto se comprende que en su narrativa aparezcan las nociones de lo surreal y lo siniestro como resultado de esta unión de elementos. De tal forma que la misma Adela reconoce sus obras como un amasijo: “Hoy en día soy una mezcla de todo eso, eso y más” (Fernández, 2011, párr. 8).

Entre su obra narrativa se encuentran: *El perro y el hábito por la rosa* (1976), *Duermevelas* (1986) y *Vago espinazo de la noche* (1996). En 2022, el Fondo de Cultura Económica (FCE) reedita estos dos últimos en el libro *Cuento reunidos*. Para 2009 estaba preparando otro libro de cuentos titulado *El miedo y sus aliados*, que como su nombre lo indica, tiene el mismo tono de las antologías anteriores, así como su primera novela *Voz de acanto*. En 2011 publica *Híbrido* que incluye los textos que no se pudieron clasificar para su primera obra, junto con otros.

*El perro o el hábito por la rosa*¹ es un libro híbrido que contiene cuento, poesía, teatro y textos experimentales. A pesar de que la crítica de la época no prestó atención a esta publicación, el libro se agotó rápidamente. De este se sacaron los cuentos “Agosto mes de los ojos”, “La jaula de tía Enedina”, “Los vegetantes” y “Una distinta geometría del sentimiento” y se incluyeron en su segundo libro *Duermevelas*. En ellos ya se dejan ver las obsesiones de Adela: la crueldad, lo siniestro, la ironía, el humor negro, así como sus temas: locura, tristeza, desamor, abandono, soledad, muerte. En *Duermevelas*,² la originalidad se encuentra en el pensamiento mágico y en las imágenes perturbadoras muy cercanas a las pesadillas. Sus historias provocan estremecimiento y horror porque se gestan en el umbral del sueño y la realidad; se caracterizan por la brevedad y una anécdota

¹ Reúne 12 textos cortos de diversa índole con finales sorprendentes y abrumadores: “Cracovia”, “En espera del epílogo”, “Realización simbólica”, “Agosto mes de los ojos”, “La jaula de tía Enedina”, “Los vegetantes”, “Una distinta geometría del sentimiento”, “El perro (estudio lento para perro largo adelgazándose al amanecer)”, “El hábito por la rosa”, “Fuga y puntuación”, “Obra instantánea para títere melancólico” y “La rosa en el vaso”.

² Contiene 17 historias: “La jaula de tía Enedina”, “Cordelias”, “Una distinta geometría del sentimiento”, “Yemasanta”, “Hipocausto”, “Reencuentros”, “Los vegetantes”, “El hombre umbrío”, “Agosto el mes de los ojos”, “Reloj de sombra”, “Juegos de poder”, “Heliocidio”, “Las gallinitas”, “Ana y el tiempo”, “Memoria y olvido”, “Polifemo” y “Los mimos vacíos”.

ceñida que las dota de una fuerza contundente que penetra en la mente de un solo golpe, llevando al lector o lectora al laberinto de la angustia.

*Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos*³ reúne historias escritas entre 1975 y 1994, se le cataloga como realismo bárbaro, violento y fantástico. Contiene cuentos redondos, breves, de finales sorprendidos, tristes y brutales, pero que son reconocibles en la realidad y que estremecen a quien los lee, pues la autora no usa atajos para denunciar y describir la crueldad humana. No obstante, detrás de la perversión que narra Adela, hay una crítica social, ya que son historias que reflejan la vida de personajes reconocibles en nuestra realidad, donde las personas débiles son sometidas y marginadas por quienes ejercen su poder despiadadamente; la autora emplea lo fantástico, lo siniestro, la ironía y el humor negro para mostrar las aberraciones y atrocidades del mundo.

El fantástico femenino y feminista: el género cuestionado

Los elementos extratextuales constituyen parte fundamental en la creación literaria, pues el contenido narrativo, el mundo ficcional, tiene como correlato, referente último, la acción humana. En otras palabras, el texto literario tiene su referente en elementos sociales e históricos extratextuales, las acciones e interacciones humanas, que quedan plasmados en la diégesis (el universo ficcional del texto literario) por medio de los recursos estilísticos y lingüísticos del autor o autora (Pimentel, 1998; Guzmán, 2023). De este modo, en la creación de un texto literario la vida del escritor o escritora, su posición y situación en el mundo, así como el contexto social desde el que escribe son germen de sus relatos.

En este sentido, cuando se habla de literatura escrita por mujeres la categoría de género cobra relevancia, puesto que, desde su conceptualización como conjunto de aspectos culturales determinantes en la construcción de la identidad femenina, ha permitido repensar el fenómeno literario y los textos son vistos como un espacio donde se representan las relaciones socio-afectivas entre los sexos, donde se replican roles de género (Vivero, 2009), condición y situación de las mujeres.

De lo que se trata entonces es de reconocer que el texto literario participa de forma activa en el proceso de significación social en torno al género debido a que él mismo está

³ Reúne 18 textos: “Vago espinazo de la noche”, “De todos los oficios”, “Más que fenicio”, “Jaculatorias e indulgencias”, “Taciturno”, “Con los pies en el agua”, “Ese maldito animal”, “El montón”, “Stasho”, “Macedonia”, “Mecanismo”, “Regresión”, “Incineraciones”, “Apostasía”, “La venganza de Flaubert”, “A la sombra del relámpago”, “No hay que dejar ascender a la muerte” y “Sapo rojo”.

determinado por el factor cultural y, por ende, reproduce a través del lenguaje cuestiones sociales. (Vivero, 2009, p. 69)

Tanto en el proceso de creación de la obra en sí como en el proceso de lectura, el género, como categoría constitutiva de quien lee y escribe, incide en la construcción e interpretación de texto literario, puesto que refleja aspectos socioculturales en los que el escritor o escritora ha prestado especial atención.

En 2009, Vivero dejaba clara su preocupación de que los recursos literarios que en un inicio marcaron la distinción entre textos escritos por mujeres y hombres; que ese mundo de lo íntimo, lo subjetivo, lo privado que las escritoras representan en sus obras como muestra de lo “femenino”, se convirtiera en lugar común al que ellas acudieran de manera consciente para ser reconocidas como parte de esta caracterización de la literatura femenina que estaba cobrando fuerza (Vivero, 2009) y generando un espacio particular. No obstante, a casi dos décadas de esta inquietud, hoy con el *tsunami* de escritoras latinoamericanas es posible reconocer que el camino seguido por las autoras ha sido diverso. La indagación por lo femenino y la situación de las mujeres continúa y también se ficcionaliza a partir de lo fantástico.

Lo fantástico es una transgresión de la idea compartida de lo real (Roas, 2020) que se representa de diferentes maneras por medio de lo terrorífico, insólito, siniestro, onírico, mágico, etcétera. En su ruptura con lo real, lo fantástico se sirve de discursos marginales, aquellos que no tienen cabida en la construcción lógica de la realidad objetiva. Apela, entonces, a elementos que son parte de lo oculto, del inconsciente, de lo místico, de lo mítico; todo aquello que se esconde por su incoherencia con el orden establecido de las cosas. Lo onírico (surreal) y lo siniestro considerado como lo que se encuentra del otro lado y que no vemos en nuestra cotidianidad, ya sea porque no podemos hacerlo libremente sino solo en los sueños o porque da pavor, son medios de expresión de este subgénero.

Asimismo, esa trasgresión de la realidad hace que lo fantástico sea, sobre todo, una forma de oposición social, un medio que se contrapone a ideologías y a órdenes culturales (Roas, 2020), por lo que se convierte en el subgénero literario idóneo con el que se indaga lo femenino y se denuncian estereotipos y roles de género:

Lo fantástico es un discurso ambiguo y elíptico que expresa lo excluido por la cultura, no resulta difícil comprender por qué este modo de representación ha sido considerado muy adecuado para la expresión del sujeto femenino, tradicionalmente silenciado y marginado dentro de un sistema masculino y patriarcal. (Roas, 2020, p. 26)

La representación de esa indagación en la literatura escrita por mujeres se da de dos maneras. Por un lado, el fantástico femenino hace un cuestionamiento al orden simbólico patriarcal, a través de lo irracional y lo onírico como medios de transgresión del pensamiento occidental; de acuerdo con Anne Richter (1977), primera en acuñar el término, las mujeres se mueven en el discurso fantástico de manera más espontánea que los hombres, lo muestran como algo cotidiano e incursionan en lo sobrenatural como si fuera una evidencia incuestionable (Richter citada por Roas, 2020). Por otro lado, en lo fantástico feminista se abordan temas sobre la experiencia femenina, se privilegian voces narradoras de mujeres y se resalta su presencia como agentes de acción (Roas, 2020), a partir de elementos sobrenaturales, especulativos o mágicos; lo que se pretende es cuestionar, subvertir las desigualdades de género o estructuras patriarcales.

En otras palabras, el primero explora lo femenino desde una perspectiva fantástica sin necesidad de una crítica social explícita o intencionada, como sí se hace más obvia en el segundo. La intención del fantástico femenino es estética y personal, mientras que el feminista tiene una finalidad de subversión política y social (Roas, 2020). El tratamiento de los temas también se diversifica, el primero acude a elementos de lo doméstico, lo emocional y lo mítico, mientras que el segundo aborda directamente la opresión y roles de género, en él también se representan figuras femeninas que desafían las normas establecidas.

A partir de ello, se considera que Adela Fernández emplea, por una parte, lo fantástico femenino para explorar el orden simbólico patriarcal que prevalece en la identidad de las mujeres, esto en particular en *Duermevelas*, por medio de elementos surrealistas relacionados con el mundo onírico y su irrealidad; mientras que, por otra parte, usa de manera tangencial el fantástico feminista en *Vago espinazo de la noche*, pues retrata de manera directa y contundente la violencia que viven las mujeres a causa de las opresiones que padecen y esto lo consigue a través de componentes siniestros, con una intención subversiva y, por ende, política.

Lo surreal en los ojos de Adela en *Duermevelas*

El surrealismo como movimiento literario y artístico busca expresar el funcionamiento real del pensamiento y recrear situaciones oníricas. En él, lo real y natural se transfigura para liberar situaciones de pesadilla, de mutaciones y metamorfosis que solo son posibles en el mundo de los sueños (Eco, 2007). Ve a los sueños como una manifestación libre de la moralidad y lógica que impone la sociedad; no pretende una reproducción de los mismos, sino la integración de lo onírico en la

realidad para transformarla. De acuerdo con la visión surrealista, los sueños son “la otra mitad de la vida”, “el otro polo” con el cual se amplía la noción de lo real (Jiménez, 2013).

Los cuentos de Adela Fernández, sobre todo, las creaciones que se incluyeron en *El perro o el hábito por la rosa* y que luego se incorporaron en *Duermevelas*, tienen una clara influencia de la visión surrealista de Leonora Carrington y Remedios Varo, artistas con las que convivió y que marcaron fuertemente su exploración identitaria y literaria, pues gracias a ellas incursiona en el arte y descubre su vocación por las letras:

Me junte (*sic*) con un grupo de surrealistas, las antípodas del ambiente que había vivido en casa de mi papá. Con gente como Leonora Carrington que abominaba de los muralistas, Remedios Varo [...] Yo quería ser pintora pero no servía, no estaba previsto en el guión (*sic*) de mi vida, acabé escribiendo, y sigo en ello, es lo que me gusta. Con ellos jugaba al cadáver exquisito, a la escritura automática, a contarnos los sueños... Yo me los inventaba. Leonora se daba cuenta, pero se divertía mucho conmigo, eran juegos surrealistas por excelencia. (Ipiña, 2013, párr. 28)

El fantástico femenino de Adela en *Duermevelas* emplea imágenes, tramas y personajes surrealistas para abordar la condición de género de las mujeres en su mundo cotidiano e íntimo, pero a través de un velo onírico de irrealidad y fantasía. Como pasa en las pinturas de Carrington y Varo, donde elementos irracionales desafían la lógica con escenas sacadas de sueños, en los cuentos de Fernández se representan escenarios y personajes imposibles en la realidad, pero que son verosímiles desde una ficción surrealista. Así las Cordelias se reproducen espontáneamente al verse en cualquier superficie reflejante; Yemasanta, una niña vi-dente, nace gracias al embrujo de un huevo vacío; en un pueblo nadie tiene ojos porque todos cuelgan de los quitalluvias, etcétera.

En las obras de Leonora y Remedios también existe una fusión y/o metamorfosis de lo humano con lo animal;⁴ asimismo, plantas y animales imaginarios cobran vida por medio de la magia o aparatos sofisticados.⁵ En el caso de Adela, la metamorfosis de sus personajes femeninos se da por una situación límite en su entorno familiar, cotidiano o íntimo. Por ejemplo, en “Los vegetantes”, una madre cae en una *locura vegetal* cuando su marido muere, se entrega por completo

⁴ Esto se observa en las obras de Carrington “Artista viaja de incógnito” (1949) o “Potrait of the late Ms. Patridge (1947).

⁵ Como se aprecia en las obras “Nacer de nuevo” (1960) y “Música solar” (1955) de Remedios Varo.

al cuidado de su jardín hasta convertirse en una más de sus plantas, mientras que su hijo en búsqueda de su cariño trata de hacerla entrar en razón para fracasar hasta fusionarse con ella en un abrazo vegetal. En “Reloj de sombra”, luego de que su tío se va y debido a la obsesión que este le generó al mostrarle las cúpulas agudas de catedrales góticas, Leopoldina come alfileres y agujas sin que le hagan daño hasta que se transforma en una de ellas.

Las pinturas de Carrington y Varo son eminentemente literarias, puesto que gran parte de sus cuadros se perciben como relatos a la vista del espectador o espectadora. De igual manera, los cuentos de Adela son eminentemente pictóricos por la fuerza y nitidez de sus imágenes: “Las lágrimas de los amantes gastados suben por los muros y escurren en gélidas estalactitas” (Fernández, 2022, p. 37), “Apenas visible la figura de mi madre: tenía ya los cabellos verdes, y el rostro y las manos blancas, como las magnolias. Olía a extraños perfumes. Savia venenosa su saliva” (Fernández, 2022, p. 44).

A través de este fantástico onírico, Fernández aborda el orden social de manera simbólica para así evidenciar estereotipos y funciones de género que las mujeres deben cumplir y que las incomodan, marginan y/o violentan. Los personajes femeninos de *Duermevelas* se metamorfosean o animalizan como símbolo de algún constructo social de género que las constriñe. Las mujeres de “Las gallinitas” no son más que las seniles prostitutas maldecidas con la eternidad y que recogen semillas en el mercado: “Con sus dedos de pico de ave, las viejas madrugadoras, encorvadas, recolectan las semillas y las guardan en pequeñas y fétidas talegas” (Fernández, 2022, p. 61). Esas gallinas que pululan y se reproducen desde hace siglos y desde hace siglos también son repudiadas porque son la vergüenza y amenaza de la moral de las ciudades, representan la prostitución desde una visión sociocultural moralizante que condena en vez de buscar causas y responsables.

En “Yemasanta”, Ceferina, la bruja del pueblo, encierra en el cascarón de un huevo un muñeco bañado con sangre y saliva para que una mujer infértil consiga el embarazo deseado. En este cuento Adela aborda la obsesión de las mujeres, pero, sobre todo, de sus entornos familiares para que estas sean madres. “La esterilidad de Isabel obsesionó por más de 17 años a todos sus familiares y amigos dedicados a proporcionarle todo tipo de curaciones que pudieran convertirla en una mujer fértil” (Fernández, 2022, p. 32).

A través del discurso fantástico surreal, Adela retoma simbólicamente temas de relevancia para la mujer: embarazo adolescente, aborto clandestino, climaterio, maternidad, fertilidad, violencia de género, histeria, deseo, senectud femeni-

na, y los transfigura por medio un ambiente onírico que permite una asimilación más contundente en sus lectores y lectoras.

Surrealismo simbólico: estereotipos y violencia de género en “La jaula de la tía Enedina”

En el cuento “La jaula de la tía Enedina” un joven le lleva comida a su tía la loca a la que la familia ha relegado por quedarse soltera. Se siente identificado con ella porque también es rechazado por ser negro; la visita de manera regular y en esos encuentros ella le pide un canario, como él no puede cumplir su deseo le da caricias. Conforme pasa el tiempo el comportamiento de la tía se hace extraño, revolotea y salta por la habitación y le pide alpiste. Un día, luego de mucho tiempo de no visitarla, el joven quiere volver a hacer el amor con la tía, pero esta se niega y él se percata de que tiene dos niños gemelos, escuálidos y albinos, a quienes, como pájara, ella les da alimento.

En este cuento el principal elemento surreal es la animalización del personaje central, la tía Enedina:

Apenas podía distinguirla, ya subiéndose a los muebles o encaramándose en un montón de periódicos. Parecía una rata gris, metiéndose entre la chatarra. Se subía sobre la jaula y se mecía en un balanceo o algo más que triste. Era muy semejante a una de esas arañas grandes y zancudas de pancita pequeña y patas largas. (Fernández, 2022, p. 24)

Lo que esta animalización esconde es la violación de la que es víctima la tía por parte de su sobrino, quien bajo la excusa de no poder darle su anhelado canario, le da caricias a la fuerza: “A tientas, entre tumbos y tropezones comencé a perseguirla. Qué difícil fue atraparla. [...] No fue fácil hacerle el amor. Todo esto a cambio de un canario que por más empeño que puse, no podía regalarle” (Fernández, 2022, p. 24). Su comportamiento animalesco representa a una mujer tratando de defenderse de su violador.

Luego de ser abusada, la tía Enedina se metamorfosea en ave y solo bajo este nuevo estado acepta y busca las caricias del sobrino: “Después de aquella amorosidad, cada vez que llegaba con sus alimentos sacaba las manos de uñas largas en busca de mi contacto” (Fernández, 2022, p. 24). El comportamiento de la tía Enedina representa las estructuras de poder y desigualdad de género de las mujeres en contextos vulnerables. Las violencias contra las mujeres suceden a consecuencia de las relaciones de poder desiguales, en las que ellas interiorizan roles de

sumisión y dependencia a de causa de una socialización y aculturación patriarcal (Pérez, 2016).

La tía Enedina se confina en soledad, luego de que su prometido la abandona en la iglesia y su familia se olvida de ella y la consideran loca porque, como solterona, es una marginada social. De este modo, a pesar de la lucha y resistencia inicial durante el abuso sexual, en encuentros posteriores la tía Enedina busca el contacto con el sobrino como una forma de validación simbólica en la que ella trata de recuperar el control en el mismo contexto en el que fue despojada del poder, por eso es que como ave lo hiere cuando busca acercarse: “Tía Enedina me lastimaba, incrustando en mi piel, sus uñas, mordiendo, y sus huesos afilados, puntiagudos, se encarnaban en mi carne” (Fernández, 2022, p. 24).

El deseo obsesivo por tener un canario puede analizarse desde varios ángulos. Por un lado, el canario enjaulado muestra la propia condición de la tía quien se encierra en el cuarto de trebejos luego de que se le vaticina que será una mujer soltera para siempre; al mismo tiempo, esto refleja su condición de género al estar atrapada en las restricciones sociales de la soltería. Y, por otra parte, el anhelo de poblar la jaula de latón que le regalaron como consolación por el abandono de su prometido, representa su deseo por ser madre.

En ambos casos, la maternidad y el matrimonio son rasgos sociales patriarcales que determinan la completitud de las mujeres, mandatos culturales que definen y restringen la identidad femenina y las someten a roles de cuidado como lo vemos al final del cuento: “Tía Enedina, los contemplaba con ternura y felizmente, como pájara, les daba el diminuto alimento” (Fernández, 2022, p. 25).

Lo siniestro a los ojos de Adela en *Vago espinazo de la noche*

Lo fantástico en la literatura se manifiesta, además de lo onírico, a través de lo siniestro. De acuerdo con Freud, lo siniestro es “todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1992, p. 225). Etimológicamente se relaciona con conceptos como ajeno, extraño, incómodo, sombrío, lúgubre, inquietante, horrendo, embrujado, repulsivo, demoniaco, ominoso (Freud, 1992) y se presenta como la antítesis de lo familiar e íntimo: “no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo enajenado de ella por el proceso de la represión” (Freud, 1992, p. 241).

Para ejemplificarlo en el ámbito literario, Freud describe que algo es siniestro en un cuento cuando deja al lector o lectora con la incertidumbre de si algo (un personaje, una situación, un objeto) es real o no; de acuerdo con el psicoanalista,

si se aclara esa incertidumbre, entonces se pierde el efecto de lo siniestro y se genera una perplejidad total. Para provocar la sensación de lo siniestro, el cuento o la obra se sitúa en el terreno de la realidad cotidiana donde ocurren cosas que no se experimentarían en la realidad efectiva (Freud, 1992).

Entre los tópicos de lo siniestro que destaca Freud se encuentra el animismo: la presencia de fantasmas y espíritus; la muerte y todo lo que conlleva en el plano ficcional y real: cadáveres, muertos vivientes, etcétera; la locura; y la violencia, relacionada con la tortura del cuerpo. Se consigue un efecto siniestro cuando se borran los límites entre realidad y fantasía, cuando algo se presenta como real cuando se tenía por fantástico, siniestro u ominoso; lo que hace el autor o autora es que engaña a su lector o lectora, pues habiéndoles “prometido la realidad cotidiana se sale de ella” (Freud, 1992, p. 250).

Por su parte, Isabel Carmona (2018) describe una serie de características y sensaciones que son recurrentes en el tratamiento de lo siniestro: 1) lo secreto: las y los personajes esconden cosas que no revelan; 2) lo extraño: elemento ajeno que perturba lo familiar o conocido, es una transgresión de lo ordinario; 3) la fatalidad: los hechos parece que se relacionan con una fuerza superior, una causa siniestra; 4) lo sugestivo: la fascinación por lo descrito se acompaña por la sensación de un peligro inminente; 5) lo inquietante: la ruptura de un contexto o entorno familiar genera la sensación de inquietud; 6) ambivalencia: se generan emociones o sentimientos contrarios: suspenso, curiosidad, intriga, miedo y deseo; 7) incertidumbre: las certezas se suspenden o anulan, lo que genera temor porque no se comprende qué sucede.

En *Vago espínazo de la noche*, Adela muestra su deseo por describir la miseria humana de gente marginada, proscrita y/o enferma en una especie de exploración extrema de la conducta humana, con la intención de ahondar en sus misterios por medio de la ficción. A través de lo fantástico siniestro, Fernández recrea escenarios que por su crueldad no deberían existir, pero que son posibles, reales y eso genera una angustia más profunda. Las tramas mismas son imágenes potentes llenas de degradación, en específico, aquellas que tienen como personajes a mujeres. Sus personajes femeninos son seres enfermos por la crueldad de la vida: el dolor, la violencia, el abuso, la miseria, el abandono.

De tal manera que lo siniestro se manifiesta en la cotidianidad y asimilación de los horrendos hechos que son narrados. Al leer estos cuentos negros, crueles y cínicos, subtítulo de la antología, se convive con acontecimientos violentos, contranaturales y espantosos como parte de la realidad de los personajes. En toda la antología están presentes mujeres trastornadas, pero con capacidad de agencia

que les permite desafiar los roles y estereotipos que se les asignan; Adela les dota de voz al representarlas subvirtiendo lo que se espera de ellas y, al mismo tiempo, adhiriéndose a lo siniestro como respuesta a su condición. Este fantástico feminista evidencia, implícitamente, una intención política subversiva.

En “Con los pies en el agua”, lo ominoso, demoniaco y extraño son parte de la esencia de sus personajes femeninos. Simona está “torcida”, pues “desde niña le gustó el infierno” (Fernández, 2022, p. 104), y Helena “siempre ha sido una muchacha rara; de niña tiró a la basura todas sus muñecas y de una mascada roja hizo un diablo al que le amarró una pata de gallo y a causa de ese fetiche se convirtió en el mismo demonio” (Fernández, 2022, pp. 105-106). Debido a su naturaleza, ambas desafían sus entornos, no para salvarse y reintegrarse a la sociedad, sino para entregarse a una degradación total. Simona, al igual que su madre, se vuelve prostituta y mantiene una relación incestuosa con su padre, relación que defiende, desea y presume. Helena, a causa de su urgencia por el “coito tumultuario”, se entrega al sexo con desconocidos y es violada en reiteradas ocasiones, hasta que se da un tiro mientras juega a la ruleta rusa.

En “Jaculatorias e indulgencias” el secreto de María es que tiene una hija “producto del pecado” y decide esconderla; cuando esto se revela, entonces lo siniestro se manifiesta a través de la violencia con la que trata a su hija: “Al desnudarla se impactó al ver que la niña tenía unos cilicios zahiriéndole los senos y los muslos. Una de las piernas le supuraba y era insoportable el hedor de la carne podrida” (Fernández, 2022, p. 97), debido a esta condición, la pierna de la niña es amputada. Adela recrea un personaje marginado en el contexto mexicano, las empleadas domésticas que, como nanas de familias pudientes, suplantán el maternaje de otras. A consecuencia de la religiosidad exacerbada de María, aspecto estereotípico de las mujeres del campo, ella es incapaz de maternar de la misma manera a su hija, torturándola física y anímicamente a través del encierro, el dolor y el silencio.

Maternidad siniestra en “Mecanismo”

“Mecanismo” es uno de los cuentos que mejor ejemplifica las sensaciones recurrentes que producen lo siniestro. A los ojos de su madre, Paulito es un niño perturbado que mata animales, pero cuando es confrontado niega todo, mientras que Oralba, la madre, llora de impotencia. Adela genera un ambiente inquietante, donde se rompe un entorno familiar debido al comportamiento del hijo, quien, según la madre, es malvado: “Ahora gatos: mañana matarás a un hombre. Tienes

manos de criminal” (Fernández, 2022, p. 134). Pero la tensión permanece porque Paulito no se comporta como un típico asesino, está asustado, tiembla, llora y vomita ante los cuerpos de los animales muertos; está traumatizado por su acercamiento con la muerte a la corta edad de cuatro años. Hasta aquí Fernández suspende cualquier certeza sobre la historia, porque todo sigue raro, lo que crea un deseo de intriga, de seguir leyendo, pero al mismo tiempo de temor por lo que sucederá. Entonces lo siniestro se traslada a la madre, cuyo comportamiento es aún más extraño que el del hijo.

Oralba se mira constantemente al espejo y solo así aparece su verdadera personalidad ante los ojos ocultos y asustados de su hijo: “Oralba de pie frente al espejo proyecta para sí misma una mueca de insaciabilidad. Con la falda caída al suelo, la mano entre las piernas, los dedos, queriendo alcanzar la vagina, con movimientos rápidos, dispersa el espesor de la soledad” (Fernández, 2022, p. 134). Se descubre, entonces, que desde hace mucho tiempo espera el regreso de su amante, el padre de Paulito, quien se fue odiándola. Sin saber el motivo de ese odio, se reconoce en la personalidad de la madre algo turbio: “Oralba tiene toda la apariencia de un caracol vuelto hacia sí mismo buscando entre los recovecos el fondo de una angustia espesa y viva” (Fernández, 2022, p. 133); esta sugestión fascina a quienes leen porque se infieren más secretos y Adela descubre el peor de todos:

Oralba se mira en el espejo con total desaliento. A fuerza de mirarse se desconoce. Un rostro transfigurado se mueve en el vidrio. La lengua caliente se encuentra con la lengua fría; la pasa por todo el cristal y deja una huella de saliva cansada. [...] abre el botiquín, saca el pomo de éter, pasa a la cocina por un cuchillo, sale al patio de atrás. Juega con el Canelo. Le avienta una pelotita y el perro retozón va tras ella y se la trae. Una, dos, tres veces. Destapa el pomo, empapa su pañuelo con éter y lo adhiere al hocico del perro. Al animal, ya dormido, le encaja un cuchillo en un ojo. No se detiene a ver la sangre ni la substancia lechosa. Vuelve al baño y con largueza se mira en el espejo (Fernández, 2022, p. 135).

Es ella la asesina y culpa a su hijo por placer y locura, con la esperanza de llamar la atención del padre ausente. Es una mujer desquiciada que sobreprotege a su hijo a los ojos de los demás, pero que en lo privado lo traumatiza etiquetándolo como asesino y confrontándolo con la muerte.

La maternidad como institución es una construcción patriarcal que impone a las mujeres el cuidado incondicional de hijas e hijos. Desde esta visión, vemos el maternaje que representa Oralba como un desvío perverso de ese deber ser. Oralba rechaza este ideal e instrumentaliza a su hijo para conseguir sus propios fines

emocionales. Cuando una mujer no se cuestiona las razones, motivos o circunstancias en las que se convierte en madre, esto puede generar “catástrofes subjetivas muy serias” como cuadros patológicos y/o condiciones de vida miserables para ella, pero también para sus hijos e hijas (Palomar, 2004). Oralba no reflexionó las circunstancias en las que sería madre, la clandestinidad de su relación y sus propios rasgos de personalidad, lo que genera un cuadro grave de locura que termina por traumatizar a su hijo de cuatro años: “El niño al ver los gatos siente que el miedo le estalla dentro del estómago. Vomita” (Fernández, 2022, p. 234). Las relaciones desiguales de poder que establece el patriarcado empujan a las mujeres a crear estrategias de supervivencia que parecen destructivas y perversas (Benjamin, 1996). Al imponer su control sobre su hijo, Oralba trata de negociar su posición y, al mismo tiempo, tiene dominio sobre la vida de Paulito que resulta ser físicamente igual a su padre.

Con este personaje, Adela subvierte el rol tradicional de la madre e impulsa a reflexionar sobre las maternidades siniestras que muchas mujeres desarrollan por el abandono, la soledad, pero, sobre todo, por no cumplir con las exigencias sociales; en el caso de Oralba, se infiere su deseo profundo por el regreso del amante ausente que se transfigura en un trastorno ominoso debido a que ella recrea el estereotipo de la amante a la que un hombre jamás tomará en serio.

Conclusiones

En la obra de Adela Fernández, elementos extratextuales de su vida personal: el mexicanismo y machismo que vivenció a lado de su padre, el mundo del cine con su mezcla de ficción y realidad, las relaciones humanas que estableció con las mujeres que la rodearon, las y los campesinos e indígenas que la acompañaron con sus leyendas, el mundo surrealista de Carrington y Varo y el mundo existencialista y depresivo de los *beat*, son aspectos relevantes al momento de analizar su obra, pues marcan el tratamiento particular que le da a los temas que escoge. De igual manera, su posición como mujer en el contexto familiar, social y cultural que le tocó vivir genera una comprensión profunda y especial de lo que esto significa en el México del siglo XX, de cómo los roles y estereotipos de género eran considerados sagrados y el machismo estaba en las cumbres culturales más elevadas, en este caso, en el mundo del cine mexicano que vivió con su padre.

Referencias

- Benjamin, Jessica (1996). *Los lazos de amor. Psicoanálisis, feminismo y el problema de la dominación*. Barcelona: Paidós.
- Carmona, Isabel (2018). Lo siniestro en ocho cuentos de Adela Fernández. [Tesis de maestría]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. <https://repositorioinstitucional.buap.mx/items/5749780a-ba26-4e1f-8200-d8f4e9229b21>
- Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad a cargo de Umberto Eco*, Barcelona: Lumen.
- Fernández, Adela (2022). *Cuentos reunidos*. México: FCE.
- Fernández, Adela (17 de junio de 2011). Adela Fernández / Entrevistada por Ramón Carrillo. Mis entrevistas. Ramón Carrillo. <https://entrevistasramoncarrillo.wordpress.com/2011/06/17/adela-fernandez/>
- Freud, S. (1992). *Obras completas. De la historia de una neurosis infantil (el “hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*, v. XVII. Argentina: Amorrortu editores.
- Guzmán, Alisson Daniela (2023). *Mórbidas mujeres mordiendo muerte: maternidad, prostitución y la situación de las mujeres mexicanas del siglo XX en seis cuentos de Adela Fernández*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000841194/3/0841194.pdf>
- Ipiña, Alejandro (2013). Adela, la hija de El Indio Fernández, en su voz más íntima. *Fronterad. Revista digital*. <https://www.fronterad.com/adela-la-hija-de-el-indio-fernandez-en-su-voz-mas-intima/>
- Jiménez, José (2013). Vivir es soñar. El surrealismo y el sueño. En Actas del Congreso Internacional. El surrealismo y el sueño. Museo Thyssen-Bornemisza. <http://www.inmaterial.com/jjimenez/actas.pdf>
- Palomar, Cristina (2004). Malas madres: la construcción social de la maternidad. *Debate feminista*, 30. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/1046
- Pérez, Yolínliztli (2016). Consentimiento sexual: un análisis con perspectiva de género. *Revista Mexicana de Sociología*, 78(4), 741-767. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So188-25032016000400741

- Pimentel, Luz (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores.
- PoblaneriasTV (20 de agosto de 2013). Adela Fernández: El Indio era macho, pero para mi (sic) era bien joto [archivo de video]. Youtube. <http://youtube.com/watch?v=E8Nd4RVcZeo>
- Roas, David (2020). Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real, en David Roas y Alessandra Massoni (Coords.), *Las creadoras ante lo fantástico: visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*. Madrid: Visor.
- Vivero Marín, Cándida (2009). El género en la teoría literaria. *GénEros. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, (4), 67-74. https://bvirtual.ucol.mx/descargables/544_genero_teoría_literaria.pdf

Dos versiones de la experiencia femenina: rasgos intrahistóricos y marcas de género en *Isabel de Moctezuma* de José Miguel Carillo de Albornoz y *La otra Isabel* de Laura Martínez-Belli

Alba Viridiana González Rodríguez

Elsa Leticia García Argüelles

Isabel Moctezuma, relevancia en la contemporaneidad

El 13 de febrero del presente, el Senado de México avaló declarar al 2025 como “el año de la mujer indígena”, decisión que busca “reconocer a este sector de la población en su labor a favor de México (y) restituir el lugar histórico que le corresponde” (Canal del Congreso, 2025). El sello oficial está conformado por las imágenes de cuatro mujeres pertenecientes a los grupos maya, mexica, mixteca y tolteca, respectivamente. En esta imagen el pueblo mexica es representado por Tecuixpo Ixcaxóchitl, hija del emperador Moctezuma.

El pasado 13 de agosto del 2021, en el marco de celebraciones por el día de la resistencia indígena, el Gobierno de México conmemoró la vida de Tecuixpo Ixcaxóchitl-Isabel Moctezuma, la última heredera legítima al trono del emperador mexica. Con un discurso reivindicador, la posición del gobierno fue clara: exaltar la herencia prehispánica y condenar el pasado virreinal.

Pese a que la intención consiste en reclamar la importancia de su papel en la historia, esta postura omite una parte de la vida de Tecuixpo después de la caída de Tenochtitlán, demostrando así que, mientras para algunos esta figura encarna los valores indígenas más altos, para otros Isabel Moctezuma personifica la forma más pura del mestizaje cultural que se da a partir de la llegada española, pero ¿no fueron estos dos hechos imprescindibles de la vida de Tecuixpo-Isabel?

La figura histórica de Isabel Moctezuma constituye un tema casi desconocido para la población mexicana actual. Si bien la mayoría de las personas reconocen a otros personajes coetáneos como la Malinche, Hernán Cortés o Cuauhtémoc, la hija de Moctezuma sigue siendo un enigma, ¿por qué una mujer casada con dos de los últimos tlatoanis mexicas, hija de uno de los gobernantes más célebre del mismo imperio y madre de una hija de Cortés se ha visto olvidada durante tantos años?

Biografía de Isabel Moctezuma

Doña Isabel Moctezuma, antes Tecuixpo Ixcaxóchitl o Tecuixpotzin, es hija del último tlatoani mexica, Moctezuma Xocoyotzin, nacida en Tenochtitlan alrededor del año 1509 (Martínez Baracs, 1994, p. 41). Luego de la muerte de su padre, Isabel y sus hermanos quedan bajo la protección de Hernán Cortés. Con el ascenso del nuevo tlatoani, Cuitláhuac, los españoles sienten la necesidad de abandonar la ciudad de Tenochtitlan debido a que su principal protector, Moctezuma, muere. El 30 de junio de 1520, los españoles salen a escondidas de la ciudad, sin embargo, son sorprendidos y atacados por el ejército mexica. En la huida de la noche triste el hermano menor de Isabel y heredero del trono de su padre, Axayácatl, también fallece, por lo que ella se convierte en la única hija legítima sobreviviente. Esa misma noche Isabel es recuperada por el poder mexica y su importancia como heredera aumenta.

Todorov (2008) señala que la continuidad es un factor importante dentro de la cultura mexica, de la misma forma en que buscan posicionarse como prolongadores de la dinastía olmeca, Cuitláhuac, el hermano de Moctezuma y nuevo tlatoani, busca unir su mandato con el anterior, por lo que decide casarse con la apenas adolescente Tecuixpo, portadora del linaje Moctezuma. De acuerdo con la tradición, Cuitláhuac decide esperar a que la niña esté en una edad más madura para consumar la unión, pero poco tiempo después, mientras los españoles se reagrupan en Tlaxcala, Cuitláhuac muere a causa de la epidemia de viruela que azota Tenochtitlan.

Con la población diezmada, Cuauhtémoc, sobrino de Moctezuma y primo de Tecuixpo, asume el puesto de tlatoani con solo veintiséis años, según Bernal Díaz del Castillo. Repitiendo la estrategia para legitimar su nuevo cargo, Cuauhtémoc también se casa con su prima Tecuixpo Ixcaxóchitl. Así, el último tlatoani lidera la resistencia al nuevo embate español por el control de la ciudad. Sin embargo, el sitio de esta durante noventa y tres días termina con sus últimas defensas. El joven gobernante es obligado por sus consejeros a abandonar la ciudad en balsa, pero él, su esposa y una comitiva de treinta personas son alcanzados por el soldado García Holguín y puestos a disposición de Cortés.

Luego de que Cuauhtémoc es capturado, los españoles toman el mando de la ciudad y mantienen separados a los todavía gobernantes del pueblo mexica, Tecuixpo y Cuauhtémoc. Durante este tiempo ambos son bautizados y reciben los nombres de los reyes católicos, Isabel y Fernando. Pese a estar casados, Cortés no les permite cohabitar, por el contrario, se dedica a interrogar a

Cuauhtémoc sobre la localización del supuesto tesoro de Moctezuma hasta la tortura.

Simultáneamente, en las Hibueras Cristóbal de Olid, antiguo colaborador de Cortés, se rebela en contra de su autoridad como gobernador de la Nueva España, por lo que el capitán general decide emprender una expedición para aplacar su levantamiento. Ya con la expedición en marcha, Cortés, paranoico sobre la posibilidad de otra subversión, decide llevar consigo a Cuauhtémoc, durante el trayecto y lejos del pueblo mexica Cortés cuelga al tlatoani¹ por una supuesta sublevación en 1525. Tecuixpo, ahora Isabel, no vuelve a ver a su primo-marido vivo y su orfandad va aumentando cada vez más; su familia, su pueblo, su forma de vida.

Cortés le encuentra un nuevo esposo en un encomendero español, Alonso de Grado, quien también moriría en 1527. Viuda por tercera ocasión, Cortés decide llevarla a su casa, el antiguo palacio de Moctezuma, lugar en el que también vive Malitzin, quien ya tiene un hijo del conquistador, el mestizo Martín Cortés. No obstante, es en esa época en que vive con ellos que Cortés cumple una de sus más grandes ambiciones: engendra una hija con Isabel, no se sabe con certeza si por imposición o por voluntad de Tecuixpo, y une los apellidos Cortés Moctezuma para la posteridad. Tiempo después nace Leonor Cortés Moctezuma, mestiza nieta del tlatoani Moctezuma e hija del conquistador Cortés. Sin embargo, Leonor no convive con su madre y desde una edad temprana es puesta bajo tutela del licenciado Juan Gutiérrez de Altamirano, primo de Cortés.

Mientras está embarazada Isabel se casa con otro español, Pedro Gallego de Andrade, con quien procrea a su hijo Juan Andrade Moctezuma, su primogénito. También Pedro Gallego muere en 1530 e Isabel se casa por última vez con Juan Cano Saavedra con quien tiene cinco hijos más: Pedro, Gonzalo, Juan, Catalina e Isabel, todos de apellido Cano de Moctezuma, de los cuales sus últimas dos hijas se convierten en monjas fundadoras del Convento de la Concepción, en Ciudad de México, el primer convento femenino de América en 1530.

Isabel de Moctezuma muere en 1550 en Tacuba y es sepultada en el templo de San Agustín, de cuya orden monástica es una gran benefactora. Actualmente la descendencia de los hijos varones sobreviven diseminados entre México y España, algunos poseen títulos nobiliarios. La relevancia de este personaje es evidente, no solo para la historia de México, también para el presente del país, ya que en ella se personifica la transición del mundo mexica al virreinal, elementos

¹ Existen discrepancias sobre la forma en que murió Cuauhtémoc. Algunas fuentes afirman que su cabeza fue cortada y clavada en una ceiba, la más popular es que fue colgado en una ceiba. La mayoría de los cronistas coinciden en que su muerte fue un error por parte de Cortés.

imprescindibles de la cosmovisión del pueblo mexicano, asimismo, el estudio de estas narrativas permite dilucidar nuevas propuestas del discurso identitario de la mexicanidad.

Ser mujer noble en la Gran Tenochtitlan

Dentro de la cultura mexica el sistema de división para los individuos, además de en razón del sexo, también se establece según la edad y la clase social a la que se pertenece. Razón por la cual, dentro del grupo femenino existe una subdivisión que discrimina a las mujeres entre nobles y plebeyas. Las primeras son llamadas *pipiltin*, aunque aparentemente favorecidas, las mujeres de las familias principales se ven sometidas a un enorme rigor de comportamiento antes y después del matrimonio. El otro grupo es el de las *macehualli*, grupo del que también se espera una obediencia total de las reglas, tenían menos limitaciones y mayor oportunidad de desarrollo al tener un trabajo y un mayor contacto social.

De acuerdo con María J. Rodríguez-Shadow “Las mujeres fueron sistemáticamente sustraídas de todas aquellas actividades que implicaban riqueza, poder o prestigio, entre las que [se encontraban] el sacerdocio, el comercio, la guerra y la cacería ritual” (Rodríguez Shadow, 2000, p. 52). Lo que imposibilita la emancipación femenina y las supedita en cualquier momento a las disposiciones de los padres, maridos, cabezas de familias o amos.

Para los mexicas, la mujer noble es la guardiana del honor familiar por lo que, desde una muy temprana edad, se le enseña a guardar la serenidad en todo momento, a ser obediente para con los demás, a ser complaciente, a ser silenciosa, modesta y limpia, pero, más importante que todo, a ser celosa de su virginidad antes del matrimonio, ya que en su condición virginal descansa todo el prestigio de la familia.

Pese a que dentro de la religión mexica la figura femenina es altamente venerada y respetada en figuras como la de Coatlicue, la Madre Tierra, también existe un repudio hacia lo femenino, incluso las diosas deben acreditar su estatus divino con características varoniles (Rodríguez-Shadow, 2000), pues los rasgos mujeriles se perciben como debilidad, así es como la función social de la mujer se vuelve casi inexistente:

La mujer noble [...] no tuvo la posibilidad de controlar o intervenir en los destinos de su pueblo y la mayoría de las veces ni en el suyo propio. En razón de su sexo estaba excluida de la sucesión y no ocupó ningún cargo en el gobierno que le permitiera alcanzar alguna ventaja personal; y aunque se sabe que algunas nobles pudieron llegar a tener el título de ‘reinas’ o ‘cacicas’, ello no tuvo ningún significado a nivel social. (Rodríguez-Shadow, 2000, p. 59)

Por tanto, la vida femenina en la cultura tenochca gira en torno a la voluntad masculina, primero del padre y luego del marido. De esta situación se deduce que para Isabel Moctezuma es imposible poder tomar decisiones sobre su propia vida. Cuando Moctezuma muere, Cuitláhuac pasa a ser el cabeza de familia y ella debe acatar sus decisiones, mecanismo que se repite sucesivamente con Cuauhtémoc, Cortés y los maridos españoles.

Isabel Moctezuma en la ficción histórica

A través de la literatura ha sido posible rescatar y difundir la figura de Isabel Moctezuma desde el siglo XIX hasta el actual. En el 2016 Rosa María Grillo publica el artículo “Una princesa azteca: Tecuichpotzin Ichcacochitzin - Isabel de Moctezuma”, en el que se hace un recuento de fuentes históricas y literarias para crear un perfil biográfico de Isabel Moctezuma.

Las obras de narrativa en las que aparece el personaje Tecuixpo Ixcaxóchitl son: *Guatimozín* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Cuauhtémoc* de Salvador Novo, *Águila Real* de Hugo Argüelles, *Memorias de Isabel de Moctezuma* de José Miguel Carrillo de Albornoz, *Isabel Moctezuma, la última princesa azteca* de Sara García Iglesias e *Isabel Moctezuma* de Eugenio Aguirre. Grillo equipara en relevancia cultural el papel de Isabel Moctezuma con el de la Malinche, por lo que supone eventualmente su figura cobrará mayor relevancia.

Del listado anterior se selecciona para el presente análisis la novela *Isabel de Moctezuma, memorias de la última emperatriz azteca* (1997), escrita por el español descendiente de la casa Moctezuma, José Miguel Carrillo de Albornoz, quien retoma este tópico literario en un intento por legitimar su herencia noble mexicana.² Además, de acuerdo con Jorge García Pato (2022), su novela retrata cómo, a diferencia del proceso de expansión en el Norte de América, en México la conquista supuestamente se da a través del mestizaje y de la integración de ambas culturas, sin embargo, esta afirmación invisibiliza la violencia estructural a la que la población indígena es sometida con los españoles en el poder.

² El autor (Cáceres, 1959) es el tercer vizconde de Torre Hidalgo y forma parte de los herederos en Moctezuma en España, además, cuenta con múltiples novelas históricas publicadas como: *Los hijos de Isabel de Moctezuma* (1998), *Carlos V. El emperador predestinado* (1999), *Carlos V. La espada de Dios* (2000), *La reina triste. Catalina de Aragón* (2002), *El comendador de Alcántara* (2003), *Yo, Juana la Beltraneja, la reina traicionada* (2004), *Moctezuma II* (2004), *El gobernador de Indias* (2007) y *Jaque a la reina blanca* (2007), entre otras.

La segunda novela que completa el análisis es *La otra Isabel* (2021), de Laura Martínez-Belli³ (Barcelona, 1975), da continuidad a este motivo literario. Sobre esta, en una entrevista otorgada a Mariana Riestra (2022), la autora afirma que su intención es reivindicar la experiencia femenina en la historia, debido a que durante mucho tiempo esta ha sido escrita en masculino. Martínez-Belli ve en Isabel Moctezuma a una sobreviviente de un mundo que intenta callar su voz, pero no consigue romper su espíritu.

La narrativa intrahistórica sobre Isabel Moctezuma

El término “intrahistoria” es propuesto por el filósofo y escritor Miguel de Unamuno durante la primera mitad del siglo XX, se presenta como una manifestación literaria de la Nueva Historia. De acuerdo con la Real Academia Española, la “intrahistoria” corresponde a la “vida tradicional que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible” (RAE, 2024). Esta corriente estudia todas aquellas formas de vida, grupos sociales, manifestaciones culturales que no pertenezcan a la historia oficial, es decir, aquella “que elaboran las instituciones del Estado o sus ideólogos” (Rivas, 2004, p. 73), y cuya razón de ser sería la de ejercer control; por el contrario, el fundamento de la intrahistoria es la necesidad de reescribir la historia.

Luz Marina Rivas (2004), en su libro *La novela intrahistórica: tres miradas de la historia venezolana*, destaca una serie de características narrativas comunes que permite establecer una tipificación de este género. Su propuesta⁴ consiste en una formulación más cercana a las versiones de la historia desde la escritura femenina, lo que determina los rasgos característicos de los relatos históricos extraños al poder y lejanos a las esferas de los grandes hechos bélicos y políticos (Rivas, 2004). Una definición de novela intrahistórica agrupa a las:

Narraciones ficcionales de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales que, aunque víctimas de la misma, no son sus agentes pasivos [...] visión de la historia desde los márgenes del poder y tiene como protagonistas a personajes cuya tensión entre espacio de experiencia o *habitus* y horizonte de espera resulta en una conciencia del subalterno de un pasado y de un futuro muy distantes a los de la historia oficial. (Rivas, 2004, pp. 85-87)

³ Su producción literaria se inaugura en el 2007 con la publicación de la novela *Por si no te vuelvo a ver*, posteriormente aparecen títulos como *El ladrón de cálices* (2010), *Las dos vidas de Floria* (2012), *La última página* (2014), *Carlota* (2017) y la más reciente que sobre la hija del tlatoani Moctezuma.

⁴ Esta se basa en los postulados propuestos durante las últimas décadas del siglo XX por Biruté Ciplijauskaitė, Gloria da Cunha-Giabbai y María del Carmen Bobes Naves.

A partir de esta interpretación se proponen una serie de características para determinar si una novela histórica posee atributos intrahistóricos. Sin embargo, habría que hacer otro análisis que considere ¿qué tanto debe apegarse una novela a cada uno de estos atributos para considerarse novela intrahistórica?, o si dichos atributos, más que “características” (obligatorias) serían “recursos” (opcionales) de lo intrahistórico en un texto.

Los rasgos son: la construcción de personajes ficcionales subalternos, la ficcionalización de la historia de lo cotidiano, la estructuras narrativas fragmentadas, polifonía de voces narrativas en la que se destaca la primera persona, así como la apropiación de los géneros de la intimidad: aquí se propone la visión intrahistórica del discurso íntimo como discurso historiográfico, es decir, la posibilidad de que en los distintos géneros como el diario, la novela epistolar, la novela testimonial y el relato autobiográfico se aprecien las características de un periodo histórico en particular, los grandes eventos políticos y las razones que los desencadenaron.

Otras cualidades que se destacan en la novela intrahistórica son la particular atención a la historia de las mujeres, la utilización de lenguajes y formas de cultura popular, así como de discursos marginales o contraliteraturas:⁵ término propuesto por Bernard Mouralis en 1978. Para este teórico francés, el término “literatura” posee una discriminación “etnocentrista, clasista y dogmática” (Rivas, 2004, p. 19). Finalmente, el último rasgo es la presencia de reflexiones metahistóricas que dejan entrever el tejido de la construcción de las alternativas al discurso historiográfico oficial en el desarrollo de la novela histórica (Rivas, 2004). Tal como sucede en el caso de *La otra Isabel* de Laura Martínez-Belli en una escena en que Moctezuma descubre a Tecuixpo espiando:

Los ojos de Tecuixpo, duros de por sí, se endurecieron en un seco que duró por siempre. Estaba llena de rabia por dentro. Quería gritar, zarandear a su padre y decirle que se equivocaba, que la escuchara, que la comprendiera. Que fuera el tlatoani que ella esperaba que fuera. Que matara a los españoles con el filo de la obsidiana, de frente y sin temor, no de espaldas, no con veneno. En lugar de eso, caló. Se dio media vuelta y salió de allí, habiendo cambiado para siempre. Algo en su interior se congeló. (Martínez-Belli, 2021, p. 57)

⁵ Para Mouralis, las contraliteraturas son aquellos géneros que se quedan fuera de la concepción de literatura; textos de transmisión oral, mitos, refranes, cuentos populares, canciones, adivinanzas, chistes, pregones de vendedores y otras formas contemporáneas como melodramas, novelas policiales, ciencia ficción, tiras cómicas, fotonovelas, anuncios publicitarios, carteles, diccionarios, anuarios, grafitis, periódicos, cartas, diarios íntimos anónimos, cartas no destinadas a la publicación y testimonios.

La construcción de personajes ficcionales subalternos se da en ambas novelas ya que, aunque sean personajes históricos, al momento de ser plasmados de forma literaria cambian a ser personajes ficcionales. La subalternidad se manifiesta a través de rasgos no hegemónicos de los personajes principales, por ejemplo, la feminidad, lo nativo o indígena, en contraposición a lo europeo etnocentrista, las clases serviles o ajenas al poder, es decir, cualquier grupo que suponga una minoría social.

En este análisis la protagonista de las novelas encarna a un papel subalterno ya que es mujer indígena, y aunque pertenece a la clase noble, su condición femenina restringe su área de acción. En este punto se reafirma otro rasgo de la novela intrahistórica como es la atención a la Historia de las Mujeres, al rescatar en la ficción una protagonista como Isabel Moctezuma, quien ha permanecido en el desconocimiento durante largo tiempo. Además, en *La otra Isabel* aparece un personaje totalmente ficticio y subalterno, “Citlali”, la aya y confidente de Tecuixpo, quien está con ella toda su vida y a quien le confiere las cartas que le escribe a su hija, Leonor Cortés:

Sumamente incómoda, Leonor trataba de zafarse de las manos de húmedas y arrugadas de la anciana, que sin embargo la tenía asida con una fuerza insospechada. Esta última empezó a hablar en una lengua que Leonor desconocía, lo que la puso aún más nerviosa. —Perdone, no la entiendo..., suélteme por favor. Y entonces la anciana, no sin cierto dejo de decepción, habló en perfecto castellano: —Eres igualita a tu madre. Leonor se paralizó. —Me debe estar confundiendo con otra, señora [...] —No. No te confundo. Tú eres Leonor, hija de Tecuixpo. Leonor dio un pequeño brinco. — ¿Cómo sabe mi nombre? — ¡Ay, mi niña! ¡Porque te buscamos desde que naciste! (Martínez-Belli, 2021, pp. 162-163)

También en esta novela se puede apreciar la estructura narrativa fraccionada que va desde la Ciudad de México en 1527, hasta veinte años después en Valladolid, y más adelante el regreso a Tenochtitlan en el 1520. La fragmentación del relato corresponde con el cambio de voz narrativa. En lo que respecta a las apropiaciones de géneros de la intimidad, ambas novelas cumplen con los requisitos de esta categoría, es decir, cada uno toma la forma narrativa de lo íntimo.

La intrahistoria permite revalorar figuras históricas olvidadas por el discurso oficial mediante un proceso de reconocimiento y resignificación, donde la participación de Isabel Moctezuma pasa de ser ignorada durante siglos por la historiografía oficial a ser incluida en los últimos años como símbolo de la resistencia indígena junto con Cuitláhuac y Cuauhtémoc. Las novelas intrahistóricas permiten mirar al pasado desde la óptica del otro, sea lo femenino, lo indígena o am-

bos, mostrando a la historia “desde el espacio privado de la casa, desde las prescripciones que han limitado a la mujer su hacer como sujeto histórico o la han silenciado” (Rivas, 2004, p. 68). Leer a las novelas sobre Isabel Moctezuma como novelas intrahistóricas permite completar los vacíos históricos en torno a su figura, así como reevaluar su participación en el proceso colonial desde sus principales rasgos: lo femenino, lo indígena y lo noble.

Marcas de género en las novelas

Las novelas intrahistóricas, como señala Rivas (2004), pueden ser escritas tanto por mujeres como por hombres, sin embargo, existe un mayor número de autoras cuyas obras contienen estas características, esto se debe a que, históricamente, la vida privada ha sido el lugar que las sociedades patriarcales le han otorgado a las mujeres, quienes al verse recluidas tienden a la introspección, característica que tradicionalmente se le atribuye a la escritura femenina. La investigación llega a la conclusión de que factores histórico-sociales contribuyen a la demarcación de una escritura con marcas de género y define a este concepto como:

El resultado del proceso realizado por la cultura sobre las diferencias sexuales biológicas [...] Cada género se interpreta a sí mismo según determinaciones que la cultura va construyendo desde la más temprana infancia [...] se construyen subjetividades diferentes y se expresan de maneras distintas de acuerdo con los roles sociales asignados [...] los individuos de cada sexo, aunque sientan las mismas emociones, las manifiestan a través de guiones culturales distintos. (Rivas, 2004, pp. 24-25)

De esta forma, la diferencia del género no está determinada por cuestiones biológicas, sino por factores sociales aprendidos. Conceptos impuestos a las mujeres como la virginidad, la maternidad, la obediencia, la sumisión, etcétera, son elementos que determinan las consideraciones en torno a temas narrativos elegidos por las escritoras.

El método intrahistórico de la psicología analítica propone un sistema de análisis para las marcas de género en la escritura femenina y masculina, en el que apunta la existencia de una relación entre la escritura femenina y la reconsideración de la mujer como sujeto histórico en las novelas intrahistóricas. Si bien una de las novelas que son analizadas en esta investigación es escrita por un hombre, es verdad que en ella se logra una resignificación de Isabel Moctezuma como sujeto histórico que anteriormente no poseía.

Para el caso de las novelas sobre la vida de Isabel Moctezuma, se considera a la perspectiva de género una de las principales razones por la que se retoma su punto de vista dentro de un suceso tan conocido y tratado tanto por la ficción como por la historia como la Conquista de México. Sin embargo, entre estas dos perspectivas se distingue la de Martínez-Belli con una tendencia intrahistórica más marcada en comparación con la intención de Carrillo y Albornoz.

De acuerdo con la propuesta intrahistórica, al estar confinadas a espacios privados, las mujeres desarrollan una correspondencia con los géneros literarios de la intimidad como los son los diarios, las cartas, las autobiografías y los testimonios. En un principio, como consecuencia de esta asociación con lo femenino, dichas representaciones literarias se ven marginadas del canon literario, sin embargo, actualmente dichas expresiones artísticas han dejado de ser vistas como menores y se han posicionado como las formas de expresión propias de la reivindicación de personajes marginados históricamente (Rivas, 2004).

Un autor masculino puede retratar vivencias femeninas y asumir una voz femenina en su obra (Rivas, 2004), ya que tanto los escritores como las escritoras son libres de construir las experiencias que desean relatar. En escritores como Lev Tolstói y Gustave Flaubert se aprecia la adopción de la figura femenina desde la mente masculina. En *Anna Karenina* y *Madame Bovary* los autores son capaces de crear narradoras convincentes, sin embargo, existen ciertos rasgos masculinos que se distinguen en los personajes femeninos creados por hombres.⁶

La propuesta para análisis de marcas de género consiste en cinco características que se distinguen en los textos. En primer lugar, la tendencia a la elección de discursos, esto debido a que, las mujeres históricamente ven limitado su campo de acción en la sociedad, muestran una disposición para el empleo de los géneros del yo o de la intimidad (Rivas, 2004). En ambas novelas analizadas estos géneros son empleados; Carrillo y Albornoz narra su historia como una novela testimonial, en la que en algunos momentos el recurso epistolar también se aplica, mientras que en Martínez-Belli, la idea de las cartas que la madre Isabel deja a su hija Leonor es uno de los planteamientos más importantes.

La segunda característica es la distinción entre las mujeres y *la mujer*, es decir, las experiencias provenientes desde diferentes contextos históricos, geográficos

⁶ Paulina Rivero Weber advierte a propósito de estos dos personajes llamándolas *falsas heroínas*: “las falsas heroínas inventadas por los grandes hombres son tan peligrosas para sus lectoras: porque surgen de la imagen de lo que el hombre considera que es la mujer excepcional” (Rivero Weber, 2007, p. 76). La mujer se ha creado una idea de lo que significa serlo a partir de los conceptos que el hombre le ha impuesto a través de historias ejemplares.

ficos, culturales, étnicos y sociales que, debido a la diversidad de contextos bajo los que se forjan, no pueden resumirse a una sola experiencia, sino que cada voz enunciada debe ser observada bajo los determinantes específicos de su entorno. En este caso, la experiencia, sea histórica o ficcional, de Isabel Moctezuma si bien podría servir de ejemplo de las batallas que libraron las mujeres mexicas luego de la llegada de los españoles a territorio americano, no deben perderse de vista las características únicas de su situación claramente privilegiada. Isabel Moctezuma no es “la mujer indígena del siglo XVI en la Nueva España”, sino que, al pertenecer a la nobleza india más alta de la sociedad mexicana y al ser heredera de Moctezuma, su papel no se equipara con el de otra mujer de la época.

En tercer lugar, está la conceptualización del cuerpo femenino en la escritura femenina ya que es a partir de este y de las diferencias biológicas, que la cultura impone un sesgo de género. Además, a partir del cuerpo femenino surgen otros temas propios de la experiencia femenina tratados en los textos como la menstruación, la maternidad, la cosificación, la violación, etcétera. Este rasgo constituye un punto importante ya que, a partir de estas experiencias relatadas en los textos, las marcas de género son más visibles en el tratamiento que cada autor les da a estas vivencias.

Por ejemplo, la incógnita dentro de la historia de Isabel Moctezuma acerca de la concepción de Leonor Cortés y el hecho de que fuera consensuada o producto de una violación por parte del conquistador. José Miguel Carrillo lo relata como una historia de amor no correspondida:

Hernán Cortés se portó maravillosamente conmigo durante esos días tristes [...] fue entonces el perfecto caballero que supo comprender mi drama y sacarme de mi nube de dolor [...] nació en ambos una pasión que en mí fue duradera y en él fugaz [...] Fue una historia de amor bendecida por todos. Parecía que en nosotros se iba a culminar el más alto y primero de los mestizajes del nuevo y viejo mundo [...] me entregué a él y de nuestra pasión nació un vástago que pudo haber sido el orgullo de mi vida. Él incumplió la solemne promesa que me había dado y al hacer el fruto de nuestro amor, me produjo la vergüenza más absoluta que jamás haya sufrido. (Carrillo y Albornoz, 1997, pp. 232-234)

Como se puede apreciar, el autor decide romantizar este episodio justificando así las acciones de Cortés. En contraparte, la versión de Laura Martínez-Belli es la de un sometimiento brutal:

Cortés azotó la puerta de su recámara y se le apareció ahí, de pie, con la fuerza de un titán. –A mí no me vas a ignorar, ¿qué te has creído? Y se le abalanzó sobre ella para comérsela [...] Cortés la empujó hacia el tocador e Isabel tanteaba con los dedos en busca de algo con lo que

defenderse [...] Cortés la giró con violencia para ponerla de espaldas mientras le levantaba las faldas. Ixapeltzin no podía creer que estuviera pasando aquello [...] ella pataleó, trató de girarse, pero era inútil [...] Isabel sintió la violencia de su carne rasgándose por dentro, pero conservando la única porción de libertad, de dominio, de poder que poseía, Isabel no exclamó ningún lamento, ni hizo una sola mueca de dolor [...] Porque aquel silencio no equivalía a un consentimiento sino a una rendición. (Martínez-Belli, 2021, pp. 281-282)

La diferencia entre ambas escenas es abismal. Al igual que Martín Cortés, el hijo de Hernán con doña Marina, la Malinche, Leonor Cortés es colocada en la historia como estandarte del mestizaje. Sin embargo, no debe olvidarse que este proceso, lejos de ser una historia de romance, fue más una violenta imposición.

El cuarto rasgo es el contexto histórico al que se inscriben los autores, así como el diálogo que crean con otros textos, su aceptación o rechazo del canon literario y los imaginarios culturales que predominan en ellos (Rivas, 2004). En este punto es posible intuir discursos en torno al *Otro*, es decir, interlocutor o receptor del discurso; en el caso de lo intrahistórico, lo otro sería visto como lo masculino, la autoridad patriarcal o los discursos canónicos, sin embargo, al ser los escritores masculinos partícipes de dicha estructura patriarcal, desde su perspectiva, lo otro puede considerarse como lo femenino, lo sometido, lo marginal.

La última característica consiste en cómo las imágenes internalizadas en el inconsciente de lo femenino y lo masculino se plasman en la escritura y cómo se comparan con lo que se cree estereotípicamente lo que implica o debe ser una mujer, sin embargo, para el presente análisis, este rasgo se deja para futuras investigaciones.

Como resultado de este análisis de marcas de género se obtienen seis categorías (Rivas, 2004) a considerar, las cuales son: el tipo de discurso, es decir, el empleo en mayor medida de los géneros de la intimidad; la enunciación, el enfoque que utiliza el narrador en su diálogo y las subjetividades que implica, es decir, la época en la que se enuncia, si la voz narrativa es femenina o masculina, el espacio geográfico en el que se crea el discurso ya que en él se incluyen factores como raza, clase social y cultural, la contextualización de quien habla. Cada novela supone un lugar de enunciación diferente, José Miguel Carrillo de Albornoz, al denominarse perteneciente a los descendientes de Isabel Moctezuma en España y como miembro de la realeza, denota un discurso distinto al de Laura Martínez-Belli, cuyo posicionamiento está más orientado hacia la experiencia femenina.

La tercera categoría está relacionada con la anterior, es la contextualización de los sujetos femeninos. Es necesario hacer énfasis en el hecho de que las mu-

jes no pueden ni deben ser vistas como un “único y monolítico concepto: la mujer” (Rivas, 2004, p. 162), sino desde la especificidad de donde surge cada una, abarcando una pluralidad de contextos. La cuarta categoría consiste en las elecciones temáticas, las y los autores pueden elegir cualquier tema para desarrollar una historia, sin embargo, si es un problema femenino esto contribuye a una marca de género, algunos ejemplos propuestos son: el rescate de personajes históricos femeninos o el trabajo ficcional de la historia de la mirada femenina como son las novelas sobre Isabel Moctezuma. Asimismo, el planteamiento de problemas específicos de mujer como: “un mal matrimonio, la prostitución, la maternidad, el trabajo de las mujeres” (Rivas, 2003, p. 163).

La quinta categoría es denominada la palabra ajena y la construcción del Otro; es decir, aquella palabra en que los personajes se anticipan a los juicios del interlocutor: “El discurso de las mujeres también anticipa los juicios sociales, también los contesta, también se construyen en interacción con el orden patriarcal” (Rivas, 2004, p. 163). Bajo la mirada femenina lo masculino constituye lo Otro, es así que, en el proceso de análisis del texto, cuando el “hablante femenino” llámese personaje o voz narrativa, se encuentra ante la presencia de la autoridad patriarcal en el discurso, reacciona autocensurándose, defendiéndose o atacando.

Finalmente, la última categoría es la deconstrucción y construcción de representaciones arquetípicas femeninas,⁷ es decir, el distinguir, tanto entre los personajes femeninos como entre las voces narrativas femeninas, su adscripción a determinados arquetipos femeninos, los atributos “femeninos” que la tradición les otorga y lo que conlleva la elección de estos, o si, por el contrario, niegan dichas representaciones o las resignifican.

Por medio de la propuesta teórica intrahistórica es posible distinguir entre ambas novelas ciertos marcadores de género que determinan el carácter de un personaje o las decisiones temáticas al momento de escribir, lo que condiciona la total experiencia narrativa. En conclusión, se advierte una clara diferencia entre los dos relatos al momento de reconstruir los mismos hechos, si se prefiere una versión o la otra, es una cuestión personal. Sin embargo, en la versión recreada por Martínez-Belli se percibe un mayor dominio y verosimilitud de la experiencia femenina.

Para finalizar, es necesario recalcar la importancia de la intención particular del autor y de la autora al momento de recrear la vida de Isabel Moctezuma y

⁷ Rivas entabla un diálogo con la propuesta de Jean Shinoda Bolen en *Las diosas de cada mujer* (1984), sobre arquetipos femeninos inspirados en algunas diosas del panteón griego como Artemisa, Atenea, Kore-Perséfone, Deméter, Hera, Afrodita y Hestia.

que se ve reflejada en los discursos que le son atribuidos. Las novelas intrahistóricas muestran al pasado desde la óptica del otro, sea lo femenino, lo indígena o ambos, mostrando a la historia “desde el espacio privado de la casa, desde las prescripciones que han limitado a la mujer su hacer como sujeto histórico o la han silenciado” (Rivas, 2004, p. 68). Leer las novelas sobre Isabel Moctezuma como novelas intrahistóricas, permite completar los vacíos históricos en torno a su figura, así como revalorar su participación en el proceso colonial desde sus principales rasgos; lo femenino, lo indígena y lo noble.

Referencias

- Canal del Congreso (2025). Trabajos en pleno. <https://www.canaldelcongreso.gob.mx/noticia/senado-declara-2025-como-ano-de-la-mujer-indigena#:~:text=Por%20unanidad%2C%20el%20Senado%20aval%C3%B3,lugar%20hist%C3%B3rico%20que%20le%20corresponde.>
- Carrillo de Albornoz, José Miguel (2022). *Isabel de Moctezuma*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Chipman, Donald E. (2010). *Moctezuma's children: Aztec Royalty under Spanish Rule, 1520-1700*. Austin: University of Texas Press.
- Díaz del Castillo, Bernal (2017). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Austral.
- García Pato, Jorge (2022, julio, 03). José Miguel Carrillo de Albornoz: *Isabel de Moctezuma*. <https://www.elimparcial.es/noticia/240675/>
- Grillo, Rosa María (2016). Una princesa azteca: Tecuichpotzin Ichcacochitzin - Isabel de Moctezuma. *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna, VIII(2), 2016, 231-253.
- Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Martínez Baracs, Rodrigo (1994). Doña Isabel Moctezuma, Tecuichpotzin (1509-1551). *Revista de la Universidad de México*, (522), 40-43.
- Martínez-Belli, Laura (2021). *La otra Isabel*. Ciudad de México: Planeta.
- Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la Nueva Novela Histórica en América Latina*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Riestra, Mariana (2022, mayo, 02). *La otra Isabel: ¿Quién fue Isabel Moctezuma, heredera del imperio mexicana?* <https://www.chilango.com/agenda/otros/la-otra-isabel-laura-martinez-belli/amp/>
- Rivas, Luz Marina (2004). *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Mérida: Editorial Venezolana C. A.
- Rivero Weber, Paulina (2007). *Se busca heroína. Reflexiones en torno a la heroicidad femenina*. Ciudad de México: Ítaca.

Rodríguez-Shadow (2000). *La mujer azteca*. Ciudad de México: UNAM.

Todorov, Tzvetan (2008). *La conquista de América: el problema del otro*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Tuñón, Julia (2004). *Mujeres en México. Recordando una historia*. Ciudad de México: INAH.

¿Ser Antígona o morir?

Sofía Valeria Esparza Llamas

Por todas las madres buscando en Tijuana
Vivir Quintana

Nada más le pido: llame
a sus conocidos, si tiene, allá en Houston,
que me ayuden a buscar
a mi hija para decirle
que su padre sí la quiso, pero
le cobró la deuda un águila de ojos verdes
Rafael Salinas

Pero la Justicia no lo permitirá, puesto que has rehusado
seguirme y yo no te he asociado a mis actos
Sófocles

El siglo XXI ha destacado por descubrimientos tecnológicos, científicos y nuevas muestras de corrientes artísticas que han logrado formar parte de una especie de biografía de nuestro país. Parte de las no gratas situaciones que se han vivido en los últimos 20 años, es la inseguridad que surge a raíz de la delincuencia y de la carente respuesta de las autoridades ante estos hechos. El conteo de personas que han sido afectadas por algún delito: robo, secuestro, asesinato, etc., ha ido incrementando con el paso de los años, al igual que las expresiones artísticas que son un reflejo de esta situación. *Antígona González* de Sara Uribe se convierte en una obra ficcional que narra una realidad.

El presente ensayo busca tomar una visión femenina sobre una generalidad, así como el aspecto de identidad ante situaciones de búsqueda en relación a algún familiar o persona cercana; el papel de la mujer ante la ley, la información y el acercamiento limitado a los protocolos legales; la necesidad de mantener una identidad anónima por seguridad; una regresión a la mitología que surge desde el impulso de entender una situación alejándose de la individualidad y formando parte de una comunidad: mujeres buscadoras.

Sara Uribe es una escritora, poeta y novelista, nacida en enero de 1978. Reconocida por su escritura que gira en torno a la justicia social, destacando la identidad de la mujer, la violencia en el país entre otros. Su estilo literario combina poesía con narrativa, explorando temas actuales desde la literatura, así como

creando hipertextos y completándolos con obras de otras autoras y autores. Entre sus obras más destacadas se encuentra *Antígona González* (2022), *Abroche su cinturón mientras esté sentado* (2017) y *Un montón de escritura para nada* (2019), entre otros.

Antígonas

Antígona González (2022) de Sara Uribe es un texto en prosa que hace una crítica social desde lo femenino a la violencia en México, así como a la falta de un buen acompañamiento de figuras legales. La protagonista busca justicia ante la muerte de su hermano Tadeo, quien fue asesinado con dolo. Se encuentra con la indolencia de las autoridades, así como la cantidad de muertes y casos sin resolver. Este libro crea un diálogo con la protagonista y la ley: narra los lugares donde busca a Tadeo, los cientos de cuerpos que descubren en el transcurso, las incertidumbres y las preguntas ante la desaparición de Tadeo y la situación de los estados de México, la discusión con la ley y el reclamo de que Tadeo no es un cadáver más.

Esta obra hace una regresión a la mitología con la tragedia *Antígona* (2001) de Sófocles. La tragedia narra la lucha entre ella y Creonte, su tío. Después de que sus dos hermanos, Eteocles y Polinices se matan entre sí, su tío se convierte en el rey de Tebas y ordena que el cuerpo de Eteocles sea enterrado en la ciudad con honores, mientras que el cuerpo de Polinices se entierre a las afueras. Entre los temas principales está el poder, pues Creonte al quedarse como rey tiene la decisión, aunque el familiar directo es Antígona.

La relación entre ambas Antígonas muestra dos cosmovisiones. Una necesidad que lleva a la autora a regresar a lecturas clásicas y llevar a esta misma a un contexto contemporáneo. Ambas historias comparten símbolos, no es solo el hermano que desaparece, o al que no se le puede dar un entierro, es también la autoridad que limita esto; la transvaloración de estas obras es el símbolo de la búsqueda, como Antígona¹ al buscar a su hermano Polinices para darle un entierro digno:

ANTÍGONA: ¿Me ayudarás a levantar el cadáver?

ISMENA: Pero ¿de verdad piensas darle sepultura, a pesar de que se haya prohibido a toda la ciudad?

ANTÍGONA: Una cosa es cierta: es mi hermano y el tuyo, quiéraslo o no. Nadie me acusará de traición por haberlo abandonado.

¹ Antígona de Sófocles.

ISMENA: ¡Desgraciada! ¿A pesar de la prohibición de Creonte?

ANTÍGONA: No tiene ningún derecho a privarme de los míos.

(Sófocles, 2001, pp. 4-5)

La lucha de Antígona con Ismena por darle una sepultura digna a su hermano muestra el miedo que se tiene ante la autoridad, pues mientras que Antígona se mantiene firme con la idea de ir a buscar el cadáver, Ismena se muestra molesta y temerosa ante la idea: “Piensa además, ante todo, que somos mujeres, y que, como tales, no podemos luchar contra los hombres; y luego, *que estamos sometidas a gentes más poderosas que nosotras*”² (p. 5). Pesa más el temor a morir con dolor por querer salvar incluso en la muerte a uno de los suyos, que el hecho de intentarlo.

Antígona³ busca el cadáver de su hermano Tadeo para lo mismo: “[*Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.*]” (Uribe, 2022, p. 99). No importa la época, ni que sea ficción, ambas enfrentan a la autoridad⁴ quienes la denigran por el hecho de ser mujeres:

: La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica —en donde Polínicos es *identificado con los marginados y desaparecidos*.

: *Escrita como un largo poema en verso libre, el texto contiene innumerables fragmentos de letras de tango, que en su distorsión y alteración, plena de nuevos significados y entrecruzamientos.*

: *en su distorsión y alteración Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos.*

: en su distorsión y alteración Polínicos es Tadeo. (Uribe, 2022, p. 21)

Regresar a la mitología para poder nombrar a los nuestros, a lo que vivimos, nos lleva a crear una fórmula para entender la obra: Narco literatura + Mitología = *Antígona González*. “En la así llamada narcoliteratura, por el contrario, la dimensión heroica brilla por su ausencia, los muertos carecen de voz” (Krafczyk, 2019, p. 40). Entonces, así es como Uribe da voz a Tadeo, sin recurrir a que hable desde la muerte, le da voz mencionando sus gustos, quien era, su familia.

² Las cursivas son mías.

³ Antígona de Uribe.

⁴ Antígona de Sófocles se enfrenta al rey, su tío Creonte y Antígona de Uribe se enfrenta a la policía.

¿Quién era el cadáver?

Le gustaba mucho bailar polka, redova y hasta huapango. Era muy alegre. Le hicieron su corrido. Todavía bailábamos. Siempre fue buen padre. Tuvimos cinco hijos. A todos les puse José, como él, y un segundo nombre. Tenemos 15 nietos y cuatro bisnietos. (Uribe, 2022, p. 82)

Igual que Antígona de Sófocles se pronuncia ante la muerte de su hermano: “No murió como su esclavo, sino como su hermano” (Sófocles, 2001, p. 14), lo que nos lleva a no solo ver a las mujeres buscadoras, como eso, sino también que ellas son las que le dan nombre, vida, las que luchan por recuperar los cadáveres para así poder tener a dónde ir a llorar, una tumba la cual visitar, o el simple entendimiento de conocer dónde acabó todo: erradicar la incertidumbre.

Es importante observar la transgresión de la muerte dentro de la narco literatura, pues desde este punto puede ser modificado y entregado a la literatura como sea adaptable para la obra. Encontramos el cuestionamiento acerca de si existe o no este género literario, y aunque no es el punto de este ensayo resolver esa incógnita, se puede decir que el nombrar a textos dentro de este género, o que obras como la que se analiza tengan tintes, ayuda a entender el contexto de su creación.

¿Ser Antígona o morir?

La profesora Carmen Chinas Salazar en el artículo “El horror de Teuchitlán revela el papel de las mujeres buscadoras, en México y en el resto del mundo”⁵ (2025) habla de la importancia que han tenido las mujeres ante la búsqueda, así como el trabajo que han hecho, el cual corresponde a las autoridades. Como se mencionó anteriormente, obras como el poemario de Sara Uribe son una ficción que explica una realidad, tal como el Holocausto encontrado en Jalisco en marzo del 2025.

Diversos testimonios de activistas nos llevan a entender que esta no es una problemática local, sino que se vive en diversas regiones del mundo, sin embargo, este tipo de investigaciones o de discursos que se dan en espacios como el Congreso Mundial sobre Desapariciones Forzadas⁶ nos llevan a comprender el rol de la mujer ante la violencia. No se habla solamente de la violencia que se recibe por situaciones domésticas, económicas, laborales, etc., sino que se habla de la

⁵ Artículo consultado en línea: <https://theconversation.com/el-horror-de-teuchitlan-revela-el-papel-de-las-mujeres-buscadoras-en-mexico-y-en-el-resto-del-mundo-251462>

⁶ Reúne a 120 países.

violencia que se hace a los que nos rodean, en este caso: las vidas que son arrebatadas y que, si no bastara con eso, todavía hay que buscar el cuerpo:

Reprueban que busque tu cadáver y es miedo. Ellos no quieren fotografías ni que sus nombres se publiquen y yo los entiendo porque tienen miedo.

Y yo no los entiendo porque necesito saber dónde estás.

Ellos dicen que sin cuerpo no hay delito. Yo les digo que sin cuerpo no hay remanso, no hay paz posible para este corazón. (Uribe, 2022, p. 24)

Una de las narraciones principales de ambas obras⁷ es la carente respuesta de las autoridades ante estas situaciones, así como Creonte decide⁸ a quién enterrar dentro de la ciudad y a quién enviar a las afueras; igual que el diálogo que crea la voz de *Antígona González* con la policía: preguntas y respuestas, en el cual parece que no se responde lo que se pregunta porque no hay algo literal, no se habla de un cadáver sin identificación, se habla de uno de tantos que dejó familia, gustos, que dejó a más muertos: “Yo también estoy desapareciendo, Tadeo. [...] Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes solo viéndonos entre nosotros, viendo cómo desaparecemos uno a uno.” Antígona no solo busca, también lucha porque los demás lo hagan.

La búsqueda de un cadáver se convierte en una búsqueda por justicia. La muerte no solo se lleva el cuerpo o lo que le rodea, sino que también se lleva a los suyos, y suma un caso más de injusticia por una carente solución de las autoridades, así como el desafío por recuperar la dignidad que conlleva tener una muerte con dolo: no solo de quien fallece, sino de quienes le rodean. La pregunta inicial —¿ser Antígona o morir?— no solo se toma de una forma literal o literaria, sino que se convierte en una serie de símbolos que reflejan la desaparición, física y emocional, a través de la palabra, de una historia que no permiten contar. Así, las Antígonas pasan de ser obras literarias, a ser registros, sociales y emocionales.

Arte como apoyo para lo no dicho

El cuestionamiento de desaparecer a las Antígonas solo nos lleva a habitar en una utopía. Erradicar con el personaje de Antígona y alejar esto a las mujeres que ne-

⁷ *Antígona* y *Antígona González*.

⁸ Sin consultar a la familia.

cesitan mantenerse en un anonimato ante la ley, ante la sociedad, e incluso ante la literatura, aleja a esta relación de crear algo que represente. ¿Qué representa Antígona para las mujeres?, crea una comuna que se dirige a una individualidad que funciona como generalidad:

En ocasiones ni siquiera existe una denuncia en la literatura, solo una descripción fría y neutral de la violencia. La simple pretensión de articular una lectura completa de un fenómeno como el narcotráfico parece predestinado al fracaso. Y la imposibilidad no estriba en la complejidad intrínseca del contrabando, que desde luego no es menor, sino en la desconfianza misma que genera la letra como instrumento cognoscitivo y epistemológico. (Krafczyk, 2019, p. 55)

Elementos como obras artísticas que crean una narrativa de un fenómeno social no solo son importantes en los años de su publicación, sino que son descripciones que a *posteriori* servirán para explicar hechos que marcaron una historia.

Creaciones como *Antígona González* no solo fungen como una lectura más, sino que narran historias que acompañan a aquellos que viven situaciones similares. No es necesario ser una madre, hermana, esposa, hija, etc., o buscadora para empatizar con este tipo de creaciones; el habitar en un entorno rodeado de violencia, de casos sin resolver y sin respuestas claras nos lleva a hacer estas creaciones nuestras. Puede que no exista una Antígona González buscando a su hermano Tadeo en Tampico, pero es cierto que desde hace años hay un sinnúmero de mujeres, obligadas a auto llamarse a Antígona para buscar a los suyos en cualquier lugar.

No quería ser una Antígona, pero me tocó⁹

Ser Antígona en esta época no es solo retomar la mitología para nombrar algo, sino que es un sinónimo de resistencia. Leer esta obra desde una visión femenina que está envuelta en violencia ayuda a entender que el dolo es comunal, que no importa la época en la que vivió Antígona porque siempre habrá una. Reinterpreta el contexto mexicano, desde un enfoque social, político y cultural, notando incluso los privilegios, pues para que la policía haga caso se necesita tener una posición buena ante la sociedad.

No hay quien nombre a Antígona ni a Tadeo, tampoco hay una Antígona y un Policines; son símbolos de los desaparecidos a lo largo del tiempo. La mujer actúa como agente de cambio ante las situaciones que las orillan a despojarse de

⁹ (Uribe, 2022, p. 15).

su identidad. Antígona vence a la muerte, mientras haya quien busque, quien nombre a los olvidados y quien cree tumbas: Resistir es recordar.

Referencias

- Gual, C. G. (2008). *Amaltea. Revista de mitocrítica*. <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMALo8'8110005a>
- Krafczyk, F. O. (2019). *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Guanajuato: Estudios Literarios, Universidad de Guanajuato.
- Salazar, C. C. (13 de marzo de 2025). *The Conversation*. <https://theconversation.com/el-horror-de-teuchitlan-revela-el-papel-de-las-mujeres-buscadoras-en-mexico-y-en-el-resto-del-mundo-251462>
- Sófocles (2001). *Antígona*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Uribe, S. (2022). *Antígona González*. México: El Quinqué.

Retratos de una madre ausente o la memoria fragmentaria en “El Interleph” de Daniela Bojórquez

Miriam Esthela Suárez de la Vega

Entre los rasgos que distinguen las exploraciones de la literatura contemporánea se encuentra la ruptura con la semántica homogénea representativa de una constitución tradicional. El cruce de soportes, de intereses y de disciplinas se volvió fundamento en la práctica artística del siglo pasado; los procesos híbridos actualmente se asumen como ruta para artistas a quienes difícilmente es posible encasillar en un solo terreno del fenómeno cultural. En el campo literario se hallan definiciones del tipo libro anómalo o trabajo interdisciplinario en forma de libro para definir obras como *Óptica sanguínea*, híbrido literario publicado en el año 2014 por Daniela Bojórquez Vértiz,¹ cuya convergencia entre narrativa y fotografía participa de una especie de indefinición literaria donde los límites textuales se desbordan con el objeto de mostrar su franca condición de libro indeterminado.

En entrevista Daniela Bojórquez aseguró que la manera de acercarse a su libro es con los ojos abiertos. La aseveración apela a un tipo de mirada ajena a los lugares habituales de la literatura tradicional, depositaria de lecturas acostumbradas a las certezas de la literatura hegemónica. Probablemente por esta razón, la obra ha sido descrita por aquello que no representa: “no es un libro de cuentos y tampoco un fotolibro” (Campos: 2020). Así, *Óptica sanguínea* se muestra cercana a la influencia conceptual del artista mexicano Ulises Carrión, quien para presentar los contenidos de su mítica librería-galería *Other Books and So*, empleaba las siguientes categorías: “nolibros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción” (Carrión, 2012, p. 32).

En sus declaraciones ambos artistas coinciden en la problematización de los límites literarios de cara a la herencia tradicional; en contraste, plantean universos lúdicos, interdisciplinarios, híbridos, con el objeto de presentar el libro-obra de arte en el marco de las posibilidades atemporales de este como archivo, a la

¹ Fotógrafa, artista visual y escritora nacida en la Ciudad de México en 1980. *Lágrimas de Newton* (2006) y *Modelo vivo* (2013) son otras de sus propuestas literarias.

inclusión de imágenes e intereses intermediales que desatan una zona de indefinición e incluso plantean la escritura como proceso inacabado.

Desmitificar al libro de su habitual condición como contenedor de palabras representa también mirar su composición en tanto circuito creativo que rebasa la textualización y, en consecuencia, la condición específica de lectura; a su vez, desplazar el encajonamiento denominativo de escritora o escritor por artista. En este sentido, lo literario se fusiona con lo estructural, continente y contenido devienen narración, por tanto, experiencia. Uno de los principios del arte conceptual es la teorización que las y los artistas realizan sobre su obra; la esencia del movimiento artístico se finca en aquello que subyace a la obra de arte, es decir, los conceptos e ideas velados y revelados.

Además de su valor híbrido, *Óptica sanguínea* permite explorar y analizar ejes temáticos que ponen en entredicho los lugares hegemónicos no solo del arte, sino de roles, condiciones y estereotipos sociales. El objetivo que guía este trabajo es analizar el relato “El Interleph” a partir de la maternidad ausente, eje central sobre el cual la protagonista articula su historia de pérdida. Con base en la hibrididad literaria, la metatextualidad, la intertextualidad y la paradoja generada por la ausencia de un referente visual que revele la figura materna respecto a su vínculo con la narradora, se propone una reflexión sobre la memoria y la complejidad de su representación.

“El Interleph”, tercer fragmento o pieza del libro, podría valorarse como el de mayor potencia discursiva tanto en su narrativa literaria como visual.² En principio, un recurso valioso son los relatos anecdóticos de la voz narrativa centrada en elaborar un intrincado paseo por la memoria para reconstruir o recrear una presencia esencialmente visual de su madre Pilar de la Fuente. Mirar constituye uno de los sentidos preponderantes de la metaficción. Por una parte, la autora revela los procesos de creación; por otra, las y los lectores adquieren consciencia de la ficción a la vez que, desde un lugar activo, se convierten en partícipes directos de la obra.

En el caso de la pieza que nos ocupa, dicha relación se aprecia rotunda cuando en las páginas se despliegan siete marcos que evidencian un franco registro de época sin su factor principal: las fotografías; en cambio, sí aparecen las leyendas o pies de foto cuyo objeto es anclar el sentido concreto de la imagen.³ El elemento

² Durante la escritura de este trabajo se ha constatado que pocas son aún las referencias y estudios en torno a *Óptica sanguínea*, sin embargo, las que se encuentran tienden a abordar el análisis precisamente de “El Interleph”, ello da cuenta de su preponderancia creativa vinculada a la intertextualidad, al manejo de la interfaz, la *imagentexto* y la hibridación.

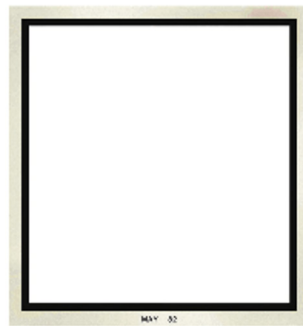
³ Conviene mencionar que la propuesta visual también participó de la exposición *Transcripciones* en el Museo Universitario del Chopo en 2014 bajo el título *Álbum de Pilar*.

paradójico al que se enfrentan las y los lectores es la ausencia del referente visual de quien se describe, entiéndase, el componente de mayor relevancia según la dinámica de la historia de pérdida que el personaje principal elabora como motivo del relato.

Figura 1. *Fotografías de Pilar de la Fuente*



Pilar de la Fuente retratada a tres cuartos, plano medio, vestida con el uniforme rojo seco de la aerolínea y mostrando su altivo perfil.



Pilar de la Fuente en blanco y negro, plano americano, sorprendida en la cocina vistiendo bata de casa por medio del destello de un flash.

Fuente: Bojórquez, 2014, pp. 26-27.

Uno de los propósitos del pie de las fotografías es adicionar información a la imagen para generar la noción de interpretabilidad. Para Roland Barthes (1986) “Es un mensaje parásito, destinado a connotar la imagen, es decir, a insuflarle uno o varios significados secundarios. En otras palabras, esto representa un vuelco histórico importante, la imagen ya no ilustra la palabra; es la palabra la que, estructuralmente, es parásita de la imagen” (p. 154). El tratamiento textual de las imágenes acontece como un mecanismo para elevar el valor de la ausencia materna, Pilar no solo es el personaje suspendido en el relato tanto como en la memoria de la protagonista, también representa la configuración imaginativa de mayor énfasis para quienes penetran la obra en su condición de lectoras-espectadoras-observadoras o lectores-espectadores-observadores, a quienes corresponde enmarcar los lugares de su imaginación, es decir, objetivar-visualizar su propia reconstrucción personal dentro de la ficción.

En *Pequeña historia de la fotografía* Walter Benjamin (1997) comprende el acompañamiento textual de la imagen como “la literaturalización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones” (p. 82). El álbum invisible de Pilar de la Fuente existe a partir de la simbiosis entre marcos y palabras, ambos elementos cuestionan el valor del documento fotográfico como contenido de la historia, se aprecian únicamente

cual fragmentos letrados de una búsqueda que intenta aproximarse a los modos en los que la imagen capturó ciertos instantes de vida de la madre que perdió la protagonista y que podrían dar cuenta de su existencia, es decir, su presencia se despliega, en principio, gracias a la palabra.

Figura 2. *Fotografías de Pilar de la Fuente*



Pilar de la Fuente en un virado al sepia, aparece al centro del grupo en un desayuno la mañana que estalló la huelga de la aerolínea.



Pilar de la Fuente bonita y viuda.

Fuente: Bojórquez, 2014, pp. 28-29.

En un primer planteamiento interesa destacar de esta pieza la relación híbrida de la imagen con el texto con base en las nociones de retrato y anti-retrato como elementos del discurso tanto fotográfico como literario, pues su inclusión representa el interés de Bojórquez por mostrar el concepto de memoria desde su condición de reelaboración subjetiva. Al igual que la hibridez literaria ha sido hasta hoy posicionada en un sitio marginal y periférico, desde su aparición, la fotografía tuvo la necesidad de competir con la pintura para ganar lugar en el terreno artístico, así lo evidencia la visión de Charles Baudelaire:

Es necesario pues que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura [...] que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión una exactitud material absoluta; hasta ahí, no hay nada mejor [...] Pero si se le permite avanzar sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros! (Baudelaire, 1995, p. 133)

El retrato fotográfico generó denostaciones y fuertes debates, aunque ganó terreno cuando se evidenciaron otros alcances distintos a los de la pintura, entonces fue claro que la tecnología fotográfica suponía un riesgo respecto a la capacidad

del pintor para lograr fidelidad en los retratos. No obstante, con pasos contundentes esta logró su lugar en las bellas artes y sus ventajas terminaron por aceptarse. El retrato fue una de las primeras, además de contundentes, apropiaciones de la fotografía, caracterizado por representar a una persona concreta en un lugar y momento determinado como deseo del ser humano por conservar su imagen (Francastel, 1995), logró crear encanto en términos individuales, pero también colectivos.

En “El Interleph” los marcos de Pilar de la Fuente mantienen la base esencial del retrato como herramienta de la memoria y soporte identitario: “De todos los géneros de la fotografía, el más carismático, y por tanto el más complicado de resolver con éxito, es el retrato. Un retrato fotográfico inmediatamente atrae la atención del espectador y dispara profundas respuestas personales y emocionales, paradójicas y no siempre racionales” (Badger, 2007, p. 169). Esas reacciones son las esperadas cuando el lector se encuentra frente al artefacto narrativo que trastoca el carácter visible del personaje a través del tiempo, por tanto, se pone en conflicto el pasado y el presente del recuerdo, la ausencia de la madre en los marcos constituye la imposibilidad visual de apropiación de su existencia a través de un referente explícito. Con ello se alude al simulacro al que se refiere Roland Barthes en *La cámara lúcida*:

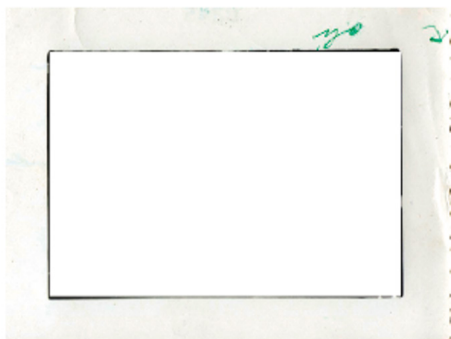
El *operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, el *eidolón* emitido por el objeto, que yo llamaría en buen grado el *Spectrum* de la fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con espectáculo y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto. (Barthes, 1989, p. 30)

La fragmentación corporal representa el carácter simbólico en el género fotográfico del retrato. En “El Interleph” el fragmento es el tránsito entre el texto y la presentación del anti-retrato, entendido como experimento que, al omitir, informa.

El registro de memoria de la protagonista se completa con la representación visual de su madre, los marcos aíslan, descontextualizan e informan el paso del tiempo, son fragmentos de una historia personal apenas enmarcada en una sucesión de instantes claramente elegidos: “Pienso en Pilar y pienso en mi infancia, mejor dicho, en fotos de entonces, porque de esa temporada recordamos no ya ciertos escenarios o tardes exactas, sino las fotografías de esos escenarios, fragmentos de los hechos que dieron pie a esas imágenes” (Bojórquez, 2014, p. 25).

Recuerdos e imágenes convergen para aludir al archivo fotográfico como estructura conceptual fragmentaria abierta, capaz de guiar hacia la exploración de otros territorios: el del registro de la memoria desde la reconstrucción de subjetividades y el dilema del arte contemporáneo respecto a su percepción presente.

Figura 3. *Fotografías de Pilar de la Fuente*



Pilar de la Fuente con pantalones entallados y peinado de puntas onduladas, frente a una heladería, bajo el sol directo de la una de la tarde. Yo hago una mueca hacia la cámara.



Pilar de la Fuente en la esquina inferior derecha del cuadro, bajo la luz difusa, con un vestido de hombros descubiertos y sentada a la mesa de invitados de la boda en un jardín.

Fuente: Bojórquez, 2014, p. 30-31.

Con base en lo anterior, aparecen los principios *anámesis*, es decir, la memoria viva o espontánea; e *hypomnema*, entendido como la acción de recordar, ambos fundamentan el objeto del archivo. Para la historiadora de arte Anna Maria Guasch (2005):

En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado.

La pieza de Bojórquez funge como construcción e interpretación tanto de la relación que la protagonista recrea con su madre como del fenómeno narrativo abierto, inagotable, cuyo interés se centra en las posibilidades de su apropiación. Sin duda, Pilar de la Fuente representa para la narradora una franca ausencia pues en el presente de la historia ha muerto, suceso que muestra la ruta para hurgar

en la memoria con el interés de encontrar los ejes de su presencia emocional. Por tanto, frente a la suma de imágenes donde la ausencia resulta superlativa, se despliega un archivo dispuesto acompañado de la narrativa personal desde la cual la protagonista pretende apropiarse de un encuentro simbólico que reposicione su historia relacional:

Mi madre vivió suspendida en algún lugar entre el terreno firme y la bóveda celeste. Padecía el fenómeno del fumador que cuando fuma desearía no hacerlo y cuando se abstiene necesita fumar. Durante sus estancias en tierra la invadía un velo de nostalgia que hacía prácticamente imposible establecer comunicación con ella, especialmente en asuntos cotidianos que, dada mi niñez, ganaban en profundidad y dimensión. (Bojórquez, 2014, p. 33)

En este sentido, tal búsqueda se articula con la clara intertextualidad que guarda el relato con el emblemático cuento “El Aleph” del escritor argentino Jorge Luis Borges. En la perspectiva de Alexandra Saavedra (2018):

La autora lleva a cabo un experimento narrativo todavía más radical. Siguiendo las características argumentales de «El Aleph», de Jorge Luis Borges, la escritora mexicana propone una actualización de la trama borgiana en la que cada personaje cuenta con su equivalente: Beatriz Viterbo se corresponde con Pilar de la Fuente, Carlos Argentino Daneri se convierte en Ernesto Contemporáneo y el narrador Borges es ahora la narradora Bojórquez.

El dilema sobre el arte se manifiesta en esta pieza a través del personaje de Ernesto Contemporáneo, quien es retratado como símil borgeano de Carlos Argentino Daneri, compréndase, el mal artista: “(Doblemente irónico, también su apellido en un tiempo en que lo contemporáneo no equivalía a otro *ismo* del arte, sino apenas a la condición del presente. Podría decir que el trabajo de Ernesto, visto desde ahora, se inserta más bien en el arte moderno, pero eso yo no lo comprendía entonces)” (Bojórquez, 2014, p. 35). Interesa el tratamiento manifiesto del concepto artista como categoría del presente y cuya obra participa de un obligado proceso temporal en su sentido más pulcro como trascendencia, en su versión menos lograda como registro. Este último es el caso de la pareja sentimental de Pilar.

La confrontación entre la condición del presente y el futuro en la historia se concreta cuando es evidente que la intención de Ernesto Contemporáneo se concentra en abolir la distancia entre él y Pilar a través de la obra *Degradación de los mapas*, ni artísticamente, ni metafóricamente, ni funcionalmente se logra. Sin embargo, la ironía más compleja sucede en una relación apenas insinuada,

pero mucho más elocuente con “Los dos reyes y los dos laberintos”, otro relato de Borges incluido también en *El Aleph*; esta historia es el claro guiño al refrán “el que ríe al último, ríe mejor”. En un breve, aunque preciso tratamiento metafísico de la ironía, el escritor argentino articula la ficción simbólica y dialógica en la que un antiguo rey babilónico poseedor de un enorme laberinto construido por sus hombres obliga a entrar a un rey árabe que visitaba su corte; sin embargo, gracias a intercesión divina este encuentra la puerta para salir del lugar. Luego, con respaldo de su ejército, captura al rey de Babilonia para abandonarlo en el desierto donde halla la muerte.

Es probable que de primera impresión se torne extraño el paralelismo propuesto. No obstante, desde este análisis, los territorios discursivos se encuentran en tanto el rey babilónico es rebasado por la estrategia del rey árabe, quien astutamente reconoce la crueldad laberíntica y despiadada de la naturaleza sobre cualquier creación humana. De modo similar, la obra de Ernesto Contemporáneo es excedida por la crueldad del discurso artístico en sí, tanto como por la llegada del internet: “Lo que Ernesto necesitaba entonces, pensé después, era tener todo al mismo tiempo, un sistema de vértices compartidos y que careciera de centro: Internet” (Bojórquez, 2014, p. 36). Con ello se argumenta por qué su obra se contempla imposibilitada para contener los indicios de Pilar, a pesar de haberla intervenido con ese fin.

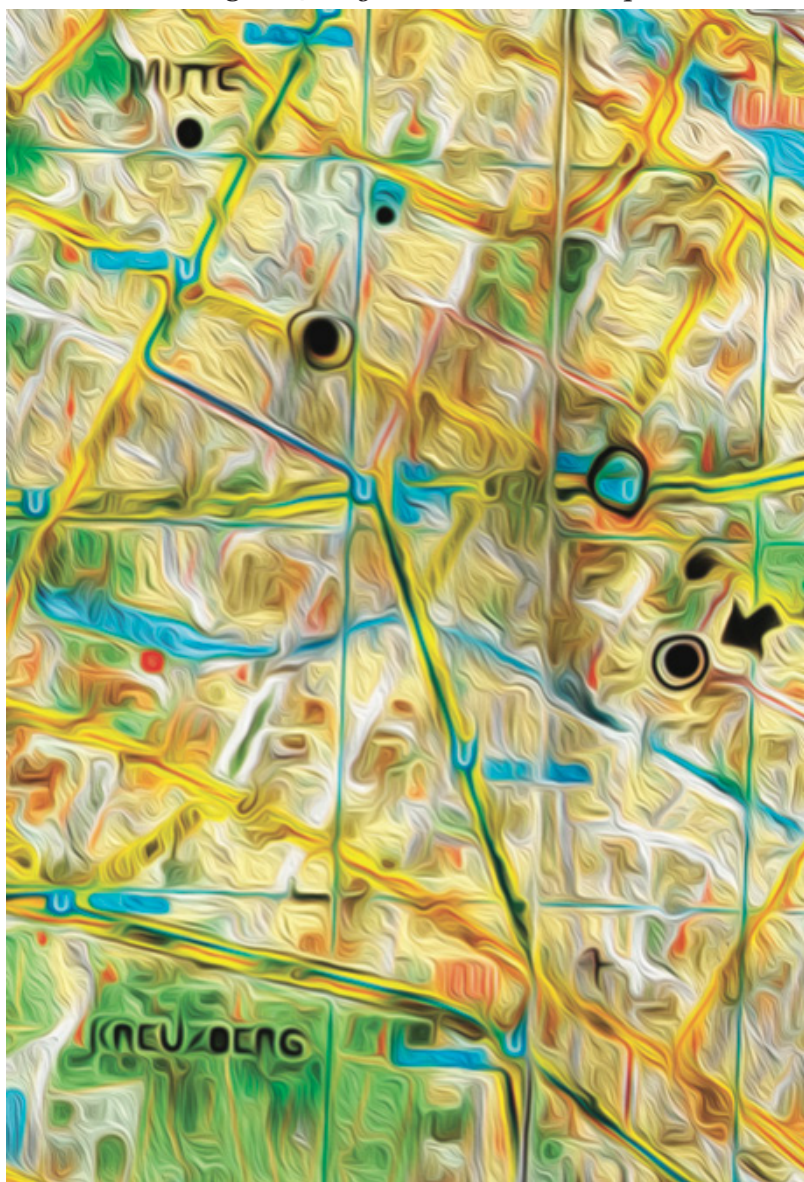
Si la Beatriz borgeana se contiene en la memoria, en las cartas y en *El aleph* mismo; Pilar se halla en la hipérbole de su ausencia integrada simbólicamente en el archivo fotográfico de la protagonista y en el registro pictórico de Ernesto; pero más aún, en la zona donde actualmente convergen todos los puntos posibles, la Red:

Apagué la música y usé mi dispositivo para refrescar mi memoria sobre Pilar en la Red. El buscador arrojó resultados simultáneos, pero los transcribo a manera de enumeración porque el lenguaje es sucesivo: un casco de jinete que lleva un espejito en la visera. Un montón de flores de jacaranda barridas por los empleados de limpieza en Petroria. El vaso de tinto de verano que alguien tomó una tarde de su último día de clases. Mi madre como un número en la lista interminable de trabajadores que hace cinco años ahorran para su retiro [...] Decidí apagar el aparato y buscar en mi pensamiento lo que resaltaba de ella. Entonces regresaron la mayoría de los resultados y supe que estaba recordando la Red o ese fragmento de una lista infinita donde el recuerdo de mi madre se diluye entre otras situaciones y formas. (Bojórquez, 2014, pp. 41-42)

No es *Degradación de los mapas* la obra que permite a la protagonista encontrar los recuerdos de su madre, sino la sucesión fragmentaria, inconexa, múltiple, di-

versa y heterogénea del internet donde, a manera de aleph, se visibilizan infinitos registros. Más complejo resulta todavía que, como con los retratos fotográficos vacíos, no es a Pilar de la Fuente a quien se recuerda, sino una larga lista de fragmentos vacuos: el sitio por donde vaga el recuerdo de la madre. En este sentido, “El Interleph” se descubre como una síntesis simbólica donde la reconstrucción de la memoria ocurre a partir del archivo fotográfico y artístico que juega a contrariar, además de evidenciar, los préstamos ficticios entre la imagen y la subjetividad de la narración.

Figura 4. Degradación de los mapas



Fuente: Bojórquez, 2014, p. 40.

Así mismo, a través de la fotografía se proponen registros de la realidad para perfilar la noción de recuerdo a través de reconstrucciones verbales y visuales verosímiles. En *La memoria, la historia y el olvido* Paul Ricoeur (2004) discurre sobre la relación entre memoria e imaginación como apropiaciones para construir experiencias temporales, el recuerdo imagen implica un nivel intermedio entre la memoria y la imaginación que se concreta en la percepción:

[El recuerdo imagen] lleva, de alguna forma, el recuerdo a un área de presencia semejante al de la percepción. Pero —y es aquí donde nos encontramos con la otra vertiente de la dificultad— no es una imagen cualquiera la que se moviliza así. Al contrario de la función no realizadora que culmina en la ficción exiliada en la exterioridad de toda la realidad, lo que se exalta es su función visualizadora, su modo de dar a ver. (Ricoeur, 2004, pp. 75-76)

La relación recuerdo-imagen participa en la experiencia de la protagonista de manera contundente, al grado de intervenir su recuerdo a partir de la asociación visual ficticia. Lo que Bojórquez logra es que las y los lectores podamos ver a Pilar desde una mirada propia, autónoma y única; no ya a través de un sentido específico dictado desde la hegemonía autorial, sino con la imaginación personal y el criterio de lo que cada individuo concibe como pérdida filial o ausencia de un sujeto amado.

A lo largo de este recorrido se planteó que en “El Interleph” se despliega un ejercicio metafictional donde la hibridación funciona como acto performativo para confrontar a la o el lector con la inestabilidad textual, el objetivo es extraerles de la lectura estática, guiarles hacia la participación corporal incómoda, a la vez que pretende sacudir el sistema tradicional de la obra literaria y representar los indicios de todo aquello que ocurre en la fusión, en los espacios donde un instante de la cotidianidad se revela, los lugares de lo femenino, la condición de una maternidad ausente que tanto la narradora como las y los lectores tratan de aprehender, de sentir, de poner rostro, de imaginar, de percibir sin importar la fragilidad de su presencia.

En conclusión, la pieza “El Interleph” representa un testimonio de los lugares del arte contemporáneo y de las búsquedas por romper los márgenes donde el canon ha sentado las bases estéticas de la literatura tanto como las convenciones, de los estereotipos y roles de género. Se trata de abrir los ojos para relacionarse con una propuesta dispuesta al diálogo, mismo que acontece durante la lectura y posterior a ella, para algunos desde el rechazo, para otros desde el placer, pero difícilmente desde la indiferencia.

Referencias

- Badger, Gerry (2007). *The genius of photography: How photography has changed our lives*. Reino Unido: Quadrille.
- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Madrid: Paidós.
- Barthes, Roland (1986). *La retórica de la imagen*. Madrid: Paidós.
- Baudelaire, Charles (1995). El público moderno y la fotografía. En *El arte filosófico* (pp. 131-138). Madrid: Cátedra.
- Benjamin, Walter (1997). *Pequeña historia de la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Campos, Raúl (30 de noviembre de 2015). *Óptica sanguínea, un libro inclasificable*. Milenio Diario. <https://www.milenio.com/cultura/optica-sanguinea-un-libro-inclasificable>
- Carrión, Ulises (2012). *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona-Conaculta.
- Francastel, Pierre y Galienne (1995). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- Guach, Anna (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia*, (5), 157-183. <https://arts.recursos.uoc.edu/projecte1/es/los-lugares-de-la-memoria-el-arte-de-archivar-y-de-recordar/>
- Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Saavedra, Alexandra (2018). Extravíos de la mirada y los límites de la narrativa en *Óptica sanguínea*. *1616: Anuario De Literatura Comparada*, (8), 241–258. https://revistas.usal.es/dos/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/20732

Los espacios: una asignación alrededor de lo femenino y masculino en *Te di ojos y miraste las tinieblas*

Elías Villagrana Troncoso

Todos los miembros de esta familia, y especialmente las mujeres, se le aparecían como cubiertos por un misterioso velo poético, y no solo no veía en ellos defecto alguno, sino que se imaginaba que debajo de aquel velo existían los sentimientos más elevados y todas sus perfecciones.

Anna Karénina, Lev Tolstói

El lecho lo tendrás cuando a tu ánimo le parezca bien, ya que los dioses te hicieron tornar a tu casa bien construida y a tu patria tierra.

Odisea, Homero

El señor se apareció a Abraham y le dijo:

—A tu descendencia le daré esta tierra.

Génesis: 12, 7

El objeto de estudio de la literatura ha sido explorado mediante distintas escuelas y perspectivas teóricas para la consolidación de la literatura como una ciencia. Se ha partido desde el estudio de la vida del autor o el contexto que lo rodea; sin embargo, el estudio de la obra ha surgido a partir del siglo XIX con el post estructuralismo, que involucra a la obra como principal fuente de conocimiento y al sujeto o lector como partícipe de este ejercicio lector. Gracias a esto, el lector permite enfocarse en distintas características que conforman el total de la obra; son los personajes, el tiempo, los espacios o los acontecimientos que permiten el tipo de análisis y lectura que el sujeto tiene como principal interés.

El presente trabajo de investigación busca plantear los espacios cotidianos y su contribución al desarrollo de la vida de las mujeres protagonistas y el cómo estos ayudan a que la trama de cada una de ellas se muestre diferente en torno a los sucesos que tienen en común de la novela *Te di ojos y miraste las tinieblas* (2023) de la autora catalana Irene Solà. La argumentación respecto a los espacios estructurales de la novela se toma de la teórica mexicana Luz Aurora Pimentel en su estudio *El espacio en la ficción* (2010). Los espacios cerrados han estado considerados de manera sistemática a las mujeres, por ende, los lineamientos del presente trabajo buscan redimir y reivindicar las atmósferas asignadas a lo femenino. También se plantea la perspectiva masculina, su relación a los espacios abiertos y el cómo aporta a la subtrama de la novela. Para abordar y reflexionar

los conceptos masculino y femenino se utilizará a R.W. Connell y su libro *Masculinidades* (2003). Ambos conceptos, masculino y femenino, son estudiados en la novela y en la literatura.

Las figuras femeninas que plantea la autora Irene en su mayoría rompen con la estructura femenina pasiva y se convierten en portadoras de su propia libertad y destino, pues transgreden el discurso patriarcal y hegemónico de lo que deberían ser. Aunque hay una ruptura de este discurso dominante, las personajes siguen estando en un cautiverio sobre sus cuerpos, su sexualidad y sobre todo sus espacios, ya que en ellos se desarrollan los acontecimientos que las rigen.

La novela de la autora catalana trata sobre una familia de mujeres fantasmas atemporales, pues desde la matriarca y su pacto con una deidad maligna para conseguir marido, pasando por la Guerra Civil española, hasta la edad contemporánea y los microondas, permiten a estas mujeres tener un lugar de pertenencia y un espacio propio, donde pueden imponer sus propias reglas. Como dice Lola Horner:

El texto se convierte así en un ovillo de cuentos y versiones, distintas perspectivas encontradas cuyo hilo pudiera ser el cuento tradicional en que una mujer vende su alma al demonio a cambio de un marido [...] A raíz de esa anécdota las vidas de las otras mujeres de la familia se van desgranando sin consuelo, una por una, condenadas a parir seres inacabados. (2024, p. 146).

Todas y cada una de las mujeres que viven en la masía, donde se planeta la trama, son atormentadas por seres humanos y deidades malignas, principalmente masculinas, por ende, condenadas a vagar en la tierra, una especie de cautiverio donde cada una sufre a su manera; sin embargo hay un lugar en donde pueden ser completamente libres, y que gracias a él se encuentran con sus abuelas, madres e hijas, todas reunidas en un mismo espacio, un espacio que estaba destinado para la opresión y el cautiverio, pero que gracias a su inteligencia ellas lo hacen propio y encuentran un lugar para vivir, criar a sus hijas e hijos y desenvolverse fuera del mundo masculino.

Marcela Lagarde plantea el cautiverio como: “sufrimiento, conflictos, contrariedades y dolor, pero hay felices cautivas” (Lagarde, 2015, p. 60). Es decir, que se construye la felicidad femenina a partir de una realización personal, que a cada mujer se le asigna. Para Lagarde, todas las mujeres son cautivas en el mundo patriarcal por el simple hecho de ser mujeres. Los personajes planteados en la novela son mujeres, por ende, cautivas; sin embargo, en el espacio en el que se desa-

rrollan y cómo se desarrollan utilizan ese cautiverio para ser libres, pues gracias a tener un espacio pueden obrar de manera soberana, sin una figura patriarcal y autoritaria que dictamine las reglas del hogar.

Los espacios como medio discursivo

Todo relato plantea a los personajes dentro de un espacio para el desarrollo de los acontecimientos. Según Bal Mike, los espacios tienen dos funciones: la primera es el espacio en el que se sitúan los personajes y las acciones; el segundo tematiza, “se convierte en objeto de presentación por sí mismo” (1990, p. 104). Es decir, en el segundo se determinan las acciones. Asimismo, como los personajes se plantean en un lugar, también el discurso, las nomenclaturas que utilizan los autores dan lugar a una atmósfera para el desarrollo de las acciones.

Los personajes femeninos que plantea Solà siempre se desarrollan en un ambiente hostil, pero siempre acompañadas de un adjetivo positivo. Para Pimentel, la descripción lingüística es un reflejo de la realidad próxima: “la palabra, como imagen, como visión, como espejo de las cosas, aparece en todas las definiciones de los diversos tipos de descripción, discurso definitorio que con frecuencia entra en relación metafórica con el de la pintura (Pimentel, 2010, p. 18). La descripción verbal escrita no siempre se apega a la realidad; sin embargo, busca la máxima ilusión a la realidad. La realidad en que viven las mujeres dentro de la novela es hostil: “La oscuridad era morada y bulliciosa, opaca, grana y azul a un tiempo, zumbadora, pecosa, ciega, espesa, honda y brillante a la vez” (Solà, 2023, p. 9).

La mayoría de adjetivos que se utilizan son negativos, pues tematiza la vida de las mujeres según Ball. Sin embargo, es notorio el “y brillante a la vez” pues significa que, aunque las mujeres viven un cautiverio demandante en la vida cotidiana, las mujeres dentro de la masía encuentran un espacio destinado para ellas. Dentro de la novela podemos encontrar una diferencia notoria entre los personajes femeninos y los masculinos. La mayoría de los personajes femeninos están dentro de la masía, de interiores oscuros y aprisionadas. Por el contrario, las figuras masculinas están en exteriores, bosques y campos de guerra. Para Connell, la feminidad y la masculinidad “son roles sexuales interiorizados, productos del aprendizaje social o socialización” (2003, p. 41).

Para Pimentel son necesarios tres puntos para lograr una descripción en un relato ficcional. El primero es eliminar todo aquello que no encaja en la descripción. El segundo es particularizar la descripción para darle sentido al discurso; y por último, hacer perteneciente y darle coherencia en el desarrollo a la nomencla-

tura descriptiva, es decir, se utiliza de manera constante y de forma concisa el uso de adjetivos para delimitar el discurso. Las mujeres en la novela se encuentran en lugares de opresión al que utilizan como un lugar liberador ya que más allá del sentido, la forma anuncia el entorno en el que se desarrollan los personajes en la novela, un ejemplo es la siguiente cita:

Lo que había abandonado Dios era la casa. Y las mujeres que vivían en ella, apretujadas como cochinillas, las había desamparado. Como había desamparado a los niños que nacieron durante el suplicio. Porque, mientras duró el tormento, la pasión de Cristo, los pies deshechos del Mesías subiendo al monte Calvario, su espalda desollada cargando con la cruz, el pelo largo goteando sangre y sudor, Dios solo miró a su hijo, solo amó al hijo, y solo lloró por el cordero. (Solà, 2023, p. 61)

En la cita, Dios representa una figura masculina, abandona la casa, se despreocupa por todas las mujeres que viven ahí. No solo las había desamparado a ellas, sino a los niños pequeños que nacieron durante el viernes santo. Sin embargo, estas hijas e hijos también son parte del cautiverio, pues al estar en la masía con las mujeres y ser parte de su linaje, Dios los abandona en la prisión, donde más adelante, el rol de género cumple una vez más con su función, pues las hijas se quedan dentro de las paredes y los niños deciden salir al mundo.

Al salir de la masía, los niños se encuentran con una realidad diferente a la que conocían. Las mujeres y niñas dentro de la masía encuentran un refugio. Dentro de aquella prisión crean lugares para el desarrollo, se apropian de la cocina, de la sala, de la cosecha y de los animales. Hicieron de esa prisión un campo sagrado donde pudieron consolidar un hogar y un espacio propio. Lagarde argumenta sobre las prisiones, y dice:

Así, la vida de las mujeres en prisión se asemeja a la vida de las mujeres en las vecindades: lavan y tienden ropa, cocinan, tejen, leen, hacen su quehacer, arreglan su altar o ponen la veladoras, cuidan a sus niños o a sus plantas y pájaros, cosen, oyen el radio, sobre todo las novelas, algunas ven la televisión, chismean, cuidan las plantas sembradas en botes, y esperan la visita. (Lagarde, 2015, p. 500)

Las actividades que ejemplifican la vida cotidiana de las mujeres bajo un régimen autoritario masculino, ahora son propias sin una autoridad a cuál se le tiene que dar cuentas. Las mujeres de la novela forman y establecen un espacio para ellas y para sus hijos, donde de manera libre logran enfrentar el mundo masculino exterior que las oprime y, que, además, les había arrebatado la esencia, por lo

que gracias a su coraje y valentía plantan sus ideales en la masía, aquella donde fueron llevadas para servir y que ahora se proclaman como dueñas.

Uno de los espacios donde las mujeres protagonistas de la novela se desarrollan más dentro de la prisión y del cautiverio es la cocina. La cocina funge como un punto de encuentro generacional entre las mujeres, pues en ella hacen sus alimentos y preparan el aquelarre para recibir a una de sus familiares. Es necesario hacer énfasis en el símbolo de la casa, pues, aunque en la novela se refiere a masía, la casa ejemplifica el sentido principal de la masía. La definición que plantea J. E. Cirlot para la casa es que “los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado” (2018, p. 227). Al referirse como jardín cerrado significa que dentro de la casa hay vida sin importar el confinamiento. Al trasladar el concepto a la novela, se puede inferir que, aunque las figuras femeninas dentro de la novela están abandonadas por las masculinas, las mujeres crean espacios para salvaguardarse ellas mismas de los peligros externos y crear vida dentro de los muros.

Sin embargo, es la cocina el espacio de la casa que se debe analizar dentro de la novela. Para Cirlot la cocina es un “lugar donde se transforman los alimentos, puede significar el lugar o el momento de una transformación psíquica en cierto sentido alquímico” (2018, p. 227). Los adjetivos que utiliza la autora para la descripción discursiva de la cocina son oscuros y hostiles como se lee a continuación:

La ventana de la cocina era angosta y honda como el agujero de una oreja. Dejaba pasar una luz indirecta, tempranera, azulada, que desleía las formas y los colores. Las paredes desconchadas y la campana del hogar eran blancas, las manchas de humedad, grises, la encimera era amarilla, las ranuras del fregadero eran negras, los armarios eran en tonos tostados con tiradores metálicos picados de óxido, el suelo era de baldosa grana, los escaños, las sillas y la mesa eran de madera de pino, con diferentes pátinas de desgaste y barniz. (Solà, 2023, p. 33)

Gracias a la descripción del espacio, Pimentel argumenta que “este tipo de calificativos cumple una importante función *tonal*: textualmente, actúan como *operadores tonales*, cuya redundancia semántica —porque habrá de notarse que no es exactamente el mismo lexema que se repite, sino el mismo *campo semántico* al que se afilian todos los diversos lexemas— genera una isotopía tonal disfórica y desvalorizante (2010, p. 27). Es decir, lo que hace este tipo de tonales textuales es darle más carga a los adjetivos que son utilizados en la narración, pues el campo semántico recalca el discurso. En el párrafo citado se encuentran rastros sobre

cómo las mujeres en un espacio reducido como en la cocina de su masía podían desarrollarse de la manera más libre posible.

La cocina es un espacio discursivo en la novela, pues las mujeres se dedican a las labores domésticas; sin embargo, ellas utilizan la cocina como un santuario para elaborar sus alimentos y prepararse para recibir a la mujer moribunda del piso de arriba. La función principal de la cocina es la elaboración de los alimentos, asimismo hay una relación con la alquimia, pues el material para elaborar la comida pasa de un estado a otro: “Le gustó hacer queso, porque era como hacer magia” (Solà, 2023, p. 151). Durante la novela se puede notar la transformación de las mujeres y de los espacios de opresión en propios, ya que el espacio de la cocina se asigna a figuras femeninas como justificación a los roles de género; sin embargo, es notorio como en compañía de la alquimia cambian este discurso patriarcal a uno donde pueden tener libertad de los espacios y cómo los reivindican.

En la novela, la cocina deja de ser un espacio de opresión, donde las actividades domésticas eran obligatorias para las mujeres, y se convierte en un espacio de formación, autoconocimiento y sobre todo un espacio que se libera del discurso dominante masculino. Ahora funciona como un espacio para conversar entre ellas, un punto de encuentro, que las mujeres ahora son las dueñas de su espacio y de su tiempo.

Los espacios: vehículo para el desarrollo femenino y masculino de los personajes

A lo largo de la novela, los espacios funcionan como un discurso liberador para las mujeres, donde cada una de ellas se apropia de cada rincón de la masía, donde se desarrollan actividades ganaderas, actividades del hogar etc., sin embargo, también se liberan del discurso donde la heterosexualidad es la única sexualidad aceptada. Aunque en la novela las dos mujeres lesbianas son llamadas desviadas, dentro de la masía pueden vivir su sexualidad de manera libre.

Las principales diferencias entre lo femenino y lo masculino son la función que cada rol de género tiene. El rol sexual femenino, según R. W. Connell, se manifiesta de manera opresiva “y que su internalización aseguraba que las niñas y las mujeres se mantendrían en una posición subordinada” (2003, p. 43). El rol sexual masculino es de carácter “autoritario” y “se relaciona especialmente con el mantenimiento del patriarcado, y se caracteriza por odiar a los homosexuales y despreciar a las mujeres; además, generalmente se asimila a la autoridad proveniente de arriba y agrede a quienes tienen menos poder” (2003,

p. 35). Es decir, que dentro de los espacios y el desarrollo femenino que se da dentro de las paredes de la masía, Blanca y Elisabet, las mujeres lesbianas, pueden vivir su sexualidad dentro, sin ningún tipo de opresión como lo muestra la cita siguiente:

Parecían un espejo. Y desde aquel día, Blanca y Elisabet se habían querido. De todas las maneras que se podían querer. Como los corzos. Con delicadeza. Como las gallinas. Encogidas. Como los patos, con fuerza bruta. Como las cabras, impacientes. Como las liebres juguetonas. Como los perros, sedientas. Como las moscas, disimuladas. Como los gatos, despiadadas. Como las raposas, coquetas. Como los cerdos, como si hiciera siglos que retozaran. (Solà, 2023, p. 77).

La descripción plantea a las dos mujeres como una misma, como un espejo. Según Cirlot, el espejo representa “un símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal” (2018, p. 377). Es decir, que sus encuentros sexuales son libres, por gusto, sin una moderación masculina que dictamine estos encuentros como un resultado de “falta de hombres”. El espacio en el que se desarrollan sus encuentros son dominados por mujeres, lo que hace más fácil el amor que hay entre las dos mujeres. Sin embargo, un punto esencial para entender el símbolo del espejo y la relación entre ambas mujeres es que no hay una jerarquización en la relación, ni un esquema entre figura pasiva (por lo regular femenina) y una figura activa (mayormente masculina).

Las relaciones entre homosexuales y lesbianas por lo general se apegan al esquema heterosexual entre lo femenino y lo masculino, donde la feminidad es subyugada por la masculinidad. Bourdieu lo explica como una dominación simbólica, que no está anexada a rasgos sexuales, sino a prácticas sexuales:

Al igual que las lesbianas, se reproducen muchas veces en las parejas que constituyen una división de los roles masculinos y femeninos poco idónea para aproximarles a las feministas (siempre dispuestas a sospechar su complicidad con el sexo masculino al que pertenecen, aunque les oprima), y llevan a veces al extremo la afirmación de la virilidad en su forma más común, sin duda como reacción contra el estilo «afeminado», anteriormente dominante. (2000, p. 145)

La relación lésbica que plantea la novela entre Elisabet y Blanca, se encuentra lejana a estos paradigmas que replican y fortalecen los roles de género en relaciones del mismo género. Las mujeres de la novela actúan por voluntad propia, sin

órdenes de nadie, por lo mismo pueden desarrollar y vivir su vida sexual como más les convenga, dentro de aquella masía y sus muros, dan vida, tienen hijos, aman, odian, se reconcilian, mueren y sobre todo viven. La diferencia que hay con las figuras masculinas es que, aunque ellos se encuentren fuera, siempre están muriendo, no importa la época. Desde la caza de lobos hasta la Guerra Civil española.

Las descripciones sobre los personajes masculinos que se hacen a lo largo de la novela, son escasas, acompañadas de adjetivos positivos; sin embargo, la mayoría son en exteriores, donde las actividades son la caza y la guerra: “Los años buenos, padre e hijo cazaban lobos de ocho en ocho por la zona de Dosrius” (Solà, 2023, p. 19) o “Y no paraban de preguntar que dónde estaban el hermano y el primo, y los de la casa respondían que no sabían, que nos habíamos ido a la guerra y que nos habían vuelto a ver” (2023, p. 127).

La mayoría de los hombres en la novela se dedican al exterior, se plantean como figuras externas a la masía, a la cocina y a las mujeres que viven en ella. Durante el desarrollo de los espacios, los hombres tienen la capacidad de elegir dónde desarrollarse al contrario de las mujeres de la novela. Otra diferencia notoria es que las mujeres dentro de la masía perduran incluso después de la muerte, plasmadas en las paredes y en los espacios; los hombres que salen de la casa y prefieren hacer su vida lejos de la masía el *Mas Clavell* terminan muriendo, lejos de su hogar, lejos de sus esposas y de sus hijos. La lejanía de los personajes masculinos de la masía permite el libre desarrollo de las mujeres que ahí habitan.

Para un relato es necesario el espacio donde se establecen los personajes. Las mujeres de la novela *Te di ojos y miraste las tinieblas* establecen relaciones afectivas entre ellas para salvaguardarse del exterior. Hacen una comunidad familiar donde la masía es heredada durante generaciones de mujeres. La herencia que dejan no solo es la masía, los muros para protegerse, la cocina para la transformación del alma, sino que también dejan de herencia una ruptura entre lo convencional y lo moderno, pues ahora y gracias a las mujeres que ahí habitan tienen la decisión de elegir cómo y dónde desarrollarse.

Las mujeres de la novela encuentran en el aislamiento un refugio que ellas mismas construyen mediante sus propios intereses y en su forma de enfrentarse al mundo que las rodea. Los espacios que estaban destinados a la represión funcionan como una barrera en contra de los problemas externos. Los símbolos como la casa, la cocina y los espejos reflejan la autoridad que tienen sobre sí mismas, sin una figura patriarcal que decida por ellas cómo deben de establecerse. La

libertad sexual que experimentan demuestra la brecha entre los roles de género que se deben de cumplir. La novela nos muestra mujeres que son capaces de decidir, mujeres que tras la ruptura de las tradiciones ríen, lloran, bailan, transgreden, ya que “Cuando el demonio no puede, manda a la mujer” (Solà, 2023, p. 35).

Referencias

- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* (3a. ed). Madrid: Cátedra.
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Cirlot, Juan Eduardo (2018). *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.
- Horner, Lola (2024). Un ovillo de cuentos y versiones. *Revista de la Universidad de México*, 909(5), 146-148. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9643361>
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2015). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. (2a. ed.). México: Siglo XXI Editores.
- Pimentel, L. A. (2010). *El espacio en la ficción*. México. Siglo XXI editores.
- R.W. Connell (2003). *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Solà, Irene (2023). *Te di ojos y miraste las tinieblas*. México: Anagrama.

Literatura y Suicidio. Pina Pellicer

Elvira Hernández Carballido

Francisca Robles

El objetivo del presente texto es identificar las pautas que caracterizaron al ensayo biográfico que escribieron las hermanas de la actriz Pina Pellicer, en coautoría con el dramaturgo Reynol Pérez Vázquez, como una especie de justicia restaurativa a través de la iniciativa de hacer visible su paso por la vida debido a su suicidio. Para ello se describirá el libro *Pina Pellicer. Luz de tristeza (1934-1964)*.

Explicar los diversos modos en que se estructura narrativamente el recuerdo de vivencias significativas implica considerar la significación como el proceso que une un significante con significado, cuyo producto es un signo narrativo constituido tanto por la historia que se relata como por el discurso que la vehicula. Por ello se presenta una ruta para la resignificación de la vivencia de una mujer suicida vista por otros y otras.

Pellicer fue una actriz que destacó por su sensibilidad interpretativa, primero en teatro y después en cine. Nació en la Ciudad de México en 1934, a los 30 años después de haber actuado con Marlon Brando en el único filme dirigido por él; de haber protagonizado la primera película mexicana postulada al premio Oscar como mejor película extranjera, entre otros logros, se quitó la vida.

Cuatro décadas después, sus hermanas se pusieron de acuerdo para recuperar su historia y junto con Pérez Vázquez redactan un ensayo biográfico, en el cual irremediablemente representan su pasado emocional y recurren a las narrativas testimoniales de diversas personas de sus entornos. Si bien el ensayo biográfico se analiza con categorías retomadas de Gabriel García Márquez en su obra *Vivir para contarla* (2002), se inicia con una breve explicación de la estructura discursiva del pasado: representación emocional, efectos emocionales y posibilidades narrativas.

La representación emocional del pasado

El discurso dice Charadeu (2011) es la combinación entre un modo de decir y un modo de significar para el otro. El acercamiento o aproximación hacia el “otro” es posible, según Walter Benjamin (1936), gracias a que quien narra necesita “ser escuchado”, dejar su huella en “alguien” que garantice la reproducción de su his-

toria. Para Benjamin la fuente del narrador es la experiencia personal o colectiva y la estructura narrativa fundamental es el testimonio.

El discurso narrativo testimonial como todo producto de verbalización realizado a través del lenguaje puede ser portador y desencadenante de sentimientos o emociones, en la medida que como afirma Benveniste (1986) representa la forma más alta de una facultad que es inherente a la condición humana, la facultad de simbolizar, de representar lo real; de esta manera, lo real se transforma en referente, en comunicación de significados, que reemplaza los acontecimientos o las experiencias por su evocación.

Para que una evocación sea compartida, Revueltas (1979) menciona la existencia de una “relación narrativa” entre el autor de la obra y sus lectores, los interlocutores del relato. La relación narrativa es entonces una co-construcción discursiva del sentido, dependiente de las inferencias que puedan producir los interlocutores del relato y esas inferencias dependen, a su vez, del conocimiento que esos interlocutores puedan tener de la vivencia relatada, la cual no se nos olvide, proviene de la narración de lo vivido, de la selección intencional de los recuerdos y evocaciones.

Según Van Dijk (1996) las personas tienden a evocar lo vivido, re-procesan narrativamente sus recuerdos, rememoran los sucesos más significativos de su vida. Las evocaciones individuales y colectivas co-existen con tres evocaciones más: la mediática (sucesos registrados, procesados y difundidos por los medios), la oficial (realizada por instituciones gubernamentales), y la marginal (realizada por las organizaciones no gubernamentales a través de testimonios, generalmente, víctimas de los sucesos relatados).

Los efectos emocionales de la recuperación del pasado

La memoria es una capacidad mental que permite el registro, la retención y la recuperación del pasado, siempre implica un proceso selectivo para que ciertos rasgos de los sucesos vividos sean conservados, otros apartados y otros olvidados (Todorov, 2013, p. 20).

El tratamiento discursivo de las emociones requiere tres tipos de condiciones, según Charadeu (2011):

1. Que el discurso producido se inscriba en un dispositivo comunicativo (género) cuyos componentes predisponen el surgimiento de efectos emocionales. Los dispositivos de la comunicación *ficcional* (novela, teatro, cine) y, por razones diferentes, de la comunicación mediática se prestan a ello.

2. Que el campo temático en el que se basa el dispositivo comunicativo (el tema del acontecimiento) trate sobre un universo de emociones y proponga una cierta organización de los imaginarios socio-discursivos susceptibles de producir tal efecto. Para los medios de información, por ejemplo, es el universo de dramas y tragedias de la actualidad.
3. Que, en el espacio de la puesta en escena del discurso, el sujeto de la enunciación recurra a estrategias discursivas que sugieren la emoción. De esta manera, dicho sujeto puede elegir reforzar, borrar o incluso agregar efectos emocionales a las condiciones del dispositivo comunicativo (género).

El tratamiento discursivo de las emociones es una práctica rememorativa que conlleva un encadenamiento de sucesos para formar narrativas específicas que de alguna manera los resucitan, resignifican y producen efectos emocionales.

Cada voz que refiere al pasado tiene una intención resignificante que según Todorov (2013) debe servir para una causa justa, debe utilizarse de manera ejemplar, para no cometer los mismos errores, para no olvidar el mal cometido ni el sufrimiento padecido. La memoria del pasado concluye Todorov (2013) “será estéril si la usamos para levantar un muro entre el mal y nosotros, si nos identificamos únicamente con los héroes irreprochables y las víctimas inocentes, expulsando a los agentes del mal lejos de nosotros, fuera de las fronteras de la humanidad” (p. 122).

Posibilidades narrativas para recordar lo vivido

La era digital nos pone en circunstancias de constantes resignificaciones, ya que como afirma Farré (2004) vivimos narrativamente e inmersos en narraciones en una visión poliédrica cuyas caras proyectan a un mismo tiempo imágenes múltiples donde protagonistas, creadores, narradores y audiencia tienen la posibilidad de comparar, contrastar versiones, exigir fuentes y evidencias, pues la convergencia digital se caracteriza por la interacción, por la convergencia de narrativas simultáneas y múltiples y fundamentalmente por la cultura participativa.

Por su parte, Leila Guerriero (2017) afirma que la aceptación de la heterogénea producción de narrativas que dan cuenta de la realidad social que inciden en la modelación de la memoria del pasado, se sostiene en que lo sucedido fue de la manera en que se recuerda y refiere.

Las consideraciones de Bajtín respecto a la actividad creativa refieren que “comienza cuando regresamos hacia nosotros los relatos de otros y completamos de alguna manera el material vivencial [...] La posición vital del que sufre, si se

sufre desde dentro, me puede inducir a una acción ética: ayuda, consuelo, reflexión cognitiva” (Bajtín, 1998, p. 31)

Gabriel García Márquez (2002) explica esta relación creativa de regresar a nosotros a través relatos de otros, afirmando que al escribir sus memorias se dio cuenta de que había vivido tres vidas: la vida pública (que todos conocían), la vida privada (que algunos conocían) y la secreta (que solo él conocía). No obstante, la buena para escribir en ese momento de la vida era la secreta.

A partir de dicha percepción se podrían concebir tres perspectivas de la narración en las historias de vida:

- La vida pública como lo que el mundo sabe de nosotras.
- La vida privada la que los cercanos a nosotras saben.
- La vida secreta es la que solo conocemos nosotras mismas, la que hacemos y hemos hecho cuando nadie nos mira.

Esas tres posibilidades narrativas para contar la vida (pública, la privada y la secreta) constituyen tres modos de aproximación a quien relata, ya sea en su propia voz o por la mediación narrativa de alguien más.

Las narrativas autobiográficas, biográficas y testimoniales son modos de comprender la experiencia ajena, interpretando y resignificando lo relatado, lo rememorado, tal como lo apunta García Márquez al afirmar que la vida es la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla. El citado escritor legitima la función de la memoria en la configuración del recuerdo relatado, de la historia que se cuenta y agrega que lo que escapa de la memoria puede salir a la luz por otro tipo de documentos como entrevistas, testimonios, contextos y entornos para estructurar un marco narrativo y provocar la ilusión de compartirlo con el “otro”.

Quien protagoniza un relato de su vida se construye en principio por lo que se conoce públicamente (vida pública), la que comparte sobre sí mismo (vida privada) y por la que se investiga, documenta y testimonia (vida secreta). El recurso dominante de los relatos de vida son los marcos contextuales de tiempo y lugar, las referencias a personas y sucesos de diversos entornos (económicos, políticos, sociales, culturales).

Los aliados

Recordar una historia de vida implica responder una serie de preguntas desde una perspectiva personal de quien narra y de quien se recuerda, es decir, siempre

habrá dos o más voces narrativas que relaten las historias y detallen las acciones y eventos significativos de quien protagoniza el recuerdo.

Hay nombres de personas que de inmediato se asocian con su principal que-hacer, tal es el caso de las actrices. De inmediato se recuerdan las películas, tele-novelas y series que realizaron, los premios obtenidos, los datos personales (familia, hijos, esposos); se agregan siempre sus fechas emblemáticas (nacimiento y muerte).

Recuperar historias de vida debe servir para conocerlas, reconocerlas y comprenderlas, por ello es importante contextualizar cada dato, darles voz, ponerlas en interacción con sus entornos respectivos, visibilizar sus propósitos, logros y derrotas.

Considerando que una acción no define a una persona, sino que son la serie de acciones realizadas las que definen y caracterizan, se presenta un resumen de la manera en que se han visibilizado aspectos representativos de la vida de Pina Pellicer para resignificar su pasado, honrar su memoria y su legado.

Aunque predomina la evocación de la protagonista de la historia recuperada, esta se configura con la colaboración de aliados narrativos para eternizarla en la literatura biográfica de ahí la importancia y trascendencia ya que solo se tiene acceso al recuerdo construido por las narrativas de otros, con los recursos (cartas, imágenes) que ellos aportan y obviamente con su punto de vista atemporal a la vida evocada.

Dejarse morir por la tristeza

Clasificado como biografía y editado por la UNAM, la Cineteca Nacional y la Universidad Autónoma de Nuevo León en 2006, apareció *Pina Pellicer: Luz de tristeza (1934-1964)*, escrito por Reynol Pérez Vázquez y Ana Pellicer.

La obra en siete capítulos ubica a la biografiada en los escenarios donde ella se desarrolló: vida familiar, testimonios de quienes la conocieron, el teatro, el cine, la televisión, fragmentos de sus diarios y las reseñas críticas en torno a su trabajo artístico. Las páginas están ilustradas por fotografías representativas de su vida cotidiana y belleza, donde sobresalen esos ojos que todas las voces coinciden en calificar como tristes. En el Prefacio, su hermana expone:

Desde que Pina murió se fue gestando en mi mente la idea de hacer un libro para preservar el impacto de su vida [...] Su muerte en el momento álgido de su vocación ha tendido una brecha entre la vida y la muerte y su existencia aún tiene voz: el canto de aquellos que

anhelan ir más allá de sus propios intereses para generar nuevas realidades que sirvan a la colectividad como fue el intento de Pina por formar La comedia mexicana. (Pérez & Pellicer, 2024, p. 12)

El libro presenta un tono sobrio y prudente, sobre todo cuando se hace referencia a la manera en que Pina decidió poner fin a su vida. Los autores reiteran que el objetivo es recuperarla como actriz, pese a ello nunca exaltan su trayectoria, moderadamente exponen cada obra, filme y programa donde participó. Registran que los reconocimientos recibidos en el breve lapso de su vida profesional comprueban la calidad de su trabajo.

En teatro realizó varias obras, la primera en 1958, *El Diario de Ana Frank* y la última *La dama de las camelias*, en 1960. Se dice que esta última puesta fue muy criticada y provocó se alejara de los escenarios teatrales. Filmó cinco películas en el lapso de 1959-1964 y dos episodios en la televisión estadounidense.

La introducción destaca su trabajo artístico calificándolo de original, no obstante, se hace referencia a su fragilidad y a la importancia de no olvidarla:

A poco más de cuarenta años de su muerte se hacía necesario un volumen que recogiera los momentos más trascendentes de la trayectoria teatral y cinematográfica de Pina Pellicer. De este modo las nuevas generaciones podrán acercarse a la herencia de esta singular actriz. (Pérez & Pellicer, 2024, p.15).

La primera parte del texto expone la infancia y adolescencia de la protagonista, cuyo nombre fue Josefina Yolanda. Las hermanas de Pellicer evocan los orígenes de su padre y madre, la decisión que tomaron de dejar Tabasco y probar suerte en la ciudad de México, así como el parentesco con intelectuales y artistas destacados del país como Carlos Pellicer. Desde sus miradas y recuerdos van describiendo a Pina calificándola de melancólica, introvertida, apasionada de la lectura y la danza, fue precisamente este arte lo que le permitió entrar al modelaje y más tarde a la actuación.

Taide comparte que se casó al cumplir los 20 años y no olvida que fue cuando Pina decidió abandonar la casa paterna, supone que lo hizo por “su espíritu libre” y “asfixiante” y rígida moral familiar. En esa época Pina entró a la UNAM para estudiar historia, ahí sus amigos la acercaron al teatro universitario. Su primera experiencia fue el grupo “Poesía en voz alta”, participó en obras de gran impacto a las que llegó porque reconocieron su talento Juan Soriano, Héctor Mendoza y María Tereza Montoya.

Al participar en la obra *El diario de Ana Frank* fue descubierta por un productor que la eligió para protagonizar el primer y único filme que dirigió Marlon Brando, *One-Eyed Jacks*. Fue esta oportunidad su puerta de entrada al mundo cinematográfico. Al regresar, filmó *Macario*, la primera película mexicana en ser nominada al Oscar. Poco después fue la protagonista de *Rogelia* y *Días de Otoño*. Participó en dos series estadounidenses, una producida por Alfred Hitchcock. Ganó una Diosa de Plata y otro premio en el Festival de Mar de Plata. Su último trabajo cinematográfico fue *El Pecador*.

Otra vez, con estilo moderado los autores reiteran que fue una actriz talentosa, no solamente hermosa, de espíritu atormentado y sensibilidad exacerbada, alguien que amó profundamente y que buscó el amor en su esencia.

La parte más significativa del libro es el apartado titulado “Pasado colindante: remembranzas” donde familiares y amistades comparten su perspectiva de la Pina que recuerdan. En el breve párrafo introductorio se indica que ante “su final trágico y por su propia mano” algunos han dejado de preguntarse los motivos y otros ya no esperan respuesta.

La primera voz es la de Taide, otra hermana, quien la recuerda exitosa, pero angustiada, muy parecida al papel que representó en la obra *Un hogar sólido*, esa niña muerta con ansias de vivir. Pina fue “un cometa que pasó por mi vida y a quien amé muchísimo” (Pérez & Pellicer, 2024, p. 40).

Pilar Pellicer, también actriz, recupera de su memoria un relato emotivo: vivieron una infancia feliz y revela con cariño los perfiles que caracterizaron a su hermana: tímida y melancólica, graciosa y frágil, oscilando siempre entre la alegría y la tristeza. Detalla la relación que tuvieron con su tío, el poeta Carlos Pellicer, y con algunos maestros de actuación como Seki Sano. La recuerda en el papel que interpretó en la obra de Elena Garro, esa niña insatisfecha... “parecía algo premonitorio”. Lamenta el olvido institucional, reconoce que Pina es una estrella a la que no le han dado el lugar que merece, pero revela un lado humano poco compartido públicamente:

La verdad es que a mí no me sorprendió su determinación: yo fui testigo de muchos intentos. Es horrible, no sé si sientes un alivio y te dices: ya logró lo que quería. Y cuando te dices ya lo logró, piensas: qué ser tan infeliz era que intentó tantas veces la muerte hasta que lo consiguió. Fue para mí muy traumático y creo que para todos. Y pienso que como hermana de una suicida nunca lo olvidas y más si estás tan cerca como lo estuvimos Pina y yo [...] Pina se mata porque le era más difícil vivir que morir, le faltaba fuerza para luchar contra la adversidad y encontrarle el lado bueno a algo para compensarlo. Si ella hubiera nacido ahora, a pesar de su carácter, no se hubiera suicidado; porque ahora la vida es mucho más abierta, están aceptadas muchas más cosas. (Pérez & Pellicer, 2024, p. 44)

Su hermano menor Jorge redacta una frase breve, pero contundente, en torno a lo que posiblemente atormentaba a Pina: “Vivir en pareja con otra mujer en aquellos años era algo reprobable socialmente y pocas personas tuvieron el valor como ella de hacerlo a pesar de mi familia y clase social” (Pérez & Pellicer, 2024, p. 46).

Ariane Pellicer nació el mismo año que su tía decidió suicidarse, creyó que era una sentencia tener “los mismos ojos tristes de Pina”, por eso suponía que debía morir como lo hizo su tía, en el esplendor de la juventud. Sin embargo, al paso de los años reconoció su amor por la vida y se dio cuenta que su destino no era el mismo por ello su testimonio es la descripción de las películas y el ejemplo que esa mujer sí le heredó.

Pina, la actriz

El capítulo dos ofrece los datos precisos de la trayectoria teatral de Pina Pellicer donde incursionó en 1953 con 19 años. Se da un contexto muy completo de las obras, dramaturgos y directores que dominaban esa época. Se destaca su trabajo profesional complementado con fotografías, programas o las fichas técnicas de cada obra en la que participó. Se reconocen triunfos y fracasos, riesgos e ilusiones. Destaca la recuperación de algunas entrevistas con ella.

Fue tal su pasión teatral que se propuso crear los lineamientos para fundar lo que ella bautizó como la Comedia Mexicana. En el documento que redactó para dar a conocer su propuesta exponía que deseaba facilitar las herramientas para una formación completa en el teatro a través de cursos, integrar un consejo literario, contratar actores y actrices de primer orden y contar con repertorio internacional de los mejores títulos para poner en escena. Entre las personalidades que lo firmaron estuvieron Carlos Pellicer, Rufino Tamayo, Juan José Arreola, Agustín Yáñez y Rosario Castellanos.

La trayectoria cinematográfica de Pina es descrita con el mismo tono e interés en el siguiente capítulo, que abre con una frase reveladora: “Yo quiero llegar a ser una actriz y le anticipo que no quiero repetirme. Quiero lograrlo porque es para mí una necesidad y una ilusión muy íntima” (Pérez & Pellicer, 2024, p. 130).

Se destaca su inicio en Hollywood cuando fue elegida por Marlon Brando para protagonizar el único filme que él dirigiera: *El rostro impenetrable*, iniciaba la década de los 60.

“Buscábamos a alguien con una apariencia virginal”, afirmó. “Una mexicana con aire de inocencia”. La ganadora fue Pina Pellicer, un duende, con ojos de antílope, una actriz de

veintidós años de 1.55 m. que había actuado en la versión mexicana de *The Diary off Anne Frank*. (Pérez & Pellicer, 2024, p. 134)

Este descubrimiento le abrió las puertas al cine internacional, aunque el filme tuvo un éxito mediano y un ingreso en taquilla menor al esperado; recibieron una nominación al Óscar por fotografía, Brando a mejor director por DGA Award y Pina fue reconocida como la mejor interpretación femenina en el festival de San Sebastián.

¿Y en México? Nada. De aquí no le fue enviado ni un telegrama; ni se le hizo un telefonema; ni le envió nadie —ni las agrupaciones sindicales de actores, ni las instituciones oficiales de cine, ni los productores, ni los directores y mucho menos sus colegas— alguna tarjeta en que se le felicitase por un triunfo que ella no siente egoístamente suyo, sino de una actriz mexicana [...] ¿Acontece algo semejante en alguno otro país de la tierra? (Pérez & Pellicer, 2024, p. 144)

Poco después participó en *Macario*, considerado uno de los filmes más representativos en la historia del cine nacional ya que consiguió premios de gran importancia internacional y fue nominado al Oscar, primera película mexicana en tener dicho reconocimiento. Seguramente esta presencia en pantalla fue definitiva para darle su primer estelar en *Rogelia*, dirigida por el español Rafael Gil. Al ser estrenada en México, la cinta fue un fracaso: “El hecho sumió en profunda tristeza a Pina y agravó de cierto modo la depresión que la aquejaba desde meses atrás” (Pérez & Pellicer, 2024, p. 180).

Destaca una confesión a la que los autores del libro tuvieron acceso ya que se les permitió revisar el diario de Pina, en unas páginas ella advierte que esa película era la última que haría, además que se había enamorado del fotógrafo Michel Kelber. Él también demostró corresponderla, sobre todo por las formas de capturar con devoción su rostro en pantalla. Sin embargo, él desapareció al terminar el filme.

Posiblemente esos rasgos que la delataban se volvían transparentes al interpretar a un personaje, sin duda el más cercano a ella, el representado en *Días de otoño*. Bien indican en el libro que actriz y heroína terminaron por fusionarse. La protagonista es abandonada en el altar y vestida de novia corre por las calles de la ciudad de México, detrás de ella van unos niños que no comprenden su vergüenza y dolor. Sin embargo, esas mismas emociones provocan que niegue su realidad e invente ante sus compañeras de trabajo y su jefe que sí se ha casado, que tiene un esposo e incluso finja estar embarazada. “Luisa es una antiheroína replegada, que

transgrede dentro de sí misma para lograr su cometido. Despreciada y engañada, se crea un mundo donde ella domina y gana, y se hace digna de la conmiseración y apoyo moral de los otros. Sus acciones tienen un toque de perversidad” (Pérez & Pellicer, 2024, p.198). Fue el papel de su vida: “No me gusta hablar de mis sentimientos porque si los demás descubren cómo soy, tendrán armas para hacerme daño” (Pérez & Pellicer, 2024, p. 200).

En la última cinta que apareció, *El pecador*, sorprende a los autores del libro que ella haya aceptado un papel secundario en una película comercial que no le garantizaba ningún tipo de lucimiento, tal vez, después de algunas depresiones sufridas, esta oportunidad no representaba nada importante porque ya nada la motivaba. El filme se estrenó cuando ya había muerto, su éxito fue arrollador, tal vez “por el morbo que había despertado en el público el suicidio de Pina” (Pérez & Pellicer, 2024, p. 208).

Pina, su lado humano

Con total acierto el capítulo cinco integra las expresiones textuales de Pina Pellicer al recuperar de su diario algunos poemas y relatos. Es así como pueden leerse narraciones que recuperan la vida familiar. “El carrusel”, “La soledad” y “La mariposa” son los títulos de algunas anécdotas personales compartidas.

De igual manera, se transcriben entrevistas que le realizaron y reportajes que detallan su trabajo como actriz. Entre ellos, uno realizado por Elena Poniatowska: “Con cara de niña triste, sus ojeras, la frescura de su sonrisa, Pina, actriz grave, tiene una arraigada tendencia a la soledad...” (Pérez & Pellicer, 2024, p. 271).

¿Quién fue en realidad esa muchacha llamada Pina Pellicer? ¿Qué oscura culpa torturaba su alma y se asomaba por esos ojos escudriñadores que miraban con sinceridad insoportable? ¿Por qué renunció con tal desdén a aquello que muchos buscan durante toda su vida sin conseguir alcanzarlo? Las preguntas se agolpan y la andanada de respuestas conduce de modo irremediable a la incertidumbre.

El presente capítulo reúne testimonios que reconstruyen rasgos de la personalidad de Pina, hacen un dibujo de sus sueños y angustias, formulan recuentos de sus logros y desencantos, van de la confesión a la crítica y finalmente disponen un rompecabezas que cada lector deberá armar para hacerse de sus propias conclusiones. (Pérez & Pellicer, 2024, p. 276)

En esta última parte de la obra se presentan los testimonios de David Antón, la hija de su representante (Lonka Becker), Emilio Carballido, Jaime Chávez, Gra-

ciela Doring, Evangelina Elizondo, Manuel Felguérez, Rafael Gil, Juan José Gu-rrola, José Luis Ibáñez, Ignacio López Tarso, Héctor Mendoza, Rosenda Monteros, Gladiola Orozco, Tara Parra, Enrique Rocha, Jesusa Rodríguez, José Carlos Ruiz y Juan Soriano. Adjetivos, evocaciones, comentarios generales y juicios precisos. Su mirada es uno de los detalles de su personalidad a la que más se hace mención: triste, siempre interrogante, inolvidable... Se llegaron a preguntar si Pina fue una gran actriz o si era un dolor vivo.

El último capítulo reúne 24 críticos de 10 países que interpretan la filmografía de Pina Pellicer, ofreciendo nuevos datos, así como perspectivas novedosas de un trabajo realizado durante la década de los sesenta del siglo XX. Así analizan a los personajes que ella interpretó en el cine y también su trayectoria completa.

Ninguno de los artículos y ensayos pierde el tono moderado, los juicios argumentados o las descripciones puntuales, Pina Pellicer es el eje de sus reflexiones dentro del mundo cinematográfico, puede ser la esposa de *Macario*, *Louisa*, *Rogelia* o *Luisa*, tal ha sido la fuerza de su interpretación que resulta imposible no dar primer plano a cada uno de los personajes. Cada escena es detallada para advertir un guiño cómplice o una frase inolvidable. Vestida de novia o de campesina, si lo que impresiona es su voz o su registro textual, su rostro ocupando toda la pantalla y su mirada atrapando desde cualquier rincón. Sin embargo, las preguntas siguen abiertas al no apartar a la actriz de la mujer.

Por nuestra parte creemos que Pina tuvo la intuición de sus límites, y de alguna manera sabía que, al haberse presentado los papeles más exigentes y próximos a su verdad interior, tan temprano en su carrera, la improbabilidad de que volvieran a presentarse o sugieran mayores exigencias tuvo mucho que ver en su decisión de quitarse la vida. Pina era mujer de una sola pieza —toda la información que de ella tenemos y más de un testimonio así lo afirman—, por ello, su trabajo es su mejor testimonio y revisarlo para recordarlo es el mejor homenaje que podemos rendirle (Pérez & Pellicer, 2024, p. 367).

Las vidas narrativas de *Luz de tristeza*

El ensayo biográfico sobre Pina Pellicer recupera básicamente narrativas sobre ella, pero es importante tomar en cuenta que, a pesar de haber tenido acceso a documentos personales, pocas veces se “escucha” su voz.

El siguiente cuadro muestra la interacción de las vidas narradas con sus respectivos tópicos con la finalidad visibilizar las fuentes de recuperación del pasado y enfatizar la necesidad polifónica de “contar” para “vivir” y recuperar el postu-

lado básico de Gabriel García Márquez, para quien la vida no es como la vivimos sino como la recordamos para contarla.

Cuadro 1. *Las vidas de Pina Pellicer y las alianzas narrativas*

Acceso narrativo	Aspecto recuperado
Vida Pública	- Trayectoria de actriz. - Sobrina de Carlos Pellicer. - Ser hermana de Pilar Pellicer. - Ser tía de Ariadne Pellicer. - Se suicidó el 4 de diciembre de 1964.
Vida Privada	- Relación con la madre, el padre y las hermanas. - Abandonar el hogar familiar a los 19 años. - La experiencia de trabajar con Marlon Brando. - Vivir en el extranjero. - La forma en que los amigos y compañeros de trabajo se relacionaron con ella. - Reacciones ante los premios que recibió.
Vida Secreta	- Los otros intentos de suicidio. - Un amor no correspondido mientras filmaba Rogelia. - Su posible relación con otra mujer. - Poemas y fragmentos de su diario.
Alianzas narrativas	- Hermanas. - Coautor del libro. - Amistades. - Compañeros de trabajo. - Críticos de cine.

Fuente: Creación Propia, 2025.

Contar la vida de una persona que se suicidó representa a nuestro juicio una alianza narrativa, el discurso expresado para delinear a un ser humano con sus virtudes y defectos, dudas o certezas, sin acentuar la decisión que tomó, pero buscando respuestas en el pasado y explorando con respeto lo que se sabía de ella, lo que llegó a compartir en la intimidad y lo que se descubrió en la pesquisa. Las alianzas narrativas de Pina Pellicer dieron prioridad al honor y al amor, advirtiendo la rebelión, el desencanto, pero a la vez, la fuerza de la vida.

Referencias

- Bajtín, Mijail (1982 [1999]). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1991 [1972]). *Análisis estructural del relato*. Premia. México.
- Benjamín, Walter (1998). El narrador. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Benveniste, Émile (1986). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.
- Charadeu, Patrick (2011). Las emociones como efecto de discurso. *Versión 26*, UAM-X, 97-118.
- Chillón, Albert (2014). *La palabra facticia*. España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- García Márquez, Gabriel (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- García Márquez, Gabriel (2004). *La bendita manía de contar*. Barcelona: De bolsillo.
- Goffman, E. (2006 [1974]). *Frame Analysis: los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Guerriero, Leyla (2017). Lecciones sobre reporteo, mirada y estilo. <https://fundaciongabo.org/es/noticias/articulo/lecciones-de-leila-guerriero-sobre-reporteo-mirada-y-estilo>
- Pérez Vázquez, Reynol & Pellicer, Ana (2024). *Pina Pellicer. Luz de tristeza (1934-1964)*. México: UNAM / Cineteca Nacional / Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Revueltas, José (1979). *Una carta de José Revueltas a Luis González de Alba*. En *La cultura en México*, (8), Suplemento de *Siempre*, agosto 22, VII-X.
- Todrov, Tzvetan (2013). *Los usos de la memoria*. Chile: Colección Signos de la memoria.
- Van Dijk, T. (1996). *Estructura y funciones del discurso*. Barcelona: Paidós.

Libertad creativa: talleres literarios-artísticos para la construcción de la autonomía de mujeres en reclusión

Sonia Ibarra Valdez
Tomasa Delgado Flores

Introducción

El arte ha sido históricamente un espacio de expresión, catarsis y transformación humana. En los contextos de encierro, como los centros de reclusión, su importancia adquiere un matiz aún más profundo: permite a las personas privadas de la libertad encontrar vías de resignificación de su historia personal, reconstrucción emocional y conexión con su humanidad perdida o fragmentada. Frente a los procesos de estigmatización, despersonalización y violencia institucional, que a menudo caracterizan el sistema penitenciario, el arte se convierte en una herramienta de resistencia y resiliencia.

Michel Foucault (1975) plantea que “las prisiones no corrigen, sino que producen delincuentes al inscribir en los cuerpos y las almas mecanismos de vigilancia y disciplina” (p. 251). Frente a esta realidad, el arte emerge como un acto de ruptura: rompe los esquemas de control y permite a las personas imaginar otros modos de ser y existir. A través de prácticas artísticas como la pintura, el teatro, la escritura y la música, las personas encuentran un lenguaje que no está condicionado únicamente por su identidad como “internas” o “criminales”, sino que les reconoce como seres plenos de derechos y posibilidades.

La UNESCO (2014) reconoce que “las actividades culturales en prisión fomentan el desarrollo personal, la autoestima y la empatía, habilidades fundamentales para la reinserción social exitosa” (p. 7). Más allá del castigo, la educación artística en prisión ofrece a las personas un espacio de transformación interior, desarrollando capacidades críticas, creativas y colaborativas.

Es necesario considerar, además, que el arte permite visibilizar las narrativas y subjetividades de quienes se encuentran tras las rejas. Como señala bell hooks (1990), “los espacios marginados, a menudo ignorados o condenados, son también sitios de resistencia donde las personas imaginan posibilidades alternativas de existencia” (p. 149). En este sentido, la creación artística en prisión no solo

sirve como terapia individual, sino también como una forma de afirmar la dignidad colectiva y desafiar los discursos hegemónicos que reducen a las personas privadas de libertad a simples cifras de criminalidad.

En el contexto específico de las mujeres privadas de la libertad, el arte tiene aún una dimensión adicional de urgencia y potencia. Muchas de ellas han sido víctimas de múltiples violencias de género a lo largo de su vida y su paso por el sistema penitenciario suele profundizar esas heridas. Según Amnistía Internacional México (2020), “el 73% de las mujeres privadas de libertad reportaron haber sufrido violencia física o sexual antes de su encarcelamiento” (p. 11). La práctica artística, en estos casos, no solo es un medio de expresión, sino también una herramienta de sanación profunda y de reconstrucción de la identidad.

Finalmente, resulta fundamental reconocer que la implementación de programas de arte en los centros de reclusión no puede considerarse un lujo o un acto de benevolencia, sino una necesidad estratégica para el desarrollo de modelos de justicia restaurativa. Howard Zehr (2002) sostiene que “la justicia restaurativa busca transformar la vergüenza y el aislamiento en reconocimiento y responsabilidad mediante procesos que sanan” (p. 15). El arte facilita estos procesos al permitir a las personas reconocerse, narrarse y proyectarse hacia una vida diferente, más allá del delito.

Así, el arte en prisión no debe verse únicamente como una actividad recreativa o rehabilitadora, sino como una práctica radicalmente transformadora que coloca en el centro la dignidad humana, la memoria y la posibilidad de imaginar nuevos futuros.

La evolución de los delitos y su impacto en el encarcelamiento femenino en Zacatecas

En las últimas décadas, los perfiles delictivos femeninos han cambiado notablemente a nivel nacional e internacional, fenómeno que también se refleja con intensidad en Zacatecas. Tradicionalmente, los delitos cometidos por mujeres se asociaban con el ámbito doméstico y eran en su mayoría delitos no violentos (Belknap, 2007, p. 89). No obstante, la agudización de factores estructurales como la pobreza, la violencia de género y la desigualdad social ha propiciado que las mujeres sean cada vez más visibles dentro de dinámicas delictivas más complejas.

En Zacatecas, el recrudecimiento de la violencia asociada al crimen organizado ha afectado especialmente a las mujeres jóvenes de sectores marginados. De

acuerdo con el Observatorio de Prisiones del Estado de Zacatecas (OPEZ, 2023, p. 17), en los últimos diez años el número de mujeres privadas de libertad en el estado ha aumentado 37%, siendo los delitos de narcomenudeo, robo y homicidio los principales motivos de encarcelamiento. Este fenómeno está relacionado directamente con el reclutamiento forzado o la participación bajo amenazas en actividades ilícitas, como lo señala la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH, 2022, p. 41).

Sudbury (2005) explica que “el encarcelamiento femenino refleja y reproduce desigualdades sociales preexistentes, exacerbadas por políticas punitivas que criminalizan la pobreza y la sobrevivencia” (p. 34). En Zacatecas, este contexto se agrava por la falta de programas sociales efectivos, los altos índices de violencia intrafamiliar y las limitadas oportunidades educativas y laborales para mujeres. El Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2022) reporta que el 56% de las mujeres en prisión en Zacatecas son madres solteras y que más del 70% vivían en condiciones de pobreza extrema antes de su detención (p. 77).

Además, muchas mujeres encarceladas son también víctimas de violencia de género, fenómeno que precede a su ingreso al sistema penitenciario. Como señala Richie (2012), “para muchas mujeres, el trayecto hacia la prisión está marcado por una historia de victimización que es ignorada en los procesos judiciales” (p. 52). Esto subraya la necesidad de entender los delitos femeninos no solo como actos individuales, sino como el resultado de contextos de vulnerabilidad sistemática.

En Zacatecas, las mujeres en prisión enfrentan además condiciones particulares: sobrepoblación, falta de acceso a programas educativos y laborales, y escasos recursos para atender su salud mental y física (OPEZ, 2023, p. 25). Frente a este panorama, es indispensable repensar las estrategias de reinserción incorporando no solo un enfoque de derechos humanos, sino también herramientas de reconstrucción subjetiva como el arte.

El arte como espacio de resistencia y autonomía en los centros penitenciarios femeniles de Zacatecas

En los centros penitenciarios femeniles de Zacatecas las prácticas artísticas emergen como un espacio privilegiado de resistencia y transformación. Según Gussak (2009), “el arte en contextos de encierro ofrece un espacio de autonomía controlada, donde los internos pueden explorar emociones, construir resiliencia y fortalecer habilidades interpersonales” (p. 39). En este contexto, las mujeres privadas

de libertad en el estado, atrapadas en narrativas de culpa, abandono y violencia, encuentran en el arte una poderosa herramienta para reescribir sus propias historias.

La creación artística, tal como lo argumenta Eisner (2002), “tiene la capacidad de crear realidades alternativas, de abrir mundos posibles donde antes solo había desolación” (p. 24). En los talleres de arte, como el grabado, bordado, cerámica, teatro o escritura creativa, las mujeres se embarcan en un proceso profundamente político: una afirmación de su propia existencia frente a un sistema que las ha relegado al olvido. Estos actos de expresión y creatividad no solo permiten la exploración de las emociones, sino que también fomentan una reconstrucción simbólica de la identidad, desafiando las narrativas de victimización y criminalización que dominan sus vidas.

Marcela Lagarde (2007) sostiene que la autonomía es un proceso de liberación emocional y psicológica que posibilita a las mujeres reconfigurar su existencia. En este sentido, el arte en prisión no solo actúa como una vía de sanación, sino como una herramienta de empoderamiento, ya que permite a las mujeres recuperar el control sobre sus vidas, transformar sus realidades y proyectarse en nuevas narrativas. La posibilidad de crear y expresarse en libertad, aunque sea dentro de los muros de una prisión, representa un acto de resistencia frente a la deshumanización del sistema penitenciario.

Judith Butler (1993) también aporta una perspectiva relevante al vincular el arte con la autonomía y la capacidad de redefinir la identidad en contextos de opresión. Según Butler, los cuerpos que se encuentran sometidos a condiciones de marginalización y violencia tienen el poder de reconstituir su subjetividad a través de actos performativos, como los que se dan en las prácticas artísticas. El arte, en este sentido, permite que las mujeres transgredan las fronteras impuestas por el sistema penitenciario, visibilizando su subjetividad y reconstruyendo su identidad desde un lugar de resistencia. Este proceso también se relaciona con la noción de “resistencia performativa” que Butler desarrolla en su obra *Cuerpos que importan* (1993), donde los actos de resistencia del cuerpo pueden alterar las estructuras de poder que intentan despojar de dignidad a los sujetos.

Además, según el estudio de Méndez y Cárdenas (2021), “las mujeres participantes reportaron mejoras significativas en su salud emocional, su percepción de sí mismas y su sentido de comunidad” (p. 12). Este tipo de intervenciones artísticas también facilita la construcción de redes de apoyo, esenciales para fortalecer la autoestima y la resiliencia en un contexto tan marcado por la violencia y la desconfianza. Los talleres no solo son espacios de aprendizaje, sino también

de solidaridad y cooperación, donde las mujeres encuentran un lugar para reconfigurarse emocionalmente y para compartir experiencias, contribuyendo a una recuperación colectiva.

En los centros penitenciarios femeniles de Zacatecas el arte también actúa como un vehículo de reparación simbólica. Como señalan Shank y Schirch (2008), “el arte en contextos de conflicto puede actuar como vehículo de sanación y reconstrucción de la confianza interpersonal” (p. 6). Estos procesos son fundamentales en el contexto penitenciario, donde la violencia y la falta de confianza son frecuentes, y constituyen un primer paso para cualquier intento serio de reinserción social.

A nivel local, las habilidades adquiridas en los talleres artísticos también se vinculan con alternativas económicas. En un estado como Zacatecas, donde las oportunidades laborales para mujeres liberadas son limitadas, las capacidades desarrolladas en los talleres de arte pueden abrir nuevas opciones profesionales y ofrecer oportunidades para la reinserción en el mercado laboral. En este sentido, la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNODC, 2018) documenta que los programas artísticos y de capacitación cultural reducen la reincidencia hasta 50% (p. 28), lo que demuestra la efectividad de estos programas como herramientas de transformación social.

De este modo, los talleres de arte en los centros de reclusión femeniles no solo ofrecen un espacio de creación y sanación emocional, sino que también se configuran como estrategias de autonomía y empoderamiento para las mujeres en Zacatecas, contribuyendo a su reconstrucción identitaria y a su integración exitosa a la sociedad.

Escritura creativa como camino hacia la autonomía

Las intervenciones que aquí se abordan consistieron en una serie de talleres realizados en el Centro de Reinserción Social femenil de Cieneguillas, Zacatecas, entre el 2019 y 2024. Si bien, se impartieron talleres de grabado y escritura creativa, aquí se enfocará el análisis a estos últimos, dejando para otro momento el estudio a profundidad de los primeros.

Cabe mencionar que, durante el periodo señalado, se impartieron tres talleres, cada uno dividido en dos etapas: la primera centrada en la escritura creativa y la segunda en la creación de grabados. El objetivo metodológico fue iniciar con dinámicas reflexivas, ejercicios de introspección y diálogo colectivo en los talleres de escritura, de manera que los textos producidos sirvieran posteriormente como

inspiración para que, en los talleres de grabado, las participantes crearan imágenes relacionadas con las narraciones. Finalmente, se hizo una selección de los textos y los grabados para ser publicados. En este sentido, la metodología implementada se apoyó en un enfoque cualitativo, participativo y horizontal, promoviendo la construcción del sentido de identidad a partir de la experiencia vivida.

La primera intervención fue a través del proyecto *Metamorfosis. Trazos de libertad*, en este taller la idea fue trabajar el sentido de la libertad dentro de la reclusión a través de la escritura creativa, para ello se buscó incentivar a las mujeres en reclusión a escribir compartiendo algunas técnicas y consejos para la creación de textos, generando a la vez un espacio de confianza y empatía, donde se fomentó la confidencialidad y la conexión emocional entre las participantes, permitiéndoles expresarse sin temor.

Las actividades iniciaron con una reflexión conjunta sobre cómo se vive la libertad en reclusión, haciendo diversas preguntas detonantes, como ¿qué significa la libertad dentro del encierro? Para enriquecer la reflexión se realizaron diversas lecturas guiadas sobre el tema y se llevaron a cabo varios ejercicios creativos acerca de la vida en prisión y de los contextos de las participantes antes de ingresar al Centro de Reinserción Social (CERESO). Así, las participantes escribieron varios textos reflexivos donde abordaron diversas temáticas, entre las cuales se destacan: violencia, dolor, culpa, encierro, introspección, transformación, redención, renacer, resiliencia, familia, amor y libertad.

Varias participantes compartieron testimonios que evidenciaron experiencias de violencia, abuso y desigualdad, las cuales influyeron profundamente en ellas y, en algunos casos, fueron factores determinantes para ser privadas de su libertad. A través de sus relatos hicieron visible el sufrimiento, la culpa y las heridas emocionales derivadas de su historia personal, de pérdidas significativas o del entorno penitenciario. No obstante, también surgieron textos que expresaban un anhelo de reconciliación con su pasado, poniendo de manifiesto su capacidad de resiliencia y fortaleza interior.

Con relación al tema de la metamorfosis, la mayoría de las asistentes exploraron esta idea como un proceso de cambio personal, ya fuera en lo emocional, en lo psicológico o en lo espiritual la reclusión se reveló como un catalizador para la introspección y la reinención de su identidad. Por supuesto, todas hablaron sobre la familia y el amor: la relación con los hijos, las parejas y los familiares fue un tema fundamental ya que ellas son por y para las otras, los otros, como lo menciona Marcela Lagarde (2005):

En la cultura genérica patriarcal que enmarca la conyugalidad, el amor consiste para la mujer en la satisfacción de su necesidad de ser-de y para-el-otro, en lograr la mirada y el reconocimiento del otro —primordialmente afectivos y eróticos—, para vivir. De ahí que la vivencia del amor como felicidad ocurra cuando la mujer, sin límites, sin autonomía, sin definición propia, está plena del otro, su contenido es el otro, y ella, por fin, es-del-otro. La felicidad para la mujer es la entrega colmada. (p. 440)

Asimismo, Lagarde (1997) plantea que la autonomía de las mujeres no solo es económica o jurídica, sino también emocional y subjetiva, esta se construye a partir del contexto y las experiencias vividas “[la autonomía]. No es algo natural, no está dada; no es parte de las personas como un hecho natural, sino que es un tipo de construcción de las personas, de las organizaciones, de las instituciones, de los movimientos” (p. 6). En este primer taller, la escritura se convirtió en un acto de autonomía, permitiendo a las mujeres privadas de la libertad reconstruirse a sí mismas desde la palabra. A pesar de la opresión del sistema penitenciario y las historias de violencia previas, los textos que crearon muestran una búsqueda de autodeterminación y agencia personal. La escritura fue un ejercicio de libertad interior que permitió resignificar sus experiencias y proyectar un futuro posible.

En el caso de *Los cuentos de Antígona* el objetivo fue más ambicioso: lograr que las participantes escribieran un cuento en forma y no solo reflexiones como en el caso de *Metamorfosis*, en este sentido se trabajó bajo el esquema de un temario más extenso en lo teórico y en lo práctico:

1. Naturaleza del cuento
2. Estructura del cuento
3. Tipos de cuento
4. El narrador
5. Características de los personajes
6. El tiempo y el espacio
7. Construcción del cuento

Para ilustrar la exposición teórica presentada a las participantes, en cada sesión se leyeron cuentos escritos por mujeres, con el propósito de identificar elementos como las partes del cuento, el tipo de relato y la voz narradora. Además, se realizaron ejercicios de escritura que permitieron poner en práctica lo aprendido, entre ellos, la personificación a una compañera y de un objeto inanimado; así como describir un ambiente específico en un tiempo determinado. Asimismo,

cabe resaltar que se propició el intercambio de experiencias personales, a partir de lo cual se reflexionó sobre su identidad y autonomía.

Concluidas las sesiones teóricas y los ejercicios creativos, las participantes se dedicaron a la redacción de sus propios cuentos. Posteriormente, se realizaron lecturas colectivas en las que, de manera respetuosa, se ofrecieron sugerencias para mejorar sus creaciones. Finalmente, cada una presentó la versión final de su escrito. Aunque el objetivo principal era la elaboración de un cuento estructurado, la mayoría optó por inspirarse en sus propias experiencias de vida, convirtiéndose ellas mismas en las protagonistas de sus historias.

Dentro de los temas recurrentes que se abordaron se descubren la identidad y la resistencia femenina, la violencia de género, la resignificación del cuerpo, el valor de la comunidad la sororidad y la rebeldía contra los mandatos patriarcales. En varios textos también se denunció la criminalización de las mujeres que ejercen su derecho a la autodefensa, evidenciando cómo el sistema de justicia las castiga más severamente que a los agresores.

Al igual que Antígona, quien desafió la autoridad por un acto de justicia, los personajes femeninos de los relatos de este proyecto rompen con los roles impuestos y enfrentan las consecuencias de sus actos con dignidad. Esta rebeldía no se limita a un acto de desafío, sino que constituye una afirmación de autonomía y una reivindicación de su derecho a decidir sobre sus vidas.

Lagarde (1997) también plantea que la autonomía de las mujeres es un proceso de recuperación de su cuerpo, su tiempo y su historia, arrebatados por un sistema patriarcal que las subordina. En *Los cuentos de Antígona* las autoras narran sus experiencias desde un espacio donde la autonomía se encuentra severamente restringida; sin embargo, a pesar del encierro, los relatos muestran estrategias de resistencia simbólica y emocional, donde la palabra escrita se convierte en un medio para reconstruirse y desafiar la narrativa impuesta por la sociedad.

En el caso de *Reflexiones de Lisístrata* se abordaron directamente los temas de autoestima, identidad y autonomía a partir de la escritura. En este sentido, se promovió la reflexión a partir de diversas preguntas detonantes, entre las que se resaltan: ¿a qué nos referimos con autonomía de las mujeres? que vagamente se definió como el resultado de contar con la capacidad para tomar libremente decisiones que afectan la vida en condiciones de igualdad, lo que abrió paso a otros cuestionamientos como: ¿estamos en condiciones de igualdad?, ¿realmente somos libres de tomar decisiones?, ¿consideran que fueron autónomas antes de estar aquí?, ahora, ¿son autónomas?

Después de la serie de reflexiones iniciales se presentaron los temas a tratar en cada sesión, en las que se realizaron ejercicios creativos dependiendo del tópico, como los siguientes:

1. Autopercepción
2. Recuerdos (cómo creen que las perciben las otras y los otros)
3. ¿Qué es el amor para las mujeres privadas de la libertad? ¿Qué aman las mujeres en reclusión?
4. ¿Cómo romper con los roles de género?
5. Narración de experiencias incómodas
6. Canciones feministas
7. Cartas a sus madres y padres
8. Reflexiones generales

Las reflexiones giraron en torno a diversos temas recurrentes, como la condición de la mujer en prisión, la injusticia y la violencia estructural, así como la resistencia y la sororidad entre las mujeres privadas de la libertad. También se exploraron cuestiones relacionadas con la búsqueda de identidad, la crítica al sistema penitenciario y la importancia de la expresión artística como una forma de liberación simbólica. A la par, surgieron temas más íntimos y personales, como el amor, la familia y los vínculos afectivos que persisten o se transforman en el encierro.

En su conjunto, estas reflexiones no solo visibilizan las múltiples problemáticas que enfrentan las mujeres privadas de su libertad, sino también revelan sus estrategias de resistencia, sus formas de reconstruir el sentido de sí mismas y de reafirmar su dignidad en un entorno adverso. En este proceso, la escritura y la sororidad se consolidan como herramientas fundamentales para la reapropiación de su identidad, el fortalecimiento de su autonomía y la resistencia activa frente a un sistema que históricamente las ha invisibilizado y marginado.

Antologías y resignificación de la experiencia creativa

El producto de estos talleres fue la publicación de tres antologías que recopilaban tanto la producción literaria como los grabados realizados por las internas; como se mencionó anteriormente, en este trabajo solo se abordó lo relacionado con los talleres literarios, en ese sentido, los textos creativos se organizaron de la siguiente manera:

<i>Metamorfosis. Trazos de libertad</i>	<i>Los cuentos de Antígona</i>	<i>Reflexiones de Lisístrata</i>
1. Que el miedo no venza 2. Malas decisiones 3. Volver a nacer 4. Golpes de la vida 5. Juguetes rotos 6. Fernanda, su amor y ellas 7. Reflexiones 8. Fragmentos de vida 9. La equivocación 10. Evento inesperado 11. Una tras otra 12. Cuando salga	1. Somos 2. Un día más, un día menos 3. Los cavernícolas 4. Alas de vida y libertad 5. Auto hotel 6. En defensa propia 7. Entre amigas 8. Sorpresas de la vida 9. Encuentro frustrado 10. La mujer 11. El amor verdadero de Matilda 12. El abrazo anhelado 13. Nadie es eterno 14. El reencuentro 15. La princesa confinada 16. Triste despertar 17. Angustias 18. A mi gran amiga 19. Sola 20. La casa de la tía Concha 21. La hacienda maldita 22. Mi sangre prisionera 23. Un amor infinito 24. Tragedias ajenas 25. Sucesos inesperados 26. A pesar de las derrotas, sigue de pie 27. Amor y deseo 28. Animalización de la mujer	1. Las presas también amamos 2. Yo recuerdo 3. Tarot ambiguo 4. Marcos y Dani, el amor imposible 5. Señora Rojinalga 6. Crónica de una injusticia 7. Canicas 8. El primo cochino 9. Condenada 10. Estoy presa por secuestro agravado 11. Hilando recuerdos 12. Autopercepción 13. Antes y ahora 14. Incómodo 15. Rastros de pena y dolor 16. Un monstruo en la familia 17. Un amor bonito 18. A través del espejo 19. Yo, sin filtro 20. Gaviotas de libertad 21. Reflexiones de una PPL 22. ¿Inocentes o culpables? 23. Romper con los roles 24. Un sueño 25. Trasciende 26. Odiaba hacer lo que él me pedía 27. Reflejo sombrío 28. ¿Qué es el amor? 29. Amor 30. Ya grité 31. Hijas de lechuzas 32. ¿Culpable o inocente? 33. Blancanieves y sus siete sirvientes 34. La nueva Cenicienta 35. Otra caperucita roja 36. Rapunzelio 37. La reina y el mísero 38-45. Ocho cartas a mamá y a papá

Cabe destacar que, a lo largo de los tres proyectos, se observó un aumento tanto en el número de participantes como en la cantidad y calidad de las pro-

ducciones realizadas. Los títulos de cada creación reflejan una amplia variedad temática, que, aunque diversa, mantiene como eje común las vivencias de las internas. Además, en cada taller se elaboraron textos colectivos con el propósito de fortalecer la confianza mutua, promover el sentido de colaboración y fomentar una construcción colectiva de la palabra.

De manera especial, en el proyecto *Reflexiones de Lisístrata* se contó con la colaboración artística de la mezzosoprano Sara Ortiz García y el músico Antonio Hernández Castañeda, quienes musicalizaron tres de las creaciones colectivas: “Ya grité”, “Hijas de lechuzas” y “¿Culpable o inocente?”. Estas composiciones, concebidas a partir de los textos escritos por las mujeres reclusas, pueden ser escuchadas a través de un código QR integrado en la antología, lo que enriquece la experiencia lectora al establecer un puente entre la expresión literaria y la interpretación musical, ampliando así las formas de expresión y resonancia de las voces de las participantes.

Durante los talleres se observaron transformaciones profundas. Al inicio, muchas participantes de mostraron tímidas, desconfiadas o resistentes; sin embargo, a medida que avanzaban las sesiones, se evidenció un proceso de apropiación de la palabra escrita, reconocimiento de sus emociones y fortalecimiento de su identidad personal y colectiva.

En este proceso, el logro más trascendente fue que la escritura se convirtió en un acto de reapropiación de la voz y la identidad. A través de ella, las participantes lograron romper el silencio, articular una mirada crítica sobre el sistema penitenciario y resignificar su experiencia de encierro desde una perspectiva personal, lo que les permitió reafirmar su identidad y fortalecer su autoestima y autonomía.

Conclusiones

Los talleres literarios-artísticos ofrecieron a las mujeres en reclusión una vía concreta para recuperar su voz, resignificar sus vivencias y reconstruirse a partir del lenguaje. La escritura se consolidó como un acto político y un espacio de resistencia frente al intento institucional de borrar sus subjetividades. A través de la creación literaria, las participantes no solo expresaron sus emociones y reflexiones más íntimas, sino que también reivindicaron su derecho a ser escuchadas, reconocidas y respetadas.

Esta experiencia también revela una necesidad urgente de incorporar estrategias educativas, artísticas y expresivas con enfoque de género en los contextos penitenciarios, entendiendo que la transformación simbólica es una condición

imprescindible para cualquier proceso de reinserción social genuina. Apostar por la educación (formal o no formal) sensible al contexto y por el arte como vehículo de transformación personal y colectiva no solo humaniza el sistema penitenciario, sino que abre caminos hacia la reparación y la justicia social.

La libertad creativa, incluso en el encierro, permite a las mujeres imaginar otras vidas posibles, reconstruir su identidad desde un lugar de fuerza y esperanza, y reafirmarse como sujetas de deseo, memoria, pensamiento y palabra. Este tipo de iniciativas demuestra que la cultura y la educación no son lujos, sino derechos fundamentales que deben garantizarse para favorecer procesos reales de dignificación y autonomía.

Referencias

- Amnistía Internacional México (2020). *Mujeres tras las rejas: Informe sobre violencia de género y encarcelamiento*. Amnistía Internacional.
- Belknap, J. (2007). *The invisible woman: Gender, crime, and justice* (2nd ed.). Wadsworth.
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Ediciones Cátedra.
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos (2022). *Informe sobre la situación de las mujeres en las cárceles mexicanas*. CNDH.
- Eisner, E. W. (2002). *The arts and the creation of mind*. Yale University Press.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Gussak, D. E. (2009). Art in corrections: A tool for emotional healing and change. *Journal of Offender Rehabilitation*, 48(1), 39-51.
- Hooks, B. (2024). *Anhelos: Cultura de la resistencia* (M. Asensio Fernández, Trad.). Editorial U-Tópicas.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2022). *Estadísticas sobre las mujeres en reclusión en Zacatecas* (p. 77). INEGI.
- Lagarde, M. (1997). *Memoria. Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Nicaragua: Puntos de Encuentro.
- Lagarde, M. (2007). *Los cautiverios de las mujeres: Madres, esposas, monjas, putas, presas y locas*. Editorial Universitaria.
- Méndez, M. & Cárdenas, P. (2021). El impacto de los programas artísticos en la salud emocional de mujeres privadas de libertad en Zacatecas. *Revista de Psicología Penal*, 12(2), 10-14.
- Observatorio de Prisiones del Estado de Zacatecas (2023). *Informe anual sobre el sistema penitenciario en Zacatecas*. OPEZ.
- Richie, B. E. (2012). *Arrested justice: Black women, violence, and America's prison nation*. NYU Press.
- Shank, M. & Schirch, L. (2008). *The art of peacebuilding: The role of the arts in conflict transformation*. United States Institute of Peace Press.

- Sudbury, J. (2005). *Global lockdown: Race, gender, and the prison-industrial complex*. Routledge.
- UNESCO (2014). *Cultura y cárceles: Un puente hacia la reintegración social*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- UNODC (2018). *Informe sobre los programas de reinserción social en las cárceles: Impacto de la formación artística y cultural en la reincidencia* (p. 28). United Nations Office on Drugs and Crime.
- Zehr, H. (2002). *El pequeño libro de la justicia restaurativa*. Good Books.

Mujeres sinaloenses en las artes visuales

Azucena Manjarrez Bastidas

Las siguientes páginas tienen como finalidad dar a conocer la importancia que reviste en estos tiempos, el estudio de las mujeres en las artes visuales. Se hace a través de una revisión histórica sobre el tema, que ha sido reflexionado desde diversos campos del conocimiento; la historia, el periodismo, la literatura, de manera preponderante a partir del Siglo XX.

En 1971 la historiadora norteamericana Linda Nochlin, (Reiman y Sáenz, 2007) preguntó ¿por qué no han existido grandes artistas mujeres? para provocar una reflexión profunda sobre la condición que a lo largo del tiempo habían vivido las creadoras en un selecto y cerrado mundo del arte. En ese tiempo el cuestionamiento no era común. La propia historia se había encargado de olvidarlas en sus campos de estudios. Hasta entonces no habían sido apreciadas ni investigadas lo suficiente.

Lo que se tenía con este cuestionamiento era la apertura de una nueva línea de investigación en el campo de la historia. Planteaba que presente y pasado, en las artes y en otros campos, el panorama era ridículo, opresivo y desalentador para quienes no habían tenido la buena fortuna de haber nacido blancos, de clase media y varones. La falta según Nochlin, no estaba en los astros, hormonas, en los ciclos menstruales o en los vacuos espacios internos, sino en las instituciones y en la educación que históricamente marcaron la diferencia entre hombres y mujeres.

Desde el Renacimiento y hasta entrado el Siglo XIX, no podían participar en salones y concursos, tampoco tenían acceso a la educación y cuando lo tuvieron las clases de dibujo del cuerpo humano estuvieron prohibidas. Era impensable el enfrentamiento de las miradas ante los cuerpos al natural, a pesar de ser una herramienta fundamental para la formación de cualquier artista.

La situación no era exclusiva en las artes visuales, el resto de las disciplinas artísticas también lo padeció. En 1928, la novelista Virginia Woolf reflexionó al respecto, cuando la invitaron a un congreso para hablar de la presencia de las mujeres en la escritura. El resultado fue el profundo ensayo titulado *Una habitación propia*.

A las mujeres se les reconocía como fuente de inspiración de novelas, poesías y ensayos, se habían vuelto personajes entrañables como: *Ana Karenina*, *Emma*

Bovary, Desdémona, Cleopatra, pero poco se sabía de la producción literaria escrita por mujeres. Los motivos eran claros: el mundo no les dijo a ellas como a ellos “escribe si quieres; a mí no me importa nada”. El mundo les decía con una risotada: “¿escribir?, ¿para qué quieres tú escribir?” (Woolf, 2001).

La condena para toda aquella nacida en el Siglo XVI era volverse loca, vivir desgraciada y en lucha contra sí misma, al menos de que tuviera una habitación propia o unos padres excepcionalmente ricos o nobles. A las mujeres, según Wolf, se les desairaba, insultaba y sermoneaba. Las mujeres sensatas y modestas no podían escribir libros.

La historiadora Griselda Pollock, se sumó a esta discusión con el argumento de que en los museos se habían exhibido interesantes muestras sobre maestros de la pintura francesa moderna como Manet, Renoir, Cézanne, Degas, Gauguin, pero ¿dónde estaban las exposiciones consagradas a mujeres que han contribuido igualmente a la historia del arte?

Respondió que no estaban en ninguna parte, no porque no existieran o no se conocieran sus nombres, sino porque las estructuras del saber eran sistemáticamente sexistas y el verdadero proyecto del discurso de la historia del arte era proponer una celebración de la masculinidad (Pollock, 2012).

Los tres planteamientos de Nochlin y Pollock desde la historia del arte, y Wolf desde la literatura, abrieron camino para investigaciones dedicadas a las mujeres en las artes visuales en diversas partes del mundo, pero sobre todo en Europa y en Estados Unidos donde el impacto fue mayor. La situación de las mujeres artistas en la ciudad indudablemente es resultado del papel marginal que han vivido a lo largo de los años, y el arte no fue la excepción, en él han tenido que abrirse camino, emprender una batalla de tantas, teniendo como máxima referencia de lucha a la pintora mexicana Frida Kahlo, que aunque con sus mitos y verdades, sigue siendo uno de los pocos íconos femeninos en la escena del arte mundial.

A partir de ello, surge la necesidad de investigar qué ha sucedido en Sinaloa, Sinaloa, un estado mexicano, que por su condición de provincia requeriría partir de cero, desde la fundación del Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Sinaloa TAPUS, que inauguró una nueva etapa, acaso la más importante en el largo y sinuoso camino de las artes visuales en ese lugar.

Atrás quedaron una serie de intentos fallidos por organizar y sistematizar el conocimiento pictórico mediante la enseñanza formal en academias (Maciel y Manjarrez, 2013), en 1957 se convirtió en el primer espacio formal para el desarrollo de las artes visuales en la ciudad, que con el paso de los años evolucionó y se edificó como la Escuela de Artes y Oficios, hoy Escuela de Diseño y Artes Visuales

de la Universidad Autónoma de Sinaloa, instituyéndose como un espacio vital en la formación de creadores en el estado, que de manera anterior habían tenido escasas oportunidades para capacitarse en la academia. La oferta para quienes deseaban desarrollarse en esta disciplina era limitada y poco experimentada.

El taller se desarrolló como un laboratorio de ideas, de intercambio, pero sobre todo de creación. Sus asistentes estaban ante un nuevo mundo, que solo conocían en las pocas revistas que llegaban de la Ciudad de México, donde con anterioridad se gestaba un movimiento plástico importante y se ofrecía una formación artística sólida, pero que contrariamente era inaccesible para quienes radicaban en los estados; las limitantes, entre muchas otras, tuvieron que ver con la distancia y lo que implicaba sostenerse en ese lugar. Estudiar ahí fue solo un sueño acariciado para los sinaloenses.

El TAPUS fue la opción para los creativos de la región. En su inicio estuvo dirigido por el maestro Erasto Cortés Juárez, bajo su tutoría se formó una camada de artistas, algunos de ellos con un oficio definido y otros con intereses superficiales. En la primera generación se formaron personajes como Alejandro Inzunza Villa, quien hasta la fecha sigue en la creación, Celestino Herrera Moreno, Juan Ramón Mendoza, la investigadora y pintora Rina Cuéllar Zazueta y el titiritero Pedro Carreón Zazueta.

A este grupo de creación la vida los llevó por rumbos distintos: la docencia, la academia, la creación como oficio, para las mujeres hubo una significación importante. Con el ingreso de Rina Cuéllar Zazueta a la academia, el rumbo para las futuras aspirantes a creadoras visuales sería distinto; el camino estuvo abierto para ser transitado, teniendo como punto de partida a una artista decidida, no solo por ser la primera profesional de la pintura en Sinaloa, sino por abordar en su obra las raíces sinaloenses, apostando siempre al trabajo comprometido.

En su persona se conjugó todo aquello que para las mujeres de su tiempo era restringido: combinar la maternidad con las pasiones artísticas y por algún tiempo la docencia. Su vida estuvo dedicada de lleno al arte, no solo a la pintura. En Rina la música y la escritura también tuvieron una gran influencia, y eso se refleja en su obra, sin miedo a los colores, ni a los pinceles, ni a las temáticas. De fuerte carácter, pero también de fuerte entrega, la artista nacida en Navolato logró darle presencia pública al género femenino y ser hasta el día de hoy una reconocida artista del pincel y de la pluma. Su arte la llevó a realizar investigaciones sobre diversas temáticas, entre las más destacadas, la relacionada con el ulama, el juego de pelota prehispánico que aún se práctica en Sinaloa.

Ella entonces tenía 21 años y tuvo que adaptarse a la creación en esta ciudad como integrante del TAPUS, un grupo al que, en 2012, recordó, compuesto mayoritariamente por hombres; las pocas mujeres que asistían lo hicieron sin un compromiso real y de manera esporádica, encontraron en el arte solo un entretenimiento, contrario a lo que Rina sentía:

Cuando entré al taller de universidad era la única mujer que asistía con un compromiso real, yo pasaba por una crisis existencial porque no me dejaron ir a estudiar a la Academia de San Carlos, porque me iba volver comunista, entonces entré a este taller maravilloso con el maestro Erasto Cortes Juárez. (Comunicación personal, 20 de noviembre de 2012)

En ocasiones se le complicaba entrar al aula de clases que se encontraba en el actual Edificio Central de la UAS. Grupos de jóvenes se aposentaban en los escalones de la entrada de la escuela para agredir a las mujeres con palabras altisonantes, incluso con burlas. Rina entendió que lo mejor era no contestar y ser amable.

Es que si te ven seria, débil te acatan más, uno tiene que estar siempre lista, atenta. En mi vida yo me enfrenté a mucha gente, era muy complicado para nosotras como mujeres dedicarse al arte. Eso pasa cuando personas que se sienten por encima de los demás se dan cuenta que no todo lo saben. La situación nunca ha sido fácil para el arte, mucho menos para las mujeres, pero todo depende de cómo era uno, yo no fui una niña común, tuve la fortuna de tener unos padres maravillosos, a los que les gustaba leer y pintar. (Comunicación personal, 20 de noviembre de 2012)

Figura 1. *Rina Cuéllar Zazueta*



Las mujeres en las artes visuales

La presencia de las mujeres en las artes visuales vería su posicionamiento y valoración después de años de silencio, pasó de la pasividad a la actividad; además de poder ingresar a las aulas, lograron exponer en museos, participar en concursos y ser testigos de la evolución del arte y sus corrientes como el expresionismo, futurismo, constructivismo, dadaísmo, surrealismo, arte abstracto, la nueva objetividad, fotografía, video, instalación, performance. A partir de la segunda mitad del Siglo XX, las mujeres artistas creaban pinturas y esculturas que cubrían todas las áreas del arte visual.

En México después de los años agitados de la Revolución, las nuevas generaciones de artistas exacerbadados de un sin fin de emociones, querían lograr también una especie de ‘revolución’, y fueron apoyados por José Vasconcelos (1920) para que el arte saliera a la calle, se mimetizara con la vida diaria de la nueva sociedad. El funcionario, según Elena Poniatowska había decidido darle al arte las llaves del campo; no habría más cerraduras, ni cajas fuertes. El arte dejaría los museos, la ciudad sería una gigantesca exposición colectiva: las artes embellecerían la vida del cochero y de la quesadillera; ya los niños mexicanos habían dado sus primeras pruebas, dibujos geniales, producidos dentro de esa atmósfera libre, creadora, permeada por la única ley que nos interesa a todos: la del amor y la belleza (Poniatowska, 2010).

La idea era apostar al arte como la mejor vía para educar, de ahí surgió el que fuera el primer movimiento importante en el país, el de la Escuela Mexicana de Pintura, con Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros como máximos representantes, aunque junto a ellos estuvieron Xavier Guerrero, Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueltas. También se creó una subcorriente integrada por artistas como Julio Castellanos, Carlos Mérida, Agustín Lazo, el Corzo Guillermo Ruiz y Alfonso Michel.

Ellos llenarían los muros públicos con imágenes que glorificaban la historia y la cultura de México. Las brochas, los pinceles y pinturas serían las armas para educar, pero curiosamente en ese tiempo, las mujeres seguían en su lucha. No es sorprendente que pocas mexicanas hayan participado en la creación de murales. A parte de que el medio del mural les permitía (a los artistas) hacer declaraciones políticas en gran escala, les servía perfectamente para exhibir su destreza física machista (Villegas, 2010).

Lo que hicieron los muralistas fue separar el pasado de una manera radical y crear un arte que identificará los nuevos sentimientos de la población, que más

allá de una ruptura, fue una revolución. Los conocidos como Los Tres Grandes habían sido los estudiantes más destacados de la Academia de San Carlos, pero por motivos políticos se habían dispersado e influenciado por diferentes momentos, pero sobre todo por las vanguardias. Esto lo manifestaron en los cientos de murales que realizaron, con una fuerza tal que les valió el reconocimiento a nivel internacional.

Durante treinta años según Jorge Alberto Manrique, la pintura mexicana muralista alcanzó un éxito nunca antes logrado por ningún otro movimiento plástico, emanaron de él un número importante de obras maestras, hasta que los nuevos tiempos provocaron su desfase y surgió la Generación de la Ruptura, entre ellos ya apareció la presencia fuerte de mujeres creadoras. De manera paralela a José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, los trabajos de Frida Kahlo (1907), Lola Álvarez Bravo (1905), María Izquierdo (1902), Lola Cueto (1897), Cordelia Ureta (1908), Rosario Cabrera (1901), María de la O (1912), empezaban a dar de qué hablar (Manrique, 2000).

De esta irrupción llegaron de distintos lugares del mundo más creadoras con influencias poderosas y con el ímpetu de mostrar los tiempos revueltos que vivían: Angelina Beloff de Rusia, Rosa Rolanda de Estados Unidos, Remedios Varo de España, Tina Modotti de Italia, Leonora Carrington y Joy Laville de Inglaterra. Todas ellas rompieron el silencio y fueron conformando la escena del arte femenino con un compromiso claro, pero sobre todo con esa idea de profesionalizar y revalorizar el oficio desde una mirada que no se había tenido. Las creadoras aportaron propuestas con sentido, dejando de lado su sutileza. Muchas de sus obras fueron profundas, encarnadas, propositivas. Se atrevieron a cuestionar el papel que habían tenido a lo largo de la historia, hablaron de lo que sentían, querían y soñaban.

También fue un escaparate para manifestarse ante lo que el país ofrecía. Una segunda generación importante de pintoras, a partir de lo dicho por Germaine Gómez Haro estuvo constituida por Irma Palacios (1943), Dulce María Núñez (1950), Laura Hernández (1960), Susana Sierra (1942), Rocío Maldonado (1951), Elena Climent (1955), Sylvia Ordoñez (1956), Magali Lara (1956), Georgina Quintana (1956), Martha Pacheco (1957) y Mónica Castillo (1961).

En los 60, con la influenciadas heredada por el Movimiento Estudiantil de 1968 y el feminismo, se marcó un nuevo ritmo para la creación de las mujeres como lo reflejó el número de inscritas en las escuelas de arte, sin embargo, no sucedió lo mismo con las exposiciones. Las artistas solo participan en el 25% de las exposiciones individuales y colectivas, los críticos escriben diez veces más de

los artistas que de las mujeres; de hecho, hay estudios sobre cómo los precios de las obras de las artistas son inferiores a los de los varones (Mayer, 2007).

Ante esta situación, las mujeres seguirían su lucha. Se unieron en colectivos para hacer performances, happenings y pintas, fue un movimiento de rebeldía y tuvo a sus mejores representantes en Proceso Pentágono, Suma, Germinal, TAI, Mira, Tepito Arte Acá, No Grupo, Bio-Arte. La creación de grupos se extendió hasta los años ochenta, en ellos surgieron con fuerza las mujeres y desde entonces su presencia sería constante, aunque no muy reconocida, tal y como lo afirma Mónica Mayer: casi en todos los grupos setenteros participaron mujeres artistas, aunque rara vez se les menciona, pero ninguno de sus planteamientos incluía cuestiones de género. Sin embargo, ya había un grupito de nosotras en la ENAP interesadas en reunirnos a discutir estos asuntos. Posiblemente nos motivaba el hecho de que en nuestro trabajo empezaban a surgir planteamientos de género.

En 1983 surgió Polvo de Gallina Negra, integrado por Herminia Dosal, Mónica Mayer y Maris Bustamante, que tuvo actividad durante alrededor de 10 años, que incluyó conferencias, acciones y performances. Entre sus objetivos estuvieron analizar la imagen de la mujer en el arte y en los medios de comunicación, estudiar y promover la participación de la mujer en el arte, crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a transformar el mundo visual y así alterar la realidad.

En los noventa ya se hablaría del regreso de los grupos con otra consciencia, pero sobre todo con trabajos que estuvieran en contra de las autoridades y galerías. La irreverencia era una de las características. Eso lo siguieron en conjunto Zona, integrado por Germán Venegas, Alfonso Mena y Mauricio Sandoval; de manera posterior se sumaron Gustavo Monroy, José Antonio Hernández, Roberto Trumbull y Boris Visión, La Panadería, La Agencia, La Quiñonera, El Jeto, El Foco, El Departamento, El Observatorio, Pinto mi Raya, Curare, Semefo, y La Ira del Silencio.

En Semefo, otro de los grupos con presencia importante, estuvo integrada Teresa Margolles, una de las artistas sinaloense más representativas en la actualidad, quien ha logrado una trayectoria sólida a nivel internacional, incluso representó a México en la Bienal de Venecia y su obra cada vez es más reconocida. Junto al grupo irrumpió la escena del arte con una consigna: No callar, que la muerte no fuera solo un paso, experimentando con cuerpos de animales y del hombre mismo. Ha buscado dar seguimiento al cuerpo muerto para comprender su dimensión social. Estar en la línea de dos dimensiones: la que la une con los familiares que viven la pérdida y la que provoca el dolor y la ausencia.

Otros grupos nacerían con la misma consciencia, pero funcionaron por pocos años fueron: Tlacuilas y Retrateras, integrado por Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Nicola Coleby, Consuelo Almeda y Marcela Ramírez. Línea Abierta fue otro grupo en el que participan la sinaloense Cecilia Sánchez Duarte, Érika Böhle y Tanía de León. Grupo Coyolxauhqui Articulada, en el que estuvieron Lilia Valencia, Ema Sosa y Yan María Castro. En fechas más recientes, la crítica de arte y creadora Mónica Mayer asegura que existe una gran cantidad de excelentes artistas jóvenes, entre las que destacan Mónica Castillo, Sofía Táboas, Yolanda Paulsen, Laura Anderson, Patricia Soriano, Isabel Leñero, Rosario García Crespo o Elvira Santamaría, cuya producción, aunque ellas no se asuman como tales, ha sido influida directa o indirectamente por el arte feminista. También hay otro tanto de artistas cuyas preocupaciones nada tienen que ver con el tema de la mujer, como Estrella Carmona, Doris Steinbichler o Lorena Orozco.

Las mujeres artistas en el Culiacán de los cincuenta

En el Culiacán de los 50 las mujeres artistas no tenían cabida. Las aspiraciones creativas se enfrentaban al rechazo de una sociedad todavía conservadora, que la señalaría y condenaría por no demostrar la educación instruida en casa: sentarse correctamente, no decir mentiras, no reír a carcajadas, no utilizar escotes, faldas cortas. Ser recatada y estudiar una carrera comercial mientras se casaba, era lo perfilado.

En ese entonces, se vivía según Ulises Cisneros todavía en un rancho orgulloso de sus tres ríos y ufano de ser la capital de Sinaloa, aun cuando su población alcanzaba los 50 mil habitantes. La configuración de la ciudad tenía por fondo, en el Norte, las crestas de los cerros de La Campana y de La Chiva, en el Oriente, el bosque sagrado de Las Quintas de Redo y, en contraparte, los corrales atestados de cerdos y vacas de El Barrio y los eriales del Cerro de las Siete Gotas.

Por el Sur, los chiribitales del templo de La Lomita y sus alrededores y el sueño eterno del elefante convertido en cerro. Y en el Poniente, los arcos de su Puente Negro y el cincho de los canales de Costa Rica y de Rosales, y más allá la llanura atemperada por el vaho del Mar Bermejo. En el corazón de la ciudad resaltaban la cúpula y las torres de su Catedral (Cisneros, 2004), que colindaba con la Plazuela Álvaro Obregón y pocos metros más adelante con El Santuario y la Plazuela Rosales, en la que anidaban personajes entrañables como El Capi Cisneros, aquel vendedor de raspados añorado por los culiacanenses.

*Figura 2. Así lucía la ciudad en la década de los cincuenta.
Imagen de la Calle Rubí*



Fuente. Archivo de Luis Antonio García.

Los espacios de entretenimiento en la ciudad se reducían a los salones de bailes, cines, de manera específica al viejo Casino de Culiacán, donde las mujeres podían recrearse, siempre y cuando estuvieran bajo la vigilancia de algún familiar. No existía otra manera, la decisión de los padres era decisiva, prácticamente estaba en sus manos el destino de los hijos.

Inga Pauwells, nacida en el Culiacán de 1936, recuerda que en 1957 la represión era impresionante. Los padres no razonaban, eran estrictos y se hacía lo que dictaban. Ella lo vivió en carne propia cuando les notificó que quería dedicarse al teatro, tenía 18 años y tuvo que acudir a los ensayos a escondidas.

En el Culiacán de los 50, la sociedad era muy opresora, condenaba a la mujer que se dedicaba al arte. Era cruzar una la barrera, te lanzabas al vacío, sí podías ser poeta, pero porque estabas en tu casa, lo malo era salirte de casa. Si te salías de la manada te dejaban sola a tu suerte, se ponían en contra de ti y tu familia era mal vista.

Los padres de familia deseaban todo para sus hijos, menos la práctica del arte, por considerarla una actividad impropia, incluso impura para una joven respetable, la situación solo podía ser diferente cuando la mujer era casada. El hombre le brindaba el respaldo y el respeto de la sociedad, que pocos espacios tenía para la recreación y el entretenimiento, pero que, paradójicamente, en este tiempo tuvo

la afortunada coincidencia de la creación de tres grupos importantes de teatro, el Teatro Experimental Sinaloense (TES), el Teatro Universitario Sinaloense (TUS) y La Escalera, que a decir del director de teatro Rodolfo Arriaga, surgieron en un ambiente cultural y moral de la sociedad asfixiante.

También se fundó en este tiempo la única revista que, a pesar de largos periodos de silencio, alcanzó a llegar hasta los ochenta: Letras de Sinaloa, dirigida por Carlos Manuel Aguirre. Esta publicación se caracterizó por dar voz no solo a escritores consagrados en el ámbito social, sino también a jóvenes creadores; en ella publicó sus primeros trabajos la escritora sinaloense Inés Arredondo.

De acuerdo a la maestra de danza Alicia Montaña, nacida en 1938, era impensable que las manifestaciones artísticas estuvieran dentro de la familia. Su abuelo tenía libros en casa, pero le decía: ‘no tientes los libros’. Lo mismo sucedía en otras cuestiones de la vida diaria, por ejemplo, en clase cuando se miraban temáticas relacionadas con la ‘biología’ se hacía por separado. A las mujeres se les hablaba de manera exclusiva del periodo menstrual y a los hombres de los cambios hormonales que sufrirían a partir de la adolescencia: “Yo recuerdo que cuando nos explicaron sobre la menstruación sacaron a todos los hombres, era para nosotros algo muy restringido, casi prohibido el tema de la reproducción” (Comunicación personal, 2012).

Entonces no existía ninguna escuela de arte, cuando alguien se quería dedicar al arte era porque lo sentía, no porque tuviera la inspiración de otro artista, hasta que el gobierno del General Gabriel Leyva Velázquez (1957-1962) se preocupó por alimentar los espíritus creativos. Abrió el Parque Cívico Constitución, el Museo Regional de Sinaloa, el Parque Deportivo Revolución, el Zoológico de Culiacán y con ello se dio una efervescencia por la danza, las artes visuales en el taller que ofreció el maestro Erasto Cortés en la Universidad y, por supuesto, en el teatro.

Entrados los 60 y 70, se enfrentaron a otra realidad promisorio para su fortuna, las poetisas que tenían guardados sus escritos pudieron sacarlos a la luz, las muchachas dejaron de ser taquimecanógrafas para poder ser jefas de departamento, se dio un despliegue de maestras. Se trató de un despertar. Durante muchos años las mujeres habían permanecido dormidas, para finales de los cincuenta podían opinar, bailar, cantar, declamar, poner un negocio. Las mujeres se empezaron a dar cuenta de lo que pasaba en el mundo, la radio fue una vía para eso. El espíritu libertario tocó a las mujeres, se volvieron más participativas y supieron que existía un movimiento llamado feminismo que les abriría muchas puertas.

Esto tuvo una fuerte repercusión en todos los sentidos. Las mujeres tuvieron mayores oportunidades, encontraron espacios de expresión, ya sin ser señaladas

como en antaño. Pudieron ser protagonista en exposiciones, bienales, obtener becas, premios. En 1993 la Diputación Federal del Estado Sinaloa organizó una magna exposición en la Ciudad de México para dar a conocer las diversas técnicas y estilos de los valores sinaloenses de diferentes generaciones, en la que la participación de las mujeres tuvo una presencia regular a simple vista, pero sí se compara con años atrás que era casi inexistente, se puede destacar su importancia: de 119 participantes destacaron 32 mujeres, entre ellas Rina Cuéllar, las hermanas Rosy y Dulce María Aragón Okamura, Liliana Bandín, Ninfa Cabrera, Blanca Félix, María Esthela García, Solú Gaxiola, Isaura Lizárraga, Evelia Morales, Rosa María Robles, Lilia Sapién, Silvia Balderrama y Claudia Zazueta, entre otras.

A partir de ellos muchas siguieron su camino enfrentándose a situaciones diversas como las que se comparten a continuación.

La idea en mi tiempo de ser mujer, era estudia y cástate, pero yo desde niña soñaba con exponer, cuando estudié primaria y secundaria en el Colegio Montferrant, tuve la fortuna de recibir clases de pintura y literatura.

Solú Gaxiola

Las mujeres siempre hemos estado en desventaja, pero la lucha es personal, sin género, es cuestión de carácter, tolerancia, de eso se trata todo en la vida. Aún con todo en contra yo supe abrirme camino en el arte, mi vocación por el arte le ganó a la contabilidad.

María Esthela García

Siempre había deseado estudiar arte, pero como me casé muy joven con un hombre machista, posesivo, que me limitó en todo, tuve que esperar a divorciarme para poder estudiar.

Rosa Amelia Castro

Me causaba conflicto el ¿Cómo decir en la familia que por más que fuera a clases, nunca se titularía de nada? Sus padres buscaban que fuera una profesionista en otra rama.

Isaura Lizárraga

Yo sabía que esto tenía un precio y estaba dispuesta a pagarlo con la aceptación o no de la gente. Siempre fui un dolor de cabeza para los hombres. No ser una mujer común en lugar de unir, separa porque ellos lo ven como competencia.

Rosa María Robles

Afortunadamente yo estaba ya divorciada cuando me inscribí en pintura, y no tuve problemas con eso, en cambio en mi tiempo a muchas sus esposos no las dejaban ir a clases, era impensable que pudiera tener un estudio porque tenía que estar al frente de la casa y de los hijos, mientras que al hombre se le daban todas las facilidades.

Marta Romero

Yo era el niño-niña de mi padre, pero cuando llegó mi regla, fui desterrada de su territorio y me mandó con mi madre, me dolió mucho que me alejara de su lado, yo navegué muchos años con esa sensación de coraje.

María Romero

Referencias

- Arteaga, A. (1999). Rediseñando el pasado, construyendo el futuro. En G. Jaramillo & S. Padilla (Coords.), *Un siglo de arte mexicano 1900-2000* (p. 258). Landuci.
- Barral I Altet, X. (1993). *Historia del arte. ¿Qué sé?* Publicaciones Cruz
- Bauer, H. (1980). *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la historia del arte* (p. 10). Taurus.
- Burke, P. (2006). *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial.
- Cordero Reimand, K & Sáenz, I. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana.
- Cisneros, U. (2004). *El tesoro de la Divina gracia: Lupia, la Novia de Culiacán* (pp. 42-50). Dirección de Investigación de Cultura Regional / Pandora Editorial.
- De Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. Cátedra.
- González Valdés, R. (1996). *Merodeos*. Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional.
- Lagarde de los Ríos, M. (2001). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (pp. 9-30). Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica.
- Loza Ochoa, Ó. (1986). *Tiempo de espera* (p. 55). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Maciel Sánchez, C. & Manjarrez, A. (2013). *Las artes visuales en Sinaloa* (p. 133). Eureka.
- Manjarrez Bastidas, A. (2011). Entrevista realizada a Karen Cordero Reiman, 20 de septiembre, Ciudad de México.
- Manjarrez Bastidas, A. (2012). Entrevista realizada con Alicia Montañón Villalobos, 4 de julio, Culiacán, Sinaloa.
- Manjarrez Bastidas, A. (2012). Entrevista realizada con Inga Pauwells Roé, 9 de agosto, Culiacán, Sinaloa.
- Manrique, J. A. (2000). Del barroco a la ilustración. En *Historia general de México*. El Colegio de México.
- Mayer, M. (201). De la vida y arte como feminista. En *Crítica feminista en la historia y teoría del arte* (p. 412). Universidad Iberoamericana / UNAM.

- Mayayo, P. (2010). *Historia de mujeres, historias del arte* (pp. 16-54). Cátedra.
- Mendoza, L. E. (1995). *Sinaloa lengua de tierra. Crónica, ensayo, narrativa, poesía y teatro (1953-1992)* (p. 43). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Panofsky, E. (1983). *El significado de las artes visuales* (p. 25). Alianza Editorial.
- Pollock, G. (1995). *Vision and difference* (p. 55). Routledge.
- Pollock, G. (2012). Historia y política ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo? www.estudiosonline.net.
- Richard, N. (2008). Género. En C. Altamirano (Coord.), *Términos críticos de la sociología de la cultura* (p. 95). Paidós.
- Rivera, M. A. (2003). Los gobernadores. En G. Ibarra Escobar & A. Carrillo Rojas (Coords.), *Sinaloa, 100 años. La gran aventura del Siglo XX* (pp. 227-249). Universidad Autónoma de Sinaloa / Periódico Noroeste
- Scott, J. W. (1993). Historia de las mujeres. En Peter Burk (Ed.), *Formas de hacer historia* (p. 51). Alianza Editorial.
- Thébaud, F. (1993). La Primera Guerra Mundial: ¿La era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual? En G. Duby & M. Perrot (Coords.), *Historia de mujeres, Tomo V* (p. 98). Grupo Santillana Editores.
- Villegas Morales, G. (2010). *Semblanza de una genealogía. Artistas plásticas en el periodo posrevolucionario* (p. 25). Universidad Veracruzana.
- Wolf, V. (2011). *Una habitación propia* (pp. 73-74). Six Barral.

Narrativas de lo cotidiano: el valor simbólico de los objetos en las vivencias femeninas

Gabriela del Refugio Muñoz Rodríguez

Andrea Monserrat Ruiz Cuevas

Lorena Segura Melendez

Introducción

Esta propuesta de investigación surge de la necesidad de explorar el ser y quehacer de la vida cotidiana de las mujeres, dignificando y conservando la memoria y patrimonio de aquellos aspectos que, aunque han sido relegados, forman parte esencial de su identidad. Al habitar en sistemas dominantes, la mujer, como sujeta principal de su historia, ha sido sistemáticamente invisibilizada. Por ello, el propósito de este trabajo fue conocer las realidades y experiencias de las mujeres en su vida diaria a través de una exposición museográfica que recuperó objetos de valor simbólico para ellas.

Si bien existen espacios dedicados a presentar una perspectiva principalmente política de la participación de las mujeres en la historia y en la construcción de la nación, tal como el Museo de la Mujer en la Ciudad de México, este proyecto buscó contrastar dicha visión. Se propuso resignificar y reivindicar las experiencias cotidianas que, bajo una mirada tradicional, androcéntrica y conservadora, suelen ser consideradas ordinarias y poco relevantes, además de generalizar las realidades del ser mujer.

Asimismo, el trabajo parte desde el concepto de la memoria histórica, entendida como el conjunto de saberes, experiencias y recuerdos contruidos para ser transmitidos entre generaciones y comunidades. Por ende, desde esta perspectiva, se tomaron como referencia otros proyectos, tales como exposiciones fotográficas, seminarios de discusión sobre la preservación de la memoria, tradiciones y patrimonio, exposiciones de arte urbano, proyectos de creaciones artísticas y manuales, además de proyectos académicos. Todos ellos sirvieron como punto de partida para el análisis y la reflexión sobre cómo las mujeres recuperan y se apropian de sus experiencias y narrativas.

De esta manera, a través del arte, las memorias y el quehacer de las mujeres permiten visibilizar la construcción de su identidad y la representación simbólica de los objetos que forman parte de su vida cotidiana. Además, este enfoque explo-

ra cómo dichos objetos pueden ser resignificados en distintos contextos, ya sean artísticos, culturales, académicos o museográficos, fomentando así una mayor reflexión crítica y enriqueciendo los discursos sobre la representación social de las mujeres en el arte y en la conservación de sus memorias.

Contexto

Históricamente, desde las instituciones museográficas se han seleccionado solo algunas historias para mostrar al mundo, las cuales responden a discursos androcéntricos y hegemónicos. No fue hasta hace poco más de cincuenta años que surgió la necesidad de generar bases teóricas estructuradas que buscaran la inclusión de mujeres y otras poblaciones excluidas en los espacios museales. Justamente, esto es lo que llevó a que en la década de 1980 comenzaron a concebirse los primeros museos de mujeres, donde prevalecían aquellos dedicados a personajes históricos. En ellos se buscaba reivindicar el papel de la mujer en su faceta profesional, con un enfoque predominantemente “nacional”, mientras que algunos pocos se enfocaban en un carácter etnográfico, singularizando las características de mujeres de ciertos ámbitos histórico-culturales o regiones geográficas específicas (López Benito & Lloch Molina, 2010).

González Herrera (2019) menciona que el primer museo dedicado a la mujer en el mundo fue creado en Bonn, Alemania, gracias a las gestiones de Marianne Pitzen. Esto permitió la expansión de esta práctica en distintas geografías, llegando a América Latina en 2006, cuando Argentina se convirtió en el primer país de la región en contar con un museo dedicado totalmente a la mujer, impulsado por Graciela Tejero Coni. Posteriormente, en 2011 se fundó el Museo de la Mujer en la Ciudad de México.

Los museos de mujeres han buscado abrir las narrativas culturales tradicionales, permitiendo su ampliación, diversificación y continuidad desde la diferencia y la interdisciplinariedad (González Herrera, 2019). Sin embargo, su propósito principal ha sido generar un análisis crítico sobre las diferencias sociales que históricamente han perjudicado a las mujeres, cuyas representaciones han estado marcadas por la estereotipación, la objetivación y la invisibilización. En el caso del Museo de la Mujer en la Ciudad de México, se trata de un espacio donde prevalece la noción de preservación de la historia desde una perspectiva académica tradicional, destacando las aportaciones sociopolíticas de las mujeres en México, con un enfoque en la reivindicación de figuras femeninas en espacios y temáticas históricamente masculinizadas.

Cada una de las aportaciones realizadas por los museos dedicados a las mujeres ha sido clave para generar nuevas discusiones en torno a lo que se muestra y quiénes son consideradas dignas de representación en estos espacios. Esto es precisamente lo que destaca González Herrera (2019) en su reflexión crítica sobre el Museo de la Mujer en la Ciudad de México, al señalar que este es el único espacio en el país dedicado plenamente a la preservación del patrimonio histórico de las mujeres. No obstante, la institución aún presenta limitaciones al no representar a todas las mujeres que habitan el país, como las mujeres originarias, indígenas contemporáneas, trans, lesbianas, zapatistas, entre otras. Esto invita a que la museografía actual deje de enfatizar únicamente experiencias centradas en la urbanidad, la adultez o la profesionalización, ya que la multiplicidad de memorias y cuerpos feminizados en el país es sumamente amplia, y todos merecen un espacio de contemplación.

Reconocer cada uno de los avances y aportes al desarrollo de la cultura y museografía, que han facilitado la participación pública de las mujeres junto con sus saberes y memorias, es de gran relevancia, especialmente para comprender en dónde estamos posicionadas actualmente. No obstante, también nos invita a revitalizar los aportes contemporáneos, los cuales deben estar cargados de sentido crítico, permitiendo la diversificación de los conocimientos preservados y expuestos en las instituciones, y ampliando así las representaciones e historias.

Museos etnográficos

Para poder encaminar el trabajo realizado y la elaboración de la exposición, comprender el concepto de museos etnográficos fue clave para conceptualizar lo que se estaba realizando, así como para entender la metodología y el objetivo de la intervención que llevaríamos a cabo en el espacio universitario. Por lo tanto, para enmarcar la actividad, es importante clarificar a qué se refieren los museos etnográficos. Fernández de Paz (1997) los define como espacios que permiten la recuperación del patrimonio humano con el fin de mostrar aspectos que conforman la cultura. En ellos, los objetos suelen ser considerados medios para conservar la memoria y los bienes culturales, lo cual permite comprender nuestra identidad o reflexionar y respetar identidades ajenas. Por ello, estos museos constituyen un instrumento que, por sí mismo, tiene la capacidad de transmitir un significado cultural.

Sin embargo, esta es una práctica relativamente tardía dentro del proceso de musealización, especialmente si se compara con otros tipos de recuperación

del patrimonio o de transmisión cultural. No es sino hasta finales del siglo XIX que comienza a surgir la necesidad de rescatar aquello que conforma la vida cotidiana. Este fenómeno se manifiesta inicialmente en el norte de Europa y en los Estados Unidos, donde el interés se vincula con el proceso de industrialización que transformaba la vida campesina en esos territorios (Martínez Latre, 2007).

Estos espacios buscan específicamente recrear cómo han sido o siguen siendo algunos lugares en la cotidianidad, así como el valor que se les ha otorgado a esos escenarios y a los elementos que los componen. Todo esto permite la creación de un imaginario tanto individual como colectivo, el cual termina reflejando la realidad misma y facilita una profunda conexión emocional con los espectadores, quienes pueden vincular sus propias experiencias con lo que se presenta (Martínez Latre, 2007).

Finalmente, también es importante mencionar que los museos etnográficos no solo se presentan a través de objetos y/o espacios, sino que además trabajan con la oralidad y las historias que las personas atribuyen a esos objetos. Esto no solo nos hace pensar en el pasado, sino que puede funcionar como un puente para facilitar la construcción de aquello que se desea conquistar en el presente (Fernández de Paz, 1997).

Memoria histórica de las mujeres

Una parte fundamental para la elaboración de la exposición fue trabajar con la memoria y la evocación de recuerdos. Esto se debe a que existen diversos factores que intervienen en la percepción de los fenómenos, creando una diferencia en función de quien lo recuerde, lo que puede provocar que se invisibilicen vivencias y experiencias.

Para abordar este tema, es importante definir qué es la memoria y cómo esta es clave para hablar de memoria histórica. La memoria es un proceso construido a partir de diversos elementos presentes en una sociedad. A partir de la información disponible que se tiene sobre una persona o un suceso, se crea una narrativa colectiva que, al ser traída al presente y en individual, se le otorga importancia y autenticidad a los hechos (Beatriz di Liscia, 2007). En consecuencia, así como la memoria se construye tanto desde una perspectiva social como individual, el género también se convierte en un factor crucial para la creación de recuerdos, puesto que a las mujeres y a los varones se les asignan comportamientos diferenciados, lo que conlleva que al almacenar un evento en la memoria y posteriormente recordarlo, se verá limitado a las expectativas sociales de género.

En este sentido, este trabajo parte del concepto de memoria histórica, entendida como el conjunto de saberes, experiencias y recuerdos contruidos colectivamente con el propósito de ser transmitidos de generación en generación. Esta memoria permite mantener viva la historia de un pueblo y funciona también como una forma de preservación del patrimonio cultural de comunidades vivas (Llona, 2009).

Por lo tanto, formar parte de la memoria histórica constituye un privilegio, pues existen criterios establecidos social y culturalmente, que determinan cuáles eventos y sujetos son de interés para el estudio de la historia. Bajo este contexto, las mujeres han sido relegadas a un segundo plano, donde sus experiencias se han valorado bajo la mirada tradicional, androcéntrica y conservadora, que tiende a generalizar y homogeneizar las realidades de ser mujer. Por ello, la recuperación de la memoria histórica de las mujeres es esencial, ya que permite la apropiación, resignificación y recomposición de sus narrativas y experiencias.

Musealización de lo cotidiano

Cuando se habla de la musealización, se hace referencia al proceso mediante el cual objetos, espacios o manifestaciones se convierten en elementos de exhibición dentro de un museo. Este proceso tiene como propósito preservar, difundir y facilitar su acceso al público para así promover su apreciación cultural, y los ámbitos más representados son las artes, la ciencia y la historia, siendo los principales escenarios de activación patrimonial. No obstante, tienden a marginarse temas relacionados con un aspecto más cotidiano de la vida, que, aunque presentes, reciben poca visibilidad y reconocimiento en estos espacios institucionales.

Desde sus orígenes, los museos han sido estructurados bajo sistemas principalmente eurocentristas y androcéntricos. Por lo tanto, tienden a recrear un tipo específico de sociedad, priorizando narrativas históricas centradas en las élites que fueron consideradas relevantes en el quehacer histórico, excluyendo sistemáticamente a grupos sociales como las mujeres y otros sectores vulnerables (Martínez Latre, 2008). Sin embargo, en los últimos años, el acto de musealizar ha comenzado a expandirse hacia un número creciente de sectores sociales, integrando sus perspectivas y experiencias.

Esto ha permitido que personas no expertas, pertenecientes a grupos históricamente subordinados, comiencen a participar en la construcción patrimonial a través de sus propias experiencias, muchas veces relacionadas con la cotidianidad, y posibilitando el desarrollo de nuevas formas de interpretación que enri-

quecen la formación de estos entornos. Por ende, cuando se abre la posibilidad de contribuir en los espacios museográficos desde lo cotidiano, los elementos que los integran adquieren nuevos significados, influenciados por la experiencia social, los imaginarios colectivos y la memoria histórica (Martínez Latre, 2008).

Martínez Latre (2007) señala cómo es precisamente la vida cotidiana donde se desarrollan las verdaderas expresiones creativas, así como los modos y estilos de vida que permiten a las personas históricamente silenciadas el expresar sus propias realidades y narrativas. En este sentido, los museos, relacionados de manera intrínseca con la memoria, cumplen un papel fundamental en el rescate y transmisión de estos elementos. A través de su trabajo, permiten evocar y alimentar las emociones de las personas al plasmar espacios que reactiven los momentos más significativos y profundos de estas narrativas, las cuales buscan reivindicar, resignificar y visibilizar ante los demás (García Ramos, 2014).

En este contexto, es fundamental considerar también el aporte de la perspectiva de género al campo museográfico. Esta mirada no solo cuestiona los patrones tradicionales que han definido qué merece ser recordado, sino que también reivindica el espacio cotidiano como un elemento enriquecedor para el patrimonio cultural. Históricamente, lo cotidiano ha sido el entorno principal de las mujeres, y su incorporación en los espacios museográficos permite reconocer e integrar experiencias que han sido invisibilizadas (Martínez Latre, 2007). Por ende, el musealizar el ser y quehacer de la vida de las mujeres, implica considerar la importancia de reflejar otras dimensiones de la vida que son relevantes para la construcción de la identidad y del patrimonio, contribuyendo a una representación más equitativa e inclusiva de la historia y la cultura.

Recuperación del patrimonio simbólico

El patrimonio puede entenderse como el conjunto de expresiones simbólicas, tanto tangibles como intangibles, producto de una cultura específica. Incluye elementos que reflejan un conjunto de saberes y valores, como los conocimientos, tradiciones, creencias y prácticas, los cuales evolucionan conforme a la época. Estos elementos están sujetos a las diversas formas de vida de las personas, contribuyendo así a construir una identidad colectiva como comunidad (Arévalo, 2004).

Dado que el patrimonio se construye a partir de los valores, creencias e ideologías que predominan en una sociedad en un momento determinado, no puede excluir los sistemas que históricamente han puesto en desventaja a grupos invisibilizados por la misma sociedad. En este sentido, las mujeres han sido relegadas

a roles secundarios, actuando dentro de los límites permitidos por los estándares sociales impuestos, y en muchas ocasiones sus aportaciones han sido minimizadas o ignoradas (Martínez Latre, 2009). Esta exclusión ha establecido una línea divisora que limita la participación femenina y condiciona su presencia a los márgenes definidos por un sistema patriarcal, dominado por quienes ostentan el poder dentro de las sociedades.

Por lo tanto, la recuperación del patrimonio desde una perspectiva de género implica crear y promover espacios que visibilicen y valoren la diversidad de experiencias y aportes de las mujeres a lo largo de la historia (Jiménez Esquinas, 2016). Esto no debe limitarse al reconocimiento de unas pocas figuras femeninas en roles de artistas, académicas o profesionales, sino extenderse también a aquellas mujeres que, desde lo cotidiano, han contribuido a la construcción social y cultural y que, sin embargo, han sido silenciadas y borradas dentro de lo colectivo.

Es fundamental reivindicar los saberes, las prácticas y memorias de aquellas mujeres que, por su condición social, económica o étnica, han sido marginadas de los espacios de decisión, con el fin de cambiar el discurso patriarcal que ha impuesto fronteras a la participación, visibilidad y reconocimiento de las mujeres.

Exposición

La composición de la exposición se inspiró en diversas presentaciones de museos etnográficos, dedicadas a la preservación de la vida cotidiana de distintas sociedades. En este sentido, se mostraron objetos vinculados a la cotidianidad de las mujeres, con el objetivo de conservar, reconocer y dignificar su memoria y patrimonio.

Para la recolección de estos artículos se convocó a la comunidad universitaria de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, a través de redes sociales, a participar mediante el préstamo de objetos con valor simbólico relacionados con el ser y quehacer de las mujeres de sus familias, o bien, que fueran significativas para los participantes. Estos objetos incluyeron fotografías, prendas de vestir, documentos y utensilios, entre otros (véase la Figura 1 y Figura 1.1). Se diseñó un formato con las especificaciones necesarias para el préstamo de los artículos, en el que se establecieron pautas específicas sobre los objetos a recibir: no debían tener un alto valor monetario, ni ser de gran peso o tamaño; además, debían contar con un embalaje adecuado para su preservación y transporte. Asimismo, se solicitó que se agregara una breve historia que explicara el valor que el objeto tenía para ellos.

Una vez recolectados, los objetos fueron categorizados de acuerdo con su utilidad. Esta categorización sirvió como base para el montaje de la exposición (véase la Figura 2 y Figura 2.1), buscando que fuera una experiencia dinámica que permitiera observar las diferentes prácticas de las mujeres representadas a través de sus objetos. Se exhibieron aspectos de la vida doméstica, académica, laboral y personal, reflejando así una diversidad de vivencias (véase Figura 3 y Figura 3.1).

La inauguración de la exposición tuvo lugar en la sala de recepción del Centro de Información en Humanidades, Bibliotecología y Psicología (véase Figura 4). Se invitó tanto a las personas participantes como a toda la comunidad universitaria perteneciente a la zona oriente. Como parte de la experiencia, se llevó a cabo una actividad de reflexión en la que se les pidió a las y los asistentes el compartir un relato breve o comentario sobre lo que la exposición les hizo recordar o sentir (véase Figura 5 y 5.1).

Reflexiones

El desarrollo de este proyecto permitió reflexionar críticamente sobre la preservación del patrimonio y la musealización de las mujeres, cuestionando cómo se enmarcan dichas representaciones y qué objetos, espacios o manifestaciones son reconocidos y respetados en la actualidad, puesto que, desde la institucionalidad, aún persiste una narrativa hegemónica y elitista sobre las realidades de ser mujer. Por consiguiente, este ejercicio evidenció también la existencia de un amplio camino por recorrer, para explorar, cuestionar y transformar dichas representaciones. Mostró cómo el trabajo, las actividades y los pasatiempos de las mujeres aún suelen estar atravesados por los estereotipos impuestos por una sociedad patriarcal.

Con el objetivo de dignificar todas las experiencias y objetos que han contribuido a la construcción de la identidad de las mujeres, evitando recaer en generalizaciones o visiones universales, se propone abrir el campo a otras perspectivas y contextos. Esto permitirá que se dé paso a la investigación y recuperación del patrimonio histórico de las mujeres históricamente subordinadas, favoreciendo una reflexión crítica sobre la manera en que son representadas las mujeres en estos espacios.

Figuras

Figura 1. Artículos recolectados.



Figura 1.1. Artículos recolectados.



Figura 2. Montaje de la exposición

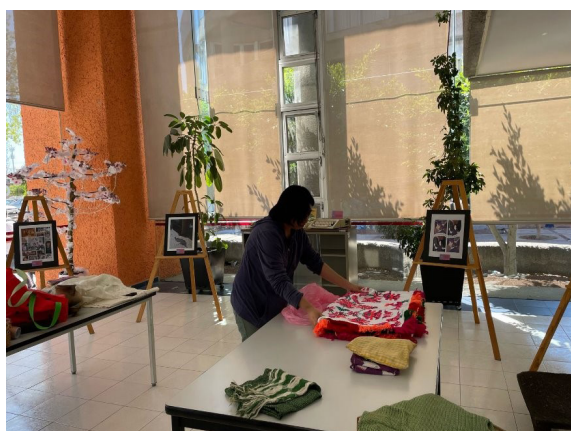


Figura 2.1. Montaje de la exposición.



Figura 3. *Montaje finalizado.*

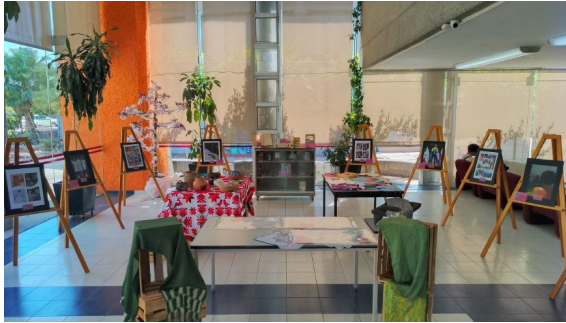


Figura 3.1. *Montaje finalizado, vitrina.*



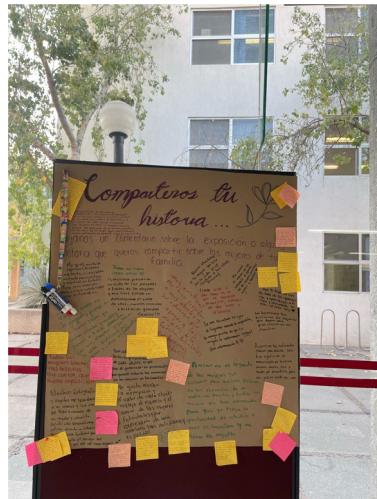
Figura 4. *Inauguración de la exposición.*



Figura 5. *Actividad de reflexión.*



Figura 5.1. *Actividad de reflexión*



Referencias

- Arévalo, Javier Marcos (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1125260>
- Beatriz di Liscia, María Herminia (2007). Memorias de mujeres. Un trabajo de empoderamiento. *Política y Cultura*, (28), 43-69. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So188-77422007000200003
- Fernández de Paz, Esther (1997). El estudio de la cultura en los museos etnográficos. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 5(18), 109-118. <https://doi.org/10.33349/1997.18.466>
- García Ramos, María Dolores (2014). La musealización del espacio doméstico: casas museo de recreación de ambientes. *Ámbitos*, 32, 77-89. <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/12909>
- González Herrera, Nicole Andrea (2019). Museo de la Mujer en la Ciudad de México: una reflexión museológica de su historia, México. *Intervención*, 2(20), 5-12. <https://doi.org/10.30763/intervencion.2019.20.215>
- Jiménez Esquinas, Guadalupe (2016). De “añadir mujeres y agitar” a la despatriarcalización del patrimonio. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 24(89), 137-140. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5671809>
- López Benito, Victoria & Llonch Molina, Nayra (2010). Una panorámica de los museos de mujeres en el mundo. *Her&Mus. Heritage & Museography*, 3, 12-13. <https://www.raco.cat/index.php/Hermus/article/view/313723>
- Llona, Miren (2009). Memoria histórica y feminismo. En Asamblea de Mujeres de Granada (Coords.), *Granada, treinta años después: aquí y ahora: Jornadas feministas estatales, Granada, 5, 6 y 7 de diciembre de 2009* (pp. 245-250). España: Federación de Organizaciones Feministas. https://www.feministas.org/IMG/pdf/Jornadas_Estatales_Granada_30_anos_despues_aqui_y_ahora.pdf
- Martínez Latre, Concha (2007). *Musealizar la vida cotidiana: los museos etnológicos del Alto Aragón*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza; Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Martínez Latre, Concha (2008). Las nuevas sensibilidades sociales dentro de la institución museística. En Roige, X., Fernández, E. & Arrieta, I. (Coords.), *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate* (pp.99-115). España: Ankulegi.

Martínez Latre, Concha (2009). ¿Tiene sexo el patrimonio? *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (5-6), 138-151. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3669428>

Muchachas de uniforme. Representaciones cinematográficas del amor entre mujeres: el poder pastoral y la subjetivación de la sexualidad en dos regímenes de “salvación”

Rosa María González Victoria

Con toda seguridad es legítimo preguntarse por qué, durante tanto tiempo, se ha asociado sexo y pecado (pero habría que ver cómo se realizó esa asociación y cuidarse de decir global y apresuradamente que el sexo estaba “condenado”), mas habría que preguntarse también la razón de que hoy nos culpabilicemos tanto por haberlo convertido antaño en un pecado.

Michel Foucault, 1977.

A manera de introducción

Escasas son las películas que, desde las primeras décadas de inicio del cine —en París, 1895— hasta mediados del siglo pasado abordaran el amor entre mujeres. Dos de esos filmes son el producido y proyectado en Alemania en 1931 y en México en 1951, ambos adaptación del guion de una obra de teatro que primero se presenta en Austria en 1930 con el título *Knight Neresten* (*Caballero Neresten*; en alemán *Ritter Neresten*) y en Alemania como *Gestern und Heute* (*Ayer y Hoy*) de Christa Winsloe. Se trata de las cintas *Mädchen in Uniform* y *Muchachas de uniforme*;¹ la primera dirigida por Leontine Sagan (Budapest, 1889-Pretonia, 1974), y la segunda por Alfredo B. Crevenna (Frankfurt, 1914-Ciudad de México, 1996).

Si la sexualidad ha sido y es un tema controvertido en sectores conservadores en sociedades como la nuestra y más aún la atracción sexual entre personas del

¹ Cabe mencionar que esta cinta fue desaprobada por la llamada Legión Mexicana de la Decencia, Comisión Diocesana en Guadalajara, Jalisco, clasificándola como “C1”. El título del filme se encuentra en su publicación *Apreciaciones. Índice cinematográfico con las películas clasificadas desde el año 1940 a 1963*. En este ejemplar se muestra su clasificación según sus juicios de valor o prejuicios respecto al contenido: A-Películas buenas para todos, B1-Buenas para mayores y también jóvenes, B2-Para mayores con reservas, C1-No deben verse y C2-Proscritas. Agradezco a la doctora Irma Fabiola Castillo Ruiz de la Universidad Autónoma de Zacatecas el haberme proporcionado esta información.

Las películas fueron bajadas de la plataforma YouTube: *Mädchen in Uniform* (<https://www.youtube.com/watch?v=TlgErStq2S8>) y *Muchachas de uniforme* (https://www.youtube.com/watch?v=QAX-hwnf8Tbw&ab_channel=AlvarGonz%C3%A1lez)

mismo sexo, y ni qué decir de la atracción sexual entre mujeres, dada la hegemonía de la cultura católica que considera que las relaciones sexuales son para la procreación de la especie. Sin embargo, en la industria cinematográfica mundial se registran excepciones, como lo fue en la República de Weimar (Grañana, 2018), el régimen político de 1918 a 1933, antes de llegada del nazismo a Alemania, esto es, antes de que la industria cinematográfica fuera anexada al programa cultural del propagandista hitleriano Joseph Goebbels.

El objetivo de este artículo es analizar, desde la teoría de la subjetivación de Foucault (1988) y una perspectiva crítica de género basada en los planteamientos de Joan Scott (1996) y Judith Butler (1990), la representación de mujeres que se aman en las dos películas citadas al inicio de este trabajo. Una es producida en la Alemania en la década de 1930, como se mencionó, en Weimar, periodo durante el cual se tocan sin censura —sobre todo en Berlín— temas relacionados con la homosexualidad de hombres y mujeres, no solo en el cine sino en otras esferas culturales (la música, la pintura y la literatura); esto a unos años de la entrada del nazismo y de un código penal con el que, en uno de sus artículos, el 175, se condena la homosexualidad (Rubí, 1981; Grañana, 2018).

La otra es la producida en el México de la década de 1950, en un contexto sociopolítico y cultural donde este tema tenía un registro histórico, a manera de escándalo, en algunas notas informativas de los primeros años del siglo pasado o en papeles secundarios o apariciones momentáneas en películas de las décadas de 1930 y 1950.² En efecto, si la homosexualidad entre hombres es un tema semi oculto, se podría sostener que inexistente entre mujeres.³ El cine mexicano de esa década (1950) se encontraba lleno de representaciones de mujeres desempeñando roles tradicionales (como madres y esposas “buenas y abnegadas”, pero también hay “malas”) o como jóvenes seducidas y abandonadas y, por esta condición, desempeñando papeles estigmatizados como rumberas, cabareteras y/o prostitutas (Tuñón, 1998; Hershfield, 2001; González, Valles y Castelli, 2024).

² El caso fue el ocurrido en una redada policial realizada en una fiesta, en 1901, en la que detienen y arrestan a 41 hombres, algunos de ellos de clases adineradas, disfrazados de mujeres o, en otros términos, maquillados y usando prendas y accesorios considerados femeninos. Varias décadas después el tema comienza a asomarse, de manera apenas perceptible en el cine. En 1939, en la cinta *La casa del ogro* de Fernando de Fuentes (1894-1958) se incluye un personaje secundario afeminado; y en 1956 en la película *Talpa*, dirigida por Crevenna, hay otra incorporación, aunque momentánea, de otro personaje igual afeminado como empleado de un prostíbulo.

³ Se dice que de la orientación bisexual de la pintora Frida Kahlo (1907-1954) solo sabían personas cercanas o allegadas a la artista, y comenzó a hacerse pública después de su deceso (CulturaUNAM, 2021). También, la cantante de música ranchera Lucha Reyes (1906-1944) ha sido sugerida con la misma orientación sexual (Monsiváis, 1997).

Así, la pregunta que guía este trabajo es: ¿cómo se representa el amor entre mujeres en el cine, en específico, en dos películas manufacturadas en espacios y temporalidades distintas? Para aproximarse a dar respuesta a este cuestionamiento se realiza un estudio del discurso y la imagen.

Cabe mencionar que este trabajo corresponde a un avance de un proyecto de investigación más amplio y en proceso relativo a las representaciones de mujeres en el cine mexicano de la llamada época de oro, cuyo análisis parte de concebir el género como una categoría analítica para estudiar las relaciones de poder y la desigualdad en contextos históricos específicos (Scott, 1996) y de que el género es *performativo*, esto es, una construcción cultural que puede ser subvertida (Butler, 1990).

Texto y contexto: un guion y dos adaptaciones

Para este análisis es importante saber no solo quién es la autora del guion, de la historia, y quiénes dirigieron las dos cintas,⁴ sino también quiénes participaron e intervinieron en la adaptación del guion al cine, pues en el análisis se observan similitudes y diferencias en las dos, esto es, dos versiones de una misma historia, como se irá exponiendo.

La escritora húngara Christa Winsloe (1888-1944), autora de la historia, fue una activista política quien, de manera abierta, se declaró homosexual, por lo que a la llegada del nazismo tuvo que huir a Francia (s/A, 1981).⁵ Se sostiene que en su obra revive la experiencia que tuvo cuando, en su adolescencia, fue internada en un colegio que, al igual que narra en su guion, funciona con una estricta disciplina prusiana y educa a las jóvenes para que desempeñen el papel de “esposas abnegadas y madres de futuros soldados al servicio de la patria” (s/A, 1981). El guion lo desarrolla como novela y la publica en 1933 con el título *La muchacha Manuela* (*Das Mädchen Manuela*).

⁴ Hay otras cintas posteriores basadas en el mismo guion como el *remake* en color del cineasta húngaro Géza von Radványi, filme proyectado en 1958 con el cuestionable título *Corrupción en el internado*, cuyas protagonistas son Lilli Palmer y Romy Schneider.

⁵ De acuerdo con la Enciclopedia del Holocausto, durante el nazismo no se prohibieron las relaciones sexuales entre mujeres ni se promulgó alguna ley o política oficial contra las lesbianas; el artículo 175 del Código Penal estaba dirigido solo a hombres homosexuales, porque consideraban que su orientación sexual era antinatural, “un vicio”, que atentaba contra la integración del pueblo alemán. A las mujeres se les eximía por sus concepciones sobre *la mujer*, como estar destinadas a la maternidad. Sin embargo, a partir de 1933, el nuevo régimen acosa y destruye las comunidades y redes de lesbianas desarrolladas en las grandes ciudades durante la República de Weimer, y quienes son llevadas a campos de concentración era por pertenecer a grupos contrarios al nazismo, o por ser judías, romaníes, asociales, prisioneras políticas o delincuentes profesionales (Museo Conmemorativo del Holocausto de los Estados Unidos, 2024).

Leontine Sagan, por su parte, directora de la cinta alemana, fue actriz y directora teatral, formada en círculos artísticos de Berlín, ciudad donde estudia en la escuela teatral de Max Reinhardt. Cuando se exilia en Inglaterra dirige *Men of Tomorrow* para el productor Alexander Korda (Castaños, s/f). Del cine regresa, finalmente, al teatro.

Es importante destacar que en la elaboración del guion de la cinta de Sagan participó la autora de la obra (Christa Winsloe), lo que hace suponer que la versión está más apegada al guion original. Asimismo, destaca la participación de quien se hace cargo de la dirección artística (Carl Froelich). De él se dice que convenció a Sagan y Winsloe de enfatizar más hacia el autoritarismo prusiano en lugar de enfocarse al amor de las alumnas, en específico de la joven estudiante protagonista hacia la maestra (Grañana, 2018, p. 18).

Crevenna, director de la cinta de México, estudia en la Universidad de Oxford, Inglaterra, Física y Química, carreras que no ejerce. A la edad de 22 años inicia su incursión en el cine como asistente de director en la película *La princesa Turandot* (1936). A esa edad abandona Alemania por su postura en contra del régimen nazi y se traslada a Los Ángeles, California, para cumplir un contrato con la empresa Warner Bros. Dos años después viaja a México por invitación de un amigo y en una cena conoce a Emilio Azcárraga Vidaurreta y al productor Francisco de P. Cabrera, a quien asesora en su producción *La noche de los mayas* (1939), dirigida por Chano Urueta. En 1941, nacionalizado mexicano, inicia una extensa carrera en la industria cinematográfica del país con 147 largometrajes de distintos géneros (s/A, s/f).

De acuerdo con los créditos que se muestran al inicio de la cinta, la elaboración del guion corrió a cargo de Edmundo Báez y Egon Eis. El primero es mexicano nacido en la ciudad de Aguascalientes, capital de Aguascalientes, en 1914; el segundo nació en la ciudad de Viena, Austria, en 1910. Dada las características de la adaptación del guion de Winsloe al filme de México, hace suponer que Báez tuvo una participación más amplia en el guion que el vienés, por la idiosincrasia que puede observarse. A diferencia de la película producida en Alemania, en esta versión destaca su encuadre; desde el inicio hasta el final se advierte que el relato se desarrolla, de manera más clara o contundente, en un tipo de régimen confesional y conventual de la religión católica. Al término de los fotogramas de los créditos, la cinta continúa con un letrero donde está escrita una frase atribuida a Jesucristo cuando, según el Evangelio de San Juan, salva a una mujer de ser lapidada por una multitud que la acusa de cometer adulterio: “Aquel que se encuentre limpio de pecado, que arroje la primera piedra”. Este inicio permite sugerir

que el marco de la historia (el amor de la joven estudiante hacia su profesora) es el pecado, pero perdonable.

Según una biografía sobre Báez (González *et al*, 2002a), el hidrocalido se dedicaba a escribir argumentos y a realizar adaptaciones para distintas películas, se calcula que en más de setenta, entre las que destacan *La diosa arrodillada* (Galvaldón, 1947), *El niño y la niebla* (Galvaldón, 1953), *Necesito dinero* (Zacarías, 1951), *Cri-Cri el grillito cantor* (Davison, 1963), entre otras. Con Crevenna participa en *Los hijos crecen* (1942), *Otra primavera* (1949), *Orquídeas para mi esposa* (1953), *Una mujer de la calle* (1954) y *Talpa* (1956).

Además de guionista, Báez era poeta, dramaturgo y cuentista, y realizó estudios en medicina. Con el doctor Alfonso Millán fundó, en la Ciudad de México, un conocido sanatorio “para enfermos mentales”: el sanatorio Floresta.

En cambio, a Egon Eis, quien fue periodista y cuyo apellido es Eisler, se le reconoció por escribir novelas de crimen en Berlín, lo cual lo llevó a trabajar con Rudolf Katscher, un director de cine y televisión, también austriaco, en guiones de películas alemanas de ese género. En una de sus biografías (González *et al*, 2002b) se revela que en la industria cinematográfica alemana llegó a filmar, en ocasiones, con el seudónimo de Trygve Larsen.

Otro aspecto importante del filme de Crevenna es el contexto en el cual se produce. El país deja de ser gobernado por militares y comienza a ser gobernado por civiles, periodo que inicia con Miguel Alemán Valdés (1946-1952).⁶ Este presidente es reconocido por impulsar la modernización del país. Durante su administración se registra un crecimiento urbano, un cambio demográfico, una masificación de consumo, un auge de las clases medias y en ciudades, como la capital de la República, emerge la aspiración a un *american way of life* (Ramírez, 2018, p. 269). Entre las obras realizadas durante su sexenio destacan la construcción de Ciudad Universitaria, el Auditorio Nacional y del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México, así como la creación de diversas instituciones como el Instituto Nacional Indigenista, la Dirección General de Turismo, la Comisión Nacional de Cinematografía, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana. Se dice que durante su administración se exacerbó “el presidencialismo hasta la ignominia, se limitó la libertad de prensa, se consolidó el sistema corporativo de las grandes centrales obreras y campesinas y se corrompió el sistema de administración de justicia” (UdG, 2018).

⁶ Después de concluida la Revolución de 1910 son militares quienes detentan el poder ejecutivo federal.

En esa transformación, se observa que “la presencia de la Iglesia católica” se da en “franca paz y comunicación con el poder político”, pese a sus diferencias en temas como la educación. En esa relación Iglesia-Gobierno, continúa dinámico el llamado “apostolado seglar” o laico, liderado por la Acción Católica Mexicana (ACM) que, desde finales de los años veinte, consiste en la organización de laicos en agrupaciones y bajo la tutela del episcopado (Ramírez, 2018, p. 269). En las décadas de 1940 y 1950 se mantiene la idea de que la sexualidad, para las mujeres, tenía que ejercerse dentro del matrimonio y para la procreación.

“Se insistía en la abstinencia fuera del matrimonio” (Heredia y Rodríguez, 2021, p. 48) y se evitaba tratar aspectos sobre la homosexualidad, la masturbación y las relaciones prematrimoniales (Font, 1999, en Heredia y Rodríguez, 2021, p. 48). En ese periodo de la atracción sexual entre hombres algo se hablaba, como se mencionó; de las mujeres, nada: “Fijada con exageraciones perdurables, la homosexualidad masculina se pone de relieve para enfatizar la superioridad del machismo; en su turno, la homosexualidad femenina, el lesbianismo, es lo profundamente inmencionable (Monsiváis, 1997, p. 22). McKee (2004) señala que la categoría sexual usada durante el porfiriato para referirse a mujeres que se aman era “safismo”, y sostiene que la homosexualidad de las mujeres “no provoca tanta paranoia en México en la primera mitad del siglo XX; es decir, el proyecto nacionalista de la época no se preocupa de la sexualidad de las mujeres [...] tampoco se encuentra una expresión positiva y pública del amor sáfico de parte de mujeres de estas generaciones” (McKee, 2004, p. 86).

Análisis y resultados

Para este análisis se partió de observar las similitudes y las diferencias entre ambos filmes, con el objetivo de aproximarse a la manera en que representan el amor entre mujeres en sus versiones basadas en el guion que Winsloe produjo para teatro; así, entre las primeras similitudes que se identifican es que ambas se desarrollan en un internado-colegio, dirigido y administrado por mujeres pertenecientes a una confesión religiosa: la producida en México, a la católica; la alemana, a la protestante-luterana. Por ello, resulta interesante observar los fotogramas con los cuales inicia cada una, con lo cual se empiezan a observar sus primeras diferencias, en la contextualización espacial y cultural.

Los primeros fotogramas de la cinta producida en México, dedicados a los créditos, tienen como música de fondo aquella que suele escucharse en templos católicos, generada con el canto de voces en coro de mujeres acompañada de un

órgano. Al concluir de pasar los créditos, cambia la música para enfocar los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl que, según cuenta la leyenda son la conversión de los cuerpos de una princesa y un guerrero tlaxcaltecas, cuyo amor se ve truncado por un falso rumor que se esparce;⁷ por tanto, estos volcanes podrían sugerir que el amor es entre una mujer y un hombre, y es inamovible, como los volcanes. Y así, a la vez, sugiere la naturalización de la heterosexualidad. Posteriormente, se ve una mujer en el campanario del internado, tocando la campana, el típico llamado a estudiantes en las escuelas de nivel básico para formarse.

En la película alemana, después de los créditos, los primeros fotogramas continúan mostrando una estatua o figura monumental, del pecho a la cabeza, de un soldado prusiano portando en la cabeza su casco (con un enorme dragón alado encima), un hacha y su armadura, luego enormes columnas, puentes, arcos, edificaciones, estatuas y figuras de hombres vestidos militarmente o desnudos luchando entre sí. Estos fotogramas sugieren el espíritu militarista o el dominio y el poder de los hombres en el ámbito público, aunque sin presencia en el internado, en el espacio privado. Después se muestran dos largas filas de las jóvenes rigurosamente formadas caminando hacia el interior del colegio-internado, vistiendo un uniforme de rayas blanco y negro, sin el jumper que visten adentro, y cubriendo sus cabezas con sombreros negros; caminan con un fondo de música militar, en la cual resuena el sonido de las trompetas; caminan con una actitud corporal sumisa (con la cabeza semi agachada y las manos metidas en las mangas).

Como se dijo, ambas se desarrollan en un internado-colegio administrado por mujeres pertenecientes a una confesión. En la versión de México es dirigido y administrado por monjas católicas, y la autoridad es ejercida por “la madre superiora” (papel interpretado por Rosaura Revueltas); en el filme alemán por mujeres protestantes luteranas. En la cinta de Alemania la directora (interpretada por Emilia Unda) es nombrada así; sin embargo, en los créditos es llamada “superiora del Monasterio”; en la de Alemania, es un internado que atiende a hijas de militares prusianos en un país empobrecido, situación que abarca a la propia escuela (Rubí, 1981), pero, también, familiares de la nobleza, como es el propio caso de “Manuela”. En el filme de Crevenna, al parecer, atiende a jóvenes de distintas clases sociales, desde la sobrina de una “señora rica” (“María Teresa”, papel interpretado por Patri-

⁷ La leyenda relata que el padre de ella condiciona al pretendiente a ir a la guerra y regresar victorioso para consentir su unión. Antes de que él regrese, se esparce el rumor de su muerte, lo que provoca un gran desconsuelo en la princesa, a tal medida, que fallece. El guerrero regresa victorioso y lleva a su amada a las montañas y conmovido por el dolor se queda a su lado y jura quedarse a su lado eternamente. Los dioses conmovidos por ese amor, los convierte en volcanes.

cia Morán) hasta una huérfana y analfabeta (“Manuela”, interpretada por Irasema Dilián) cuya madre era la costurera de la “señora rica”, y, al parecer, sin padre.

En las dos cintas las estudiantes usan uniforme. Los colores no se aprecian porque las dos películas son en blanco y negro; en la cinta de Sagan se aprecian vestidos rayados (blanco-negro) con jumpers negros encima; en la de Crevenna, los vestidos son de tonalidad gris, también con jumpers negros encima. En los dos filmes se habla de “disciplina”. En la cinta de México, la disciplina corresponde a prácticas católicas como acudir a misa y rezar, además de asistir a las clases. En los diálogos se expresan en contra de actitudes o comportamientos mundanos como la vanidad, el orgullo, la soberbia y la intolerancia, concebidos como pecado o algo negativo.

Imagen 1. *Enseñando las reglas*



Mädchen in Uniform (Sagan, 1931). <https://www.youtube.com/watch?v=TlgErStq2S8>

La vanidad se menciona en la escena donde la “madre superiora” del internado llama la atención a la estudiante que gusta de conversar con sus compañeras de sus relaciones amorosas y recibe recados de novios y hasta una serenata, y, además, mantiene escondida una foto de Caruso (“Lupe Rodríguez”, papel representado por Anabella Gutiérrez).

Madre superiora: Señorita Rodríguez acércate, ¡¿y estos rizos?! ¡¿Cuántas veces he de decirte que la vanidad es un pecado?!

Lupe Rodríguez: ¿Rizos? Son naturales, madre. ¡Ay, no madre!

Una de las monjas (la “madre Concepción”, papel interpretado por la actriz Lupe Carriles) es la asignada para revisar la apariencia, la vestimenta y el aseo de las estudiantes, y, al cumplir con su papel, acerca a la alumna a una pileta con agua y sumerge su cabeza para deshacer los rizos; al sacar su cabeza, le jala una oreja y le ordena:

Madre Concepción: ¡Y ahora, a peinarse como dios manda!

El orgullo y la soberbia son mencionados también por la madre superiora cuando la “señorita Lucila” (interpretado por la actriz Marga López) le solicita que “Manuela” borde manteles:

Madre superiora: Agradezco la sugerión, pero los manteles del altar corresponden a la clase de costura, y por lo tanto a la madre Inés.

Señorita Lucila: Lo sé, pero ella misma me pidió que hablara con usted; bordar los manteles hará mucho bien a Manuela.

Madre superiora: ¿No despertaremos orgullo? Esas muchachas que crecen sin madres son las más difíciles, llegan llenas de humildad y cuando sienten un apoyo se llenan de soberbia.

La intolerancia, como pecado, curiosamente es concebida por la maestra Lucila cuando reconoce que desacató la orden de la madre superiora de no hablar con Manuela; y la madre superiora, a su vez, le reprocha haberle hecho caso de “sus métodos” y asocia la tolerancia, a “promiscuidad” y “libertinaje”, refiriéndose al embarazo de una de las alumnas.

Señorita Lucila: Sí madre, conocía su orden y aun así hablé con ella, no soporté su mirada de desesperación, aislarla sin despedirla siquiera hubiera sido una...

Madre superiora: iba a decir crueldad, ¿verdad? Dígalo, sé que tengo la razón, poco importan los medios con tal de salvar un alma.

Señorita Lucila: Recuerde madre, la intolerancia también es un pecado.

Madre superiora: Señorita Lucila va usted demasiado lejos, conozco sus métodos; un día fui lo bastante tolerante para permitirselos y ¿qué logré?, promiscuidad, libertinaje recuerde lo de Claudia.

“Claudia” (interpretada por Alicia “Pipa” Rodríguez), la alumna embarazada, fue ingresada por su madre y padre en ese internado, pues se oponen a su noviazgo con un joven de una clase social inferior a la familia; pese a esa oposición continuó viéndolo a escondidas, por algún resquicio del huerto del internado.

Entre las prohibiciones se mencionaron hablar durante la comida, que las maestras y las monjas eviten predilecciones por alumnas y que estas entren a las habitaciones de las profesoras.

En la versión alemana, la disciplina y el orden del internado se encuentran regidas por la austeridad, relacionada con identidad nacional, una pertenencia militar (como hijas de militares y madres de soldados) con base en ideas de la pobreza como “honra”, como lo menciona la directora cuando su ayudante (von Kensen, interpretada por Hedwig Schlichten)⁸ le entrega los gastos del internado:

Señorita von Kesten: Las cuentas señora directora... Aquí tiene señora directora.

[La directora comienza a sellar los documentos que recibe]

Directora: Tenemos que hacer economías. ¡El mantenimiento es demasiado caro!

Señorita von Kesten: Sí señora directora. Hacemos lo que más se ve. Las niñas ya se quejan de hambre.

Directora: ¡¿Hambre?! [...] los prusianos sí que hemos pasado hambre. Hijos de soldados, y si Dios quiere madres de soldados [...] Lo que necesitamos es disciplina y orden, no vida holgada y lujo.

Señorita von Kesten: Cuánta verdad señora directora. La pobreza no es una vergüenza.

Directora: Nos honra. Este es el sentido auténtico de lo prusiano como lo ha sido siempre [...] Que los demás se den buena vida, ya lo lamentarán.

Y la directora reitera su convicción de que “con disciplina y hambre”, volverán “a ser grandes” o no serán “nada”, Y, con esas ideas, las alumnas viven y padecen hambre.

Casi al inicio de la película, una de las jóvenes que se muestra más rebelde (“Ilse von Westhagen”, papel interpretado por Ellen Schwannecke) expresa su inconformidad durante un canto que, en coro, entonan en el internado, que a la letra original cambia, cantando en la parte final:

Ilse von Westhagen [cantando]: ¡Y todos gritan, lo más alto que pueden: ¿cuándo hay algo que morder? Y todos gritan lo más alto que pueden: ¿cuándo hay algo que morder?!

El régimen de austeridad se aplica, también, en la vestimenta. En su ingreso, a “Manuela” (interpretada por Hertha Thiele) le proporcionan un uniforme usado. Ilse, en otra escena, muestra uno de sus calcetines agujerados, y en otra, a varias se les ve zurciendo algunas de sus prendas.

Y a esta regla se suman las normas, entre las que se encuentran: mantener amarrado y bien sujetado el cabello o traerlo corto, la limpieza, la prohibición de hablar mientras comen, charlar mientras se visten y desvisten. Así se lo reitera y

⁸ Aquí cabe aclarar que solo en los créditos de la cinta aparecen los nombres de algunas de las actrices, porque se reveló que la mayoría de las jóvenes participantes no se dedicaban a la actuación.

hace saber la señorita Elisabeth von Bernburg (personaja interpretada por Dortha Wieck) cuando se cruza la primera vez con Manuela, a quien espera y aborda en las escaleras:

Señorita von Bernburg: ¿Así que eres la nueva? Bien, enseña, a ver qué pinta tienes [...] Date la vuelta. Pero el peinado tiene que ser más ordenado. Todo tiene que estar limpio.

La joven la escucha y comienza a temblar:

Señorita von Bernburg: ¿Acaso estás nerviosa?

Manuela: No.

Señorita von Bernburg: Bueno, así está bien. Manuela, exijo un orden absoluto. Antes de bajar del dormitorio has de pasar a que yo te vea. Las charlas al vestirse o desvestirse están prohibidas. ¿me has entendido?

Entre otras prohibiciones se menciona tener fotografías, libros, dulces y dinero; y, con “más de cinco faltas” acumuladas, las alumnas pierden la oportunidad de salir de paseo con sus familias.

Respecto al uso de los espacios, la alumna “Marga von Rasso”, quien es asignada como la “tutelar” de “Manuela” le indica, desde que se presenta con ella, que “la escalera grande” es para uso exclusivo de la directora y las visitas, y que está prohibido correr por ahí.

Otra prohibición, pero establecida por las alumnas, es: enamorarse de la señorita von Bernburg. Esto se lo hace saber Ilse von Treischke cuando, después de presentarse, le pregunta qué dormitorio le tocó, y a su respuesta todas las que habían rodeado sueltan un profundo respiro:

Ilse von Westhagen: Yo también estoy ahí. Bueno, no vayas a enamorarte [Todas se carcajean]

Manuela: ¿Por qué?

Ilse comienza a reproducir y emular lo que expresan algunas de sus compañeras cuando se enteran que el dormitorio donde la ubican es el que le toca a la señorita von Bernburg:

Ilse von Westhagen: Sabes, todas las niñas suspiran por la señorita von Bernburg: “Oh, Dios”, si yo no tuviera que escuchar más: “Ilse, ¡cómo te envidio! Estás en su dormitorio. Oh, Dios, oh Dios, oh Dios, oh Dios. ¿Dime, es verdad?, ¿os da un beso por la noche? ¡Oh, Ilse!”

Manuela rechaza que con ella pueda suceder, porque les dice que ha tenido “muchas institutrices, todas locas”, y que siempre le ha dado igual, a lo que Ilse le revira:

Ilse: ¿Sabes?, pero con ella es todo muy raro. Con ella nunca sabes a qué atenerte. De repente te mira furiosa y de repente está otra vez encantadora contigo. Es misteriosa la Bernburg.

El enamoramiento de las estudiantes hacia la profesora es confirmado por la empleada encargada de proporcionar los uniformes, cuando Manuela se percata de que en el uniforme (usado) que le da hay unas letras dibujadas:

Manuela: ¡Mira! ¿Qué significa esto? Es un corazón con dos iniciales: ¿"E" y "B"?

Empleada: Significa "Elisabeth⁹ von Bernburg". La señorita a la que perteneció el vestido, también soñaba con la señorita von Bernburg.

Ante tantas prohibiciones, las alumnas se las ingenian para transgredir algunas. En la versión del filme de Crevenna, varias de las prohibiciones son infringidas, como se expuso, por la alumna más extrovertida ("Lupe Rodríguez") como: hacerse rizos, tener fotografías, enviar mensajes a novios, recibir serenata. También la joven internada por su familia para separarla del novio, pues sigue viéndolo; incluso, la maestra Lucila al ser considerada que tiene predilección por Manuela y, además, por desobedecer órdenes de la madre superiora.

Imagen 2. *Enseñando a escribir y leer*



Fuente: Muchachas de uniforme (Crevenna, 1951). https://www.youtube.com/watch?v=QAXhwnf8Tbw&ab_channel=AlvarGonz%C3%A1lez

⁹ Aquí es necesario aclarar que se sigue la traducción de la cinta consultada en YouTube, se evita alterar la traducción. En este sentido, ese nombre se encuentra así escrito.

En la cinta de Sagan, hay prohibiciones que, igual, son transgredidas, como enviar cartas sin la supervisión de la ayudante de la directora. La joven que expresa más rebeldía (“Ilse”), además de manifestar su inconformidad por la ración de comida, envía una carta a su familia, con el apoyo de una de las empleadas, para enterarla del hambre que pasan (“¿por qué pasamos más hambre los domingos”), carta que es descubierta por la ayudante de la directora (“von Kesten”) al ser devuelta por tener la dirección equivocada, y se lo hace saber a la directora. Esta misma alumna mantiene escondidas y tapadas en la puerta de su armario, con un papel, fotografías de galanes de la época, como el cantante y actor alemán Hans Albers.

Otras dos alumnas reciben llamadas de atención por la señorita von Bernburg, luego que una de ellas (“Mia” quien, según “Ilse”, tiene escondida una fotografía de la actriz alemana Henny Porten, en su armario)¹⁰ le comparte a una de sus compañeras lo escrito en una carta que recibe:

Mia: Ya sabes que la Josi está loca por mí [y comienza a leer]: “¡Queridísima y dulce mía! Déjame estar contigo y sentarme en la mesa junto a ti. Tu pequeña y cariñosa Josi”.

Asimismo, trasgreden las reglas cuando se están preparando para ir a su cama, pues platican y bromean mientras se cambian de ropa, se peinan, se lavan el cabello y los dientes.

Considerando el tema central de los filmes (el enamoramiento de una alumna hacia una de sus maestras), llamó la atención cómo son caracterizadas las principales protagonistas:

En la versión de México, la alumna es mostrada como extranjera (europea) y calificada como “rara” por su acento; es analfabeta; huérfana de madre y, al parecer, sin padre porque en ningún momento se le menciona;¹¹ hija de costurera, esto es, de clase baja, pues es hija de quien fuera empleada de una “mujer rica”, quien la beca para que pueda ingresar al internado; carece de apellidos, simplemente es nombrada como “Manuela”.¹²

¹⁰ Con las características atribuidas a esta personaje y a quien le escribe, se muestra que el lesbianismo está incluido en el filme, pues no queda muy claro que haya una atracción sexual entre la alumna y la maestra, aunque la maestra haya besado en la boca a la alumna, cuando a las demás las besa en la frente en la supervisión que, en la noche, realiza en el dormitorio que le corresponde. Y cuando sorprende a la alumna mostrando el mensaje que le envían a una de sus compañeras, y se lo quita sin acusarla. Esto puede significar que ella sabía de algunos casos de atracción sexual entre las alumnas. Quizás no queda claro, porque la estudiante es menor de edad.

¹¹ Se podría decir que los autores del filme construyeron una personaje desarraigada; de tal forma, quizás, de justificar su final.

¹² Llama la atención que ninguna de las personajes de la película hecha en México sea presentada

En la versión alemana, la joven es mostrada como huérfana solo de madre e hija de militar. Del lado de la madre, pertenece a la nobleza, incluso, cuando reciben la visita de la princesa de Prusia, ella pide verla. Justo la ve después de que la directora ya la había aplicado el aislamiento como castigo, y a punto de expulsarla luego de escucharla gritar, en estado de embriaguez, que la maestra la quería porque le había regalado uno de sus camisones.¹³

Princesa: Yo conocía a tu madre. Era una mujer muy religiosa. Espero que intentes ser como ella. Pero estás pálida, muy pálida, ¿no estará enferma, señora directora?

Directora: No, en absoluto, alteza real.

En esta cinta “Manuela” sí tiene apellido: “von Meinhardis”, al igual que todas las demás personajes.

La profesora en la cinta mexicana es laica, tiene novio con quien se encuentra comprometida para casarse, tampoco tiene apellido solo se la llama por su nombre (“Lucila”); en la versión alemana a la maestra no se le atribuye noviazgo o relación amorosa alguna, y tiene nombre con apellido:¹⁴ “Elisabeth von Bernburg”.

El manifestar que quería a la maestra y que la maestra también a ella, por haberle regalado uno de sus camisones, fue concebido en cada cinta de manera diferente. En la de México, la madre superiora lo calificó primero como “escándalo”, y después como “pecado”; en la alemana, la directora lo concibió como una insurrección y la intromisión de “ideas revolucionarias”, la maestra —curiosamente— lo concibió como “enfermedad”, al decirle a Manuela que la disciplina la “curaría”.

Reflexiones finales

En el análisis de los dos filmes se identificaron, como se expuso, dos representaciones opuestas del amor entre mujeres; una, enmarcada en la idea de “pecado”; otra, de insurrección, de ideas revolucionarias, pero también de enfermedad. Siguiendo a Foucault (1988), se pudo observar la lucha contra un tipo de sujeción impuesta: la subjetivación de la sexualidad. A la protagonista en las dos cintas

con apellido, excepto el de “Lupe Rodríguez”. Es probable que haya sido por el tema en torno al cual gira la historia y, de esta forma, evitar que alguna persona real pudiera ser relacionada o aludida con la situación representada en alguno de los papeles.

¹³ En la película de México también en estado de embriaguez grita lo mismo, pero en esta versión incitada por la sobrina de la “señora rica”, aprovechando su estado; en la alemana lo hace luego de que, por segunda vez, ve las letras iniciales de la maestra dentro de un corazón, el cual tiene dibujado en el brazo una de sus compañeras.

¹⁴ En esta cinta, a diferencia de la de México, todas las personajes tiene nombre con apellido.

(“Manuela”) se le exige desistir de querer “demasiado” a su profesora (“Elisabeth von Bernburg”, en la versión alemana, y “Lucila”, sin apellido, en la de México).

Si bien en las dos producciones cinematográficas, la joven elige el suicidio como solución ante esta exigencia, “la salvación” que le ofrecen para pagar su “pecado” (dicho y nombrado al oído por una de sus compañeras) o reparar su transgresión difiere en cada cinta:

En la versión alemana, pese a que el internado es dirigido y administrado por una confesión religiosa (protestante luterana), “la salvación” es terrenal; esto es, la *salvan* sus propias compañeras del internado (o del monasterio, según la traducción de los créditos en el filme) al detenerla e impedir que se arroje desde el peldaño de las escaleras del quinto y último piso, al cual llegó rezando, creyendo que, al vivir aislada, ya no volvería a ver a la maestra y la abandonaría.

En la de México, en cambio, “la salvación” es por la vía divina; esto es, culmina su propósito arrojándose del campanario, al cual sube rezando, atormentada escuchando, traslapadas en su cabeza las voces de la señorita Lucila, de la madre superiora y de un sacerdote hablando del infierno, convencida de estar en pecado. La maestra, además, en esta versión, deshace su compromiso matrimonial (en la versión alemana, la maestra no se le atribuye compromiso o noviazgo alguno) y *toma los hábitos* (hace su conversión a monja) para sumarse en conseguir “la salvación” y el perdón de la joven suicida, en *el otro mundo*.

Las dos representaciones de la “salvación” de la protagonista permiten observar cómo son esas luchas o resistencias que libran personas contra la sujeción de la sexualidad en sociedades modernas occidentales. De acuerdo con Foucault (1988), esa sujeción fue implantada a través de una técnica de poder que se origina en las instituciones cristianas, técnica que continúa y se instaaura en el Estado moderno, en el régimen de la individualización: el “poder pastoral”. En efecto, ese poder va a permanecer en sociedades donde las instituciones cristianas tuvieron y mantienen su hegemonía.

El filósofo francés explica que ese tipo de poder surge del cristianismo pues es la única religión que, antes del surgimiento de la modernidad, se organiza como Iglesia, y en ese proceso de su institucionalización postula que un número reducido de sus integrantes, por su calidad religiosa, sirvan como pastores con poderes especiales, los cuales obtienen cumpliendo tres requisitos: 1) garantizando, como objetivo último, “la salvación individual en el otro mundo”; 2) teniendo la preparación para “sacrificarse por la vida y la salvación del rebaño”; 3) preocuparse no solo “por toda la comunidad, sino por cada individuo particular, durante toda su vida”; y 4) con todo lo anterior, obteniendo el conocimiento del “pensamiento

interior de la gente”, esto es, “el conocimiento de la conciencia” de las personas y la habilidad de guiar esa conciencia (Foucault, 1988, pp. 8-9).

Esa técnica o, en términos del mismo autor, ese dispositivo se extiende más allá de la institución religiosa; esto es, al cuerpo social durante el surgimiento de la modernidad. Así, las metas religiosas tradicionales se trasladan o se transforman en metas mundanas: “Ya no se trata de guiar a la gente a su salvación en el otro mundo, sino más bien de asegurarla en este mundo. Y en este contexto, la palabra salvación adquiere varios sentidos: salud, bienestar (riqueza suficiente, nivel de vida), seguridad, protección contra accidentes” (Foucault, 1988, p. 9).

Este poder pastoral individualizante, sostiene, además de encontrar apoyo en múltiples instituciones del siglo XVIII, desarrolla una táctica que caracteriza los poderes “de la familia, la medicina, la psiquiatría, la educación y los empresarios”. Sin embargo, Foucault observa que, frente a ese tipo de poder, emergen nuevas formas de resistencia que consisten en fomentar nuevas formas de subjetividad; esto es, rechazar la sujeción o el tipo de individualidad impuestas, durante siglos, a sociedades occidentales.

En el análisis de estas dos películas se pudieron observar no solo la representación del amor entre mujeres, sino dos formas de resistencia contra la sujeción de la sexualidad implantada, por un lado, en el *mundo antiguo* (el mundo regido por la religión) y, por el otro, en el *mundo moderno*, secular. Así, en el mundo regido por la religión, la representación del amor entre mujeres si bien es el “pecado”, se podría interpretar que la maestra, finalmente, demuestra su amor hacia la joven rompiendo su compromiso matrimonial y tomando los hábitos para dedicarse a ella, a su “salvación”, aunque *en el otro mundo*. En el mundo moderno, la representación del amor entre mujeres se configura con la unión de las jóvenes para salvar a su compañera y el retiro de la directora, derrotada, dejando que al internado entren “ideas revolucionarias”.

Referencias

- Butler, J. (1990), Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista, pp. 296-314. <https://filosofiaenimagenes.com/wp-content/uploads/2023/08/BUTLER-Actos-performativos-y-constitucion-del-genero.pdf>
- Castañón, E. (s/A). *Mädchen in Uniform* (1931), una obra maestra de la realización y la interpretación. (Algunas reflexiones sobre este filme y la nueva versión de 1958). https://www.enriquecastanos.com/sagan_leontine_madchen_in_uniform.htm
- CulturaUNAM (2021). Frida Kahlo, la mujer bisexual, feminista y revolucionaria, en Los 41 tropiezos de la heteronorma en México. Global UNAM. De la comunidad para la comunidad. https://unamglobal.unam.mx/global_revista/frida-kahlo-la-mujer-bisexualfeminista-y-revolucionaria-en-los-41-tropiezos-de-la-heteronorma-enmexico/
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 3(50), 320. <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/cdac/wpcontent/uploads/sites/96/2020/03/T-FOUCAULT-El-sujeto-y-el-poder.pdf>
- González, M. *et al.* (2002a). Báez Félix, Edmundo. *Diccionario de Escritores del Cine mexicano Sonoro*. http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/B/BAEZ_felix_edmundo/biografia.html
- González, M. *et al.* (2002b). Eis, Egon. *Diccionario de Escritores del Cine Mexicano Sonoro*. http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/E/EIS_egon/biografia.html
- González, R. M., Valles, R. M., & Castelli, A. K. (2024). Al Diablo las Mujeres. La representación de una presidenta municipal en el cine mexicano. Tirado, G. A., Rivera, E. & Gómez, L. E. (Coord.), *La persistente lucha de las mujeres. Discursos y prácticas a través de su historia. Siglo XVI-XXI* (pp. 141-154). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”.
- Grañana, E. (2018). *Muchachas de uniforme*. Las mil formas del espíritu del amor. Cine Divergente. <https://cinedivergente.com/muchachas-deuniforme/>
- Hershfield, J. (2001). La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro. García, G. & Maciel, D. R. (Comp.), *El cine mexicano a través de la crítica* (pp. 127-151). México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mexicano de la Cinematografía / Universidad Autónoma de Juárez.

- Heredia, A. L. & Rodríguez, A. (2021). Antecedentes de la educación sexual en México a un siglo de su creación: eugenesia y moral. *Elementos*, 121, 45-51. <https://elementos.buap.mx/directus/storage/uploads/00000005801.pdf>
- McKee, R. (2004). “Las inseparables” y la prehistoria del lesbianismo en México. *Debate Feminista*, 29.
- Monsiváis, C. (1997). Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen: (a propósito de lo <Queer> y lo <Rarito>. *Debate Feminista*, 16.
- Museo Conmemorativo del Holocausto de los Estados Unidos (2024). Las lesbianas durante el régimen nazi. *Enciclopedia del Holocausto*. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/lesbians-under-the-naziregime>
- Ramírez, L. C. (2018). El radar moral de los cincuenta. La Comisión Nacional de Moralización del Ambiente frente a los medios de comunicación en México. *Historia y gráfica*, (51), 267-292. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272018000200267&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Rubí, B. (1981). Maedchen in Uniform: De la tolerancia represiva a la liberación erótica. *Saltar Cut. A revisión de los medios de comunicación contemporáneos*, (24), 44-50. <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/MaedchenUniform.html>
- S/A (2015). Las cosas que hemos visto... Blog de literatura, cine y literatura en el cine. <https://cosasquehemosvisto.wordpress.com/tag/christawinsloe/>
- Scott, Joan W. (1996), El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas, Marta, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). Programa Universitario de Estudios de Género,
- Shoppmann (2005). Christa Winsloe (1988-1944). *Lesbengeschichte*. Traducción: Elena Terson de Paleville. https://www.lesbengeschichte.org/Pdfs/pdfs_bio_skizzen_spanisch/winsloe_schoppmann_span.pdf
- S/A (s/f). Crevenna, Alfredo B. (nombre verdadero, Alfredo Bolongaro-Crevenna). *Cinema Reporter*, (482), 16. http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CREVENNA_alfredo_bolongaro/biografia.html
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- UdG (2018). Alemán Valdés, Miguel. *Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Tomo quinto. Los universitarios contemporáneos, 1925-2017*. <http://enciclopedia.udg.mx/biografias/aleman-valdes-miguel>

SEMBLANZAS CURRICULARES

Alba Viridiana González Rodríguez

Doctoranda del programa de Estudios Novohispanos en la Universidad Autónoma de Zacatecas, su tesis doctoral explora la transformación identitaria del personaje de Isabel Moctezuma en la narrativa contemporánea.

Alicia V. Ramírez Olivares

Doctora en Literatura Hispanoamericana por la University of Kentucky. Actualmente es Profesora Investigadora del Posgrado en Literatura Hispanoamericana, en donde fundó la línea de investigación dedicada a género y literatura. Es colaboradora del Posgrado en Género y Estudios Feministas de la BUAP, así como del Centro de Estudios de Género y del Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica a nivel Licenciatura. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Tiene diversas publicaciones sobre literatura femenina decimonónica, es miembro de diversos grupos de trabajo sobre género y literatura a nivel nacional e internacional. Correo: alicia.ramirez@correo.buap.mx

Andrea Monserrat Ruíz Cuevas

Estudiante de los últimos semestres de la Licenciatura en Psicología por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Forma parte del Grupo de Trabajo educación, mujeres y sociedad de la Facultad de Psicología. Ha participado como ponente en la 6ta Semana Estatal de Ciencia y Tecnología 2024, con el taller “Aprendiendo sobre la normalización de microviolencias”. Fue organizadora e integrante del Seminario Interdisciplinario “Historia Oral, Memoria y Patrimonio de las mujeres en la ciudad”, financiado por el Consejo Potosino de Ciencia y Tecnología y fue integrante del comité organizador del Encuentro Internacional de Historia de la Educación, coordinado por la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación.

Anel Guerrero Rodríguez

Estudiante de la Licenciatura en Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es miembro del grupo cultural “Sonidos de Tinta”, promotores de lectura

en Radio Zacatecas 97.9 FM. Forma parte del equipo de redacción y logística de la revista de publicación trimestral de la Unidad Académica de Letras, *Redoma*. Colabora como correctora y encargada de comercialización en Taberna Libraria Editores, editorial miembro de la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes. Textos suyos aparecen en las revistas *Redoma* y *Neotraba*. Ha participado como ponente en el Congreso Regional de Estudiantes de Literatura en su cuarta y quinta ediciones y en el VI Coloquio de Investigaciones sobre Mujeres y Perspectiva de Género y VII Encuentro Internacional de Investigación de Género.

Arlett Cancino Vázquez

Se dedica a la investigación y la docencia. Desde esos ámbitos se enfoca en los estudios de género, en particular, en la literatura. Tiene experiencia laboral a nivel especialidad, maestría y licenciatura, y como docente en cursos y diplomados sobre enseñanza de la literatura, educación literaria, teoría educativa, corrección de estilo, historia de la literatura, entre otros. Ha sido publicada en libros y revistas internacionales en España y Estados Unidos, así como en publicaciones nacionales. Entre sus publicaciones se encuentra el libro *Sensación de lo ya vivido. Lecturas sobre Amparo Dávila*. Actualmente diseña una metodología de la enseñanza de la literatura desde la perspectiva de género. En su labor como activista, combina el ámbito académico y el social como promotora de la lectura. Se desempeña como docente investigadora de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Azucena Manjarrez Bastidas

Estudió maestría y doctorado en la Universidad Autónoma de Sinaloa enfocando sus trabajos de investigación a las artes visuales. En 2012 publicó el libro *Las artes visuales en Sinaloa: del paisaje decimonónico a la irreverencia de las vanguardias* junto al historiador Carlos Maciel Sánchez. Coordinó además *Arte Contemporáneo Sinaloense, Recuento de años 2005-2011*; participó en el libro *Esfera pública, representaciones económico-sociales del siglo XVII al XX* con el texto; “Representaciones de la violencia en la obra de artistas visuales”, en *Los espacios de la historia* con “De los espacios públicos a la creación de galerías y museos para las artes plásticas en Sinaloa” y en el libro *Violencia, criminalidad y delito en Sinaloa* con el texto “El arte como bálsamo de la desaparición forzada en

Sinaloa”. Es docente de la licenciatura en periodismo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Sinaloa y maestra de artes en educación media superior. Laboró durante 13 años en la sección Cultural del Periódico Noroeste y actualmente colabora en la sección de cultura del Semanario Ríodoce y el proyecto del Centro Cultural Universo Rosalino de la Universidad Autónoma de Sinaloa en la investigación de la historia de las artes visuales y teatro en el estado.

Claudia Liliana González Núñez

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 del sistema nacional de investigadores, candidato a SNII. 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.

Elías Villagrana Troncoso

Nace en Zacatecas en 2001 y es estudiante en la Universidad Autónoma de Zacatecas por parte de la Unidad Académica de Letras. Forma parte del grupo cultural Sonidos de Tinta en el Instituto Zacatecano de Cultura del Estado de Zacatecas. Ha participado en la divulgación de autores y autoras zacatecanas en coloquios. Ha impartido talleres de lectura en bibliotecas públicas sobre literatura fantástica.

Elsa Leticia García Argüelles

Nacida en Xalapa, Veracruz, es licenciada en Letras Españolas, maestra en Literatura Hispanoamericana y doctora en Literatura Iberoamericana. Profesora e investigadora en el Doctorado en Estudios Novohispanos y en la Maestría en Literatura Hispanoamericana (UAZ). Miembro Nivel II del Sistema Nacional de

Investigadores, cuyo ejercicio se centran en estudios de la literatura mexicana y latinoamericana contemporánea con énfasis en la literatura escrita por mujeres. Organizadora en eventos como la «XVI Reunión de Investigadores de la Frontera: una Nueva Concepción Cultural» (2012) y el Coloquio Internacional «Clarice Lispector. Autoría, representaciones y recepción de su obra (Archivos de la Fundación Casa de Rui Barbosa)» (2018). Autora de los libros *Mujeres cruzando fronteras. Estudio sobre literatura chicana femenina* (2010) y *Las seducciones literarias en la literatura femenina en América* (2014), y coordinadora de *Palabras vivas. Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga* (2016) y *Clarice Lispector. Rostros, voces y gestos literarios. Archivos de la Fundación Casa Rui Barbosa* (2021).

Elvira Hernández Carballido

Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Profesora Investigadora de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Se ha especializado en investigaciones sobre la historia del periodismo mexicano hecho por mujeres.

Francisca Robles

Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Profesora de la misma institución en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Trabaja los temas de análisis narratológico aplicado a textos del periodismo nacional.

Gabriela del Refugio Muñoz Rodríguez

Estudiante de los últimos semestres de la Licenciatura en Psicología por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Forma parte del Grupo de Trabajo educación, mujeres y sociedad de la Facultad de Psicología. Ha participado como ponente en la 6ta Semana Estatal de Ciencia y Tecnología 2024, con el taller “Aprendiendo sobre la normalización de microviolencias”. Fue organizadora e integrante del Seminario Interdisciplinario “Historia Oral, Memoria y Patrimonio de las mujeres en la ciudad”, financiado por el Consejo Potosino de Ciencia y Tecnología, y fue integrante del comité organizador del Encuentro Internacional de Historia de la Educación de la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación.

Lorena Segura Meléndez

Estudiante de los últimos semestres de la Licenciatura en Psicología por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, donde perteneció al grupo de prácticas clínicas con enfoque sistémico de terapia breve en el Centro de Orientación Psicológica de la UASLP en el periodo 2023-2024 y actualmente forma parte del Grupo de Trabajo educación, mujeres y sociedad de la Facultad de Psicología. Ha participado como ponente en la 6ta Semana Estatal de Ciencia y Tecnología 2024, con el taller “Aprendiendo sobre la normalización de microviolencias”. Fue organizadora e integrante del Seminario Interdisciplinario “Historia Oral, Memoria y Patrimonio de las mujeres en la ciudad”, financiado por el Consejo Potosino de Ciencia y Tecnología y fue integrante del comité organizador del Encuentro Internacional de Historia de la Educación, coordinado por la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación.

Miriam Esthela Suárez de la Vega

Doctora en Humanidades con Mención Honorífica por la Universidad Anáhuac México, institución donde también se graduó con honores de la Maestría en Humanidades. Estudió la Licenciatura en Letras Latinoamericanas en la Universidad Autónoma del Estado de México, en la que también obtuvo Mención Honorífica. Es académica e investigadora asociada en la Facultad de Educación y Humanidades de la Universidad Anáhuac México, donde igualmente diseña e imparte Diplomados de Literatura en el Centro de Educación Continua. Asimismo, es docente y presidenta de la Academia de Humanidades en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Autónoma del Estado de México. En términos de educación virtual y a distancia es docente, además de creadora de programas y contenidos de Literatura tanto en la Anáhuac *Online* como en la Dirección de Educación Continua y a Distancia de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Rosa María González Victoria

Doctora en Ciencias Sociales con la especialización en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Especialista en Estudios de Género por El Colegio de México. Profesora Investigadora de Tiempo Completo de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Se desempeñó

como Coordinadora de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la misma universidad. Imparte clases en la Licenciatura en Comunicación y seminarios en los posgrados de Ciencias Sociales (Maestría y Doctorado), de Ciencias de la Educación (Maestría y Doctorado) y del Doctorado de Políticas Públicas de la misma universidad. Ha participado en congresos nacionales internacionales. Cultiva las líneas de investigación: comunicación y estudios de Género, comunicación política y periodismo, e imaginarios y representaciones sociales. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras Nivel II.

Sofía Valeria Esparza Llamas

Nace en Zacatecas en 2004. Es escritora, docente y promotora cultural. Fue beneficiada por el PECDAZ (2021), primer lugar en el XXI Concurso Nacional de Expresión Literaria “La juventud y la mar” (2022) y Premio Estatal de la Juventud de Zacatecas en la categoría “Discapacidad e integración” (2024). Poemas y crónicas suyas aparecen en Redoma, revista Raíces, La Gualdra y El Sol de Zacatecas. Actualmente estudia 6to semestre en la Licenciatura de Letras. Forma parte de diversos proyectos para acercar a las infancias a la literatura. Integrante del colectivo “Sonidos de tinta”, programa permanente en Radio Zacatecas. Ha participado en festivales de poesía nacionales e internacionales, así como congresos y coloquios.

Sonia Ibarra Valdez

Es licenciada en Letras, maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas y doctora en Estudio Novohispanos por la Universidad Autónoma de Zacatecas, también cuenta con una especialidad en Estudios de Género por la Universidad Pedagógica Nacional. Actualmente es docente en la Licenciatura en Enseñanza Aprendizaje de la Historia, en la Maestría en Educación Histórica y en el Doctorado en Educación: Saberes Disciplinarios, Procesos de Enseñanza y Aprendizaje en el Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas. Ha participado como ponente en diversos eventos académicos entorno a estudios sobre la época virreinal, literatura, género y educación. Desde el 2018 se ha dedicado a la promoción de la literatura escrita por mujeres desde los colectivos Líneas Negras y Plumas del desierto en los cuales ha participado en la coordinación de cuatro antologías

de escritoras zacatecanas y de diversos talleres de lecto-escritura de, sobre y para mujeres.

Tomasa Delgado Flores

Es gestora cultural zacatecana, madre y maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas, con formación en Contaduría y una Maestría en Impuestos que le han permitido integrar estrategias financieras en su labor cultural. Desde 2002 ha colaborado en el Centro de Formación, Producción e Investigación Gráfica Museograbado, participando en el diseño de exposiciones, producción artística y alianzas con figuras como Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Jan Hendrix. Ha sido gestora de diversos proyectos innovadores de arte contemporáneo, incluyendo exposiciones como “El orden del caos” de Felguérez, “Siervas” de Carlos Castañeda, “Hierofanías” de Miguel Ángel Ortiz, “Cruzamientos” en homenaje a Leticia Zubillaga, “La interrogación de la duda” de Omar Rodríguez Graham, “Aura múltiple” y “La paradoja de la sustentabilidad”. Comprometida con el arte como motor de cambio social, su trabajo busca fomentar la reflexión, creatividad y participación comunitaria, consolidando el arte como una herramienta clave para el desarrollo humano y la identidad cultural.

Valeria Moncada León

Licenciada en Letras, licenciada en Psicología con especialidad en Psicosomática Psicoanalítica, maestra en Filosofía y doctora en Humanidades y Artes. Docente Investigadora de tiempo completo en la Licenciatura en Letras, la Maestría en Competencias Lingüística y Literaria y el Doctorado en Cultura Escrita y Comunicación de la Unidad Académica de Letras de la UAZ. Perfil Prodep 2016 a la fecha. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, SNII 1, 2024 a la fecha. Miembro del Cuerpo Académico Consolidado UAZ 255 “Competencias lingüísticas, literarias y digitales aplicadas a la educación”. Principales líneas de investigación: cancioneros del Renacimiento y el Barroco, narrativa escrita por mujeres, modernismo mexicano y psicoanálisis y literatura.

Este libro se terminó el 16 de agosto de 2026 en la ciudad de Zacatecas, México. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Paradoja Editores.



A lo largo de los años, sobre todo en siglos pasados, la mujer había sido valorada como un “objeto” cuya utilidad se reducía a tener hijos o hijas, a las labores hogareñas y, sobre todo, sometido a la voluntad masculina. Este tipo de mentalidad perduró en la cultura de México. Sin embargo, actualmente diversos grupos encabezados por mujeres y algunos hombres se han levantado a través de palabras y acciones para validar la justicia y el respeto que se merecen.

Con el paso de los años las mujeres han alzado la voz a través de la escritura, las artes, la música, el trabajo y la actuación. Un ejemplo es este libro, Estudios literarios y artísticos sobre mujeres y género, fruto del análisis y el estudio de la vida, la literatura y las artes, creado por mujeres que han abierto el camino. En sus páginas encontramos ejemplos de mujeres que, molestas por una vida sometidas a sistemas injusto y desfavorables, perseveraron en su lucha a través de la palabra y la imagen.

Y a pesar de que el camino ha sido complicado, este libro esboza temas como el cuestionamiento de los comportamientos machistas, la imposición de la maternidad y de los cánones rígidos que mantienen cautivo el cuerpo femenino, hasta la situación de las mujeres que buscan a sus familiares desaparecidos y la opción de posicionarse en la historia del arte y la literatura. Así, el libro permite conocer análisis y reflexiones de distinguidas académicas, de la obra de mujeres como Rosa Carreto, Artemisa Téllez, Verónica G. Arredondo, Marcela Lagarde, Amparo Dávila, Adela Fernández, Laura Martínez-Belli, Sara Uribe, Daniela Bojórquez y Pina Pellicer, quienes se atrevieron a dar el paso hacia la emancipación de sistemas opresivos que antaño las silenciaron a través de la literatura y las artes y, brindando, además, un valioso recorrido por la vida de mujeres reflexivas y críticas con su entorno.



PARADOJA
EDITORES

