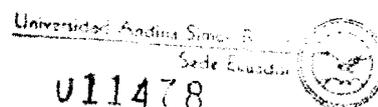


Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador



Área de Estudios Latinoamericanos

Programa de Maestría en Estudios Latinoamericanos
Mención en Estudios de la Cultura

Identidad e imágenes de mujer en la narrativa
de Alicia Yáñez Cossío y otras autoras latinoamericanas

Marianela Ruiz Cabezas

Tutora: Alicia Ortega

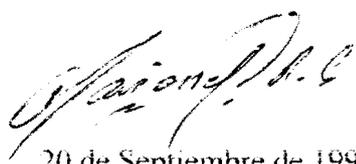
Quito, 1999

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magister de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las respectivas regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis, o partes de ella, manteniendo mis derechos de autor, hasta por un periodo de 30 meses después de su aprobación.

Marianela Ruiz Cabezas



20 de Septiembre de 1999

RESUMEN

Mujer , tu sinónimo es la subversión del orden.

Caleidoscopio de imágenes que reflejan una “multiplicidad de yoes”, aristas diferentes desde donde se combate el centro y la hegemonía, galería de espejos que reflejan realidades y nos permiten mirarnos e irnos reconstruyendo son algunos de los elementos que el lector encontrará en este análisis.

La Literatura es vista como espacio donde se entrecruzan distintos saberes que nos permiten conocer la realidad, pero también combatirla, transformarla, pervertirla. La narrativa de la escritora ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío en diálogo con obras de distintas escritoras latinoamericanas nos permite escuchar voces, conocer miradas y diversos imaginarios femeninos que corresponden no solo a las de las escritoras sino también a las de sus respectivas comunidades y tiempos. Las narradoras, a través de una nueva poética y una nueva política, logran una revolución-revelación del universo femenino, pero también de otros universos que conforman “la cultura de la periferia”.

El pensamiento postfeminista ilumina la visión de las identidades de género que son concebidas como inacabadas, parciales, estratégicas, contradictorias pero sobre todo infinitas. El conflicto entre la “identidad social y la personal” que la literatura refleja contribuye a descolonizar el imaginario del lector y a llenarlo de nuevos y múltiples significados que responden a un descentramiento de todo tipo de hegemonías, de órdenes y jerarquías, pues la narrativa de las escritoras convocadas, a esta suerte de diálogo, es profundamente subversiva de los cánones establecidos, de los binarismos y esencialismos culturalmente creados y estéticamente recreados.

RECONOCIMIENTOS

Mi profundo agradecimiento a quienes a lo largo de esta investigación di por llamar "mis dos Alicias". Ellas son Alicia Ortega y Alicia Yáñez Cossio. A la primera por todo el apoyo académico y moral que me brindó durante estos meses de tutoría; a la segunda, por la apertura que tuvo desde que nos conocimos, por todas las horas e historias que compartió conmigo y por esa amistad que ha ido creciendo entre nosotras desde aquella primera entrevista que ahora parece tan lejana.

Mi reconocimiento además a las ideas innovadoras de Catherine Walsh, a su amistad y conocimientos transmitidos, así como a Cecilia Vera porque su cátedra constituyó un pilar fundamental para el enfoque de este trabajo.

Sin la valiosa y generosa colaboración de estas mujeres maravillosas no hubiera sido posible este trabajo.

*A la memoria de mi abuela,
por esos otros saberes y sabores que dejó en mí.*

Al ser más valiente y generoso que he conocido: mi madre.

*A Javier, mi compañero y mi mejor amigo,
y a todos y cada uno de los hombres y mujeres que todavía creen
en la posibilidad de transformar el mundo.*

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I. DESAFIANDO LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL GÉNERO: MITOS, BINARISMOS Y ESENCIALISMOS.	
El eterno femenino versus "la mujer fatal o <i>dame sans merci</i> "	27
María Illacatu: contrapunto de la Malinche	28
Sobre el halo de "mujer fatal" de Camelia Llorosa	32
El arquetipo de la <i>gran madre</i> : un mito bifronte	33
Desentronización de la <i>gran madre</i>	35
La otra cara de la <i>gran madre</i> : la prostituta	41
El mito de la virginidad, la castidad y la pureza	45
Marianita Pando Benavides o la vestal sacrificada	46
CAPÍTULO II: DESAFÍO A LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL GÉNERO: CONFLICTO ENTRE IDENTIDAD PERSONAL E IDENTIDAD SOCIAL.	
Entre el <i>ser</i> y el <i>deber ser</i>	50
Bruna "la hombruna" y la <i>identidad del yo</i>	
Estigma y aislamiento en "la francesa que trajo el cadáver"	56
Camelia Llorosa o la flor que el convencionalismo social marchitó	58
"Ser vs. Deber ser" y la estructuración social : matrimonio y religión	61
Y el matrimonio no era todo	62
Desacralización de la institución religiosa	68
Tía Catalina o la repetición de la "Torre de Babel"	69
Dña. Carmen Benavides o "la Santa Inquisición con faldas"	71
Santa Livina o el tabú sexual	72
Un cristo chabacano que gusta de la sensualidad	73
Esfera pública y esfera privada	76
Del rescate de los espacios desprestigiados o de las "nourritures de Ordalisa"	78
De la inversión de lo público y lo privado	80
CAPÍTULO III: DESAFÍOS EN CONTRA DE LA MUTILACIÓN DEL CUERPO	
El cuerpo como espacio al que el hombre no ha tenido acceso	90
Cuerpos que se resisten a la naturalización	93
Cuerpos flagelados y martirizados	96
Muerte, cuerpo y parodia	100
Zobeide o la ausencia del cuerpo en la mujer ideal	102
Cuerpo, ironía y sexualidad	
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES	108
ANEXOS	118
BIBLIOGRAFÍA	120

INTRODUCCIÓN

*En algún momento, las pulsiones rebeldes
deben conformar saberes estratégicos
que animen a nuevas voluntades
de poderío para conquistar espacios acotados,
para modificar segmentos de sociedad.¹*

Benjamín Arditi

La narrativa femenina latinoamericana de esta segunda mitad de siglo cuestiona la identidad femenina otorgada por *el otro*, lo cual pone de manifiesto una toma de conciencia que solo ha surgido en estos últimos años como parte de la evolución del pensamiento feminista actual. Esta narrativa combate ese orden y visión del mundo planteados desde una óptica patriarcal. Se trata por tanto, de una narrativa que busca una revolución-revelación del universo femenino, una lucha por resignificar el lugar de la mujer en el mundo y el conocimiento que de ella se ha tenido a través del tiempo, así como de una propuesta de perversión de la realidad -léase transformación- que no es lo mismo que una mera inversión de los roles amo-esclavo. Esta narrativa pretende la construcción de una nueva realidad: más humana, alternativa de la historia y del orden existente en tanto desafía las jerarquías sociales vigentes y más democrática por cuanto nos invita a conformar un modelo eficaz para reconstruir las relaciones sociales que dominan la vida cotidiana.

Para comprender esta "resignificación" es vital partir de una concepción de literatura que sobrepase la visión de mero ejercicio retórico, me refiero a aquella expresada por Roland

¹Benjamín Arditi citado por Román de la Campa, "Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza". *Revista Iberoamericana*, (Suny-Stony Brook), LXII (Julio-Diciembre 1996): 697.

Barthes en *Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France* que dice así:

La literatura toma a su cargo muchos saberes. En una novela como *Robinson Crusoe* existe un saber histórico, social (colonial), técnico, botánico, antropológico (...). Si por no sé qué exceso de socialismo o barbarie todas nuestras disciplinas menos una debieran ser expulsadas de la enseñanza, es la disciplina literaria la que debería ser salvada, porque todas las ciencias están presentes en el monumento literario. Por esto puede decirse que la literatura, cualesquiera fuera las escuelas cuyo nombre se declare, es absoluta y categóricamente realista: ella es la realidad, o sea, el resplandor mismo de lo real.²

La concepción de Barthes, como se aprecia, entiende el texto como un espacio donde se entrecruzan saberes que permiten conocer la realidad. A lo que yo añadiría: también pervertirla, transformarla, combatirla.

Lo dicho nos conduce a recordar que en la teoría lingüística y filosófica el sujeto, en el instante que se enuncia, se distingue del resto, se propone como diferencia. Es precisamente esto lo que las escritoras latinoamericanas han hecho: enunciarse a sí mismas y proponer la diferencia de la mujer. Y dado que la alteridad, dentro de la lógica binaria patriarcal dominante, no es pensada sino como negativa, pues lo *otro* en esta lógica, según Foucault y Deleuze, es lo primitivo, la mujer, lo extranjero, el loco. Reapropiarse como sujeto supone intentar una nueva poética, una nueva política fundada en la reivindicación, por parte de la mujer, de aquello que siempre ha sido suyo y siempre le ha sido negado: el control de su propio cuerpo y la voz para hablar.

La narrativa de Alicia Yáñez y de varias escritoras latinoamericanas, en efecto, presenta una nueva poética y una nueva política que se traducen en una serie de estrategias o técnicas de tipo posmoderno. Estos elementos tienen que ver con el eclecticismo en tanto reivindicación de lo fragmentario, de lo local o regional, de lo periférico. Esta narrativa,

² Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología y semiótica del college de France*, México, Siglo XXI, 1996, p. 124.

aunque no de manera exclusiva, pero si preponderante, pulveriza la noción de centro, orden y jerarquía al trabajar sobre los márgenes, las fronteras, las minorías. La desacralización, la ironía, el humor y el lenguaje del cuerpo son parte de las herramientas que provocan los descentramientos que el lector va a encontrar a lo largo de los capítulos que componen este análisis.

Comenzaré presentando a la escritora ecuatoriana Alicia Yáñez Cossio cuya narrativa constituye el corpus fundamental de este trabajo y que estará en diálogo con obras de Elena Poniatowska, Luisa Valenzuela, Ana Lydia Vega, Rosario Ferré, Rosario Castellanos, Laura Esquivel, Clarice Lispector, Marcela Serrano, Isabel Allende, Gioconda Belli, Angeles Mastretta y Diamela Eltit.

Alicia Yáñez frisa los setenta años. Entre los recuerdos sobre los seres que la motivaron a escribir, se destaca su madre, Clemencia Cossio, que formó a doce hijos escépticos, independientes y con una actitud crítica frente a la vida. Recuerda que, en su casa, se comía carne hasta en los viernes de cuaresma. “Yo me responsabilizo de los 12 pecados”, repetía la madre.³ Con esta visión del pecado, Alicia indujo que este no existía. De apariencia frágil pero dotada de una fuerza poderosa ha llegado a escribir siete novelas, un libro de cuentos, dos de poesía, uno de teatro, uno de relato infantil y otro de relatos cortos sobre su experiencia en Cuba. Su octava novela versa sobre María Dolores Veintimilla y está por ser publicada en los próximos meses.

Siete son las novelas de esta prolífica escritora que componen el corpus del presente análisis⁴. La primera es *Bruna, soroche y los tíos* (1972) que en su original se denominó “La

³ Alicia Yáñez citada por Diego Araujo Sánchez, “Al otro lado del espejo” en Periódico Hoy del día domingo 14 de Diciembre de 1997, sección Cultura.

⁴ Las obras de Alicia Yáñez Cossio a las que me referiré a lo largo del presente análisis corresponden a las siguientes ediciones:

- *Bruna, soroche y los tíos*, Premio Nacional, 3a edición, Quito, Libresa, 1995.
- *Yo vendo unos ojos negros*, Quito, Don Bosco, 1980.
- *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona*, 3a edición, Quito, Voluntad, 1994.
- *Más allá de las islas*, Quito, Don Bosco, 1980.

ciudad dormida”; con ella participó Alicia, con el seudónimo de Romina, en la Primera Bienal sobre Novela convocada por la Casa de la Cultura. En ese momento no tuvo eco alguno, pero al poco tiempo llegó a sus manos *Cien años de soledad* y luego de leer la obra ganadora del Nobel, confirma que su obra vale por lo que su autora la retoca y participa esta vez con un seudónimo masculino obteniendo el primer premio del Concurso del diario El Universo. El premio a más de sacarla del anonimato artístico le motivó a seguir escribiendo. En el año de 1979 la escritora publica *Yo vendo unos ojos negros* -su obra más feminista a decir de algunos críticos-. Al año siguiente, *Más allá de las islas* es aclamada por el público como su obra más lograda. Criterio con el que coincido aunque este análisis no propondrá en absoluto juicios sobre el valor artístico de ninguna de las obras.

En 1990 nace -de las preguntas que le plantean los nietos sobre las costumbres, los decires, los alimentos, refranes y juegos de su época- *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona*. En ella, Alicia Yáñez recrea una oralidad que pretende preservar a través de la literatura. Tampoco mi análisis versa sobre la oralidad o la recuperación de lo popular que está presente en la obra de esta escritora ecuatoriana pero vale la pena al menos mencionarlo pues se enmarca dentro de la denominada “cultura de la periferia” que descentraliza lo establecido, lo canónico y lo tradicionalmente aceptado. Esta obra le agradó tanto a la escritora que su idea inicial fue escribir una trilogía, cuyo segundo título fue *La casa del sano placer* (1989). Es por ello que el lector encontrará personajes como doña Rita y doña Carmen Benavides referidas a ambas obras en diversas citas del trabajo. El tríptico quedó trunco pues Alicia decidió ir en busca de otros caminos. Es así como surge *El Cristo feo* cuya protagonista Ordalisa, acorde con la propia escritora, constituye una proyección de sí misma.

- *La casa del sano placer*, 2a edición, Quito, Planeta, 1994.

- *El Cristo feo*, Premio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz, Quito, Abrapalabra, 1995.

- *Aprendiendo a morir*, 2a edición, Quito, Seix Barral, 1998.

En 1997 publica *Aprendiendo a morir* que narra la vida de la santa Mariana de Jesús. Mientras escribe la obra, la escritora confiesa que su idea de demitificarla fue quedando atrás pues le tomó un profundo cariño al personaje, de pronto entendió gracias a la investigación que realiza sobre el siglo XVII que Mariana no podía en aquel entonces ser sino lo que fue.

Continúo ahora con el enfoque de las diferentes etapas del feminismo en donde observará el lector la evolución del término género a lo largo de las últimas tres décadas y el origen de la serie de “instrumentos metodológicos” que he utilizado a lo largo del presente análisis.

Fueron los países anglosajones los primeros en emplear el término género, bajo la influencia del movimiento feminista de las décadas de 1960 y 1970, para referirse a la construcción social y cultural de las diferencias sexuales que vistas así eran susceptibles de cambio. Hasta la década de 1980, en parte debido a la influencia del trabajo de Simone de Beauvoir, el análisis de las diferencias de género tenían como base epistemológica el “principio de alteridad”. Para la escritora francesa, la identidad femenina había sido históricamente reducida al estado de *otredad*, forjándose como negación de la identidad dominante, representada por lo masculino. Este principio dicotómico constituye base del análisis que planteo en el primer capítulo referente a la “Construcción simbólica de género” donde se presenta una visión estructuralista cuya matriz de contraposiciones tales como cultura/naturaleza, conciencia/cuerpo, actividad/pasividad entre otras, contribuyen a una definición de la forma como nuestra cultura define lo masculino y lo femenino, y las expectativas que la sociedad presenta respecto de lo que considera *apropiado* para la mujer. Estos criterios binarios (esencialistas), que constan de manera ilustrativa en el anexo uno, permiten entrar en el mundo de los mitos que las obras literarias recrean. Mitificación y demitificación narrativas nos permiten tomar distancia de ellos y adoptar una visión crítica de

acontecimientos en los que estamos inmersos día a día. Se trata de mostrar que lo *natural* -o esencial- es social, una creación humana que puede ser leída ideológicamente y transpuesta estéticamente.

En esta etapa, el feminismo presenta como sus principales preocupaciones teóricas buscar las causas y los orígenes de la desvalorización de los roles sociales asignados a las mujeres, y la consecuente asimetría en las relaciones de género; y por otro, una reconceptualización de la subjetividad femenina a partir de la experiencia de las mujeres y no de una condición de negación. Es aquí donde surgen las reflexiones sobre esa *otredad* y los espacios que ocupa. El presente análisis contempla a lo largo del primer capítulo reflexiones teóricas sobre la *otredad*, que constituyen un elemento iluminador para el análisis de los diferentes personajes femeninos recreados por Alicia Yáñez en su narrativa, en diálogo con otras obras de escritoras latinoamericanas.

Respecto del dilema interpretativo de la enorme variedad de roles y prácticas asignadas a hombres y mujeres en diferentes culturas y en distintos tiempos históricos, el aporte de Michelle Z. Rosaldo⁵ es indiscutible. Partiendo de la diferenciación weberiana entre poder y autoridad, esta crítica plantea que en muchas sociedades, las mujeres gozaban de ciertos espacios de influencia, pero que no se trataba de un poder legitimado sino más bien concebido como manipulador, informal o disruptivo. Ello se debía, nos dice la misma autora, a que en la mayoría de sociedades tradicionales gran parte de la vida adulta de las mujeres se centra en la maternidad y el cuidado de los menores, lo que ha producido la separación entre una esfera de actividad doméstica y otra pública. La oposición entre lo público y lo privado se constituyó en el marco estructural fundamental para analizar roles sexuales asimétricos y en un punto de partida de numerosos análisis de subordinación de las mujeres. La oposición

⁵ Michelle Rosaldo citada por Gioconda Herrera, "Entre la gettoización y la ruptura epistemológica". *Ecuador debate* (Quito), 40 (Abril 1997): 187-209.

público/privado en tanto contraposición entre naturaleza y cultura que explica la valoración cultural de las mujeres cabe complementarla con la siguiente cita de Ortner, “nociones culturales de lo femenino gravitan alrededor de características naturales o biológicas como la fertilidad , la maternidad, el sexo y esto las coloca en una posición de inferioridad frente a lo masculino, concebido como representante de lo cultural.”⁶

En el capítulo denominado “Construcción social del género”, el lector encontrará un análisis sobre las representaciones literarias que varias escritoras presentan respecto de lo público y lo privado. En ellas encontramos como estrategias de descentramiento del orden y el poder establecido, la inversión en estricta relación con la ironía, así como la recuperación de los espacios y roles desprestigiados. Cabe recordar que la construcción simbólica y la social de género van de la mano pero que por motivos organizativos y de clasificación tuve que dividirlos en dos capítulos, por lo que ambos estarán en permanente diálogo. El que haya enfocado el tema desde esta perspectiva simbólica y social, se debe a que me permite entrar en el campo literario enfatizando en el hecho de que los sistemas de representación de los géneros en las distintas culturas son claves para la reproducción de los estereotipos femeninos y masculinos. La transmisión cultural de las relaciones entre mujeres y hombres incide en las conductas y acciones de éstos. Por tanto vale la pena indagar en las construcciones simbólicas de las categorías de género como punto de partida para elucidar las relaciones entre masculino y femenino que luego se evidenciarán en el entramado social.

Continúo con la evolución del feminismo, donde el enfoque estructuralista, al que me he referido, dio lugar a la serie de estudios sobre la formación de identidades y personalidades femeninas y masculinas. Dentro de este campo se sitúan las investigaciones de Chodorow⁷ quien afirma que las niñas forman su identidad femenina en un proceso interactivo de

⁶ Ortner citado por Gioconda Herrera, *ibidem*, p. 191.

⁷ *Ibidem*.

continuidad con la madre, proceso concebido como cuasi *natural*. Los niños, en cambio deben romper con el ámbito familiar para *adquirir* su identidad masculina. El que las niñas estén expuestas a relaciones interpersonales y afectivas en mayor medida que los varones, dada la división del trabajo al interior de la familia, hace que ellas desarrollen una personalidad con orientación hacia necesidades relacionales -identidad en continuidad con la madre-, mientras los varones desarrollan una personalidad que privilegia procesos de diferenciación y ruptura -identidad a través de la separación-. Chodorow aportó en el terreno de la identidad, al establecer que a través de las prácticas mencionadas se desarrolla una determinada subjetividad.

La lectura que hace Chodorow⁸ de la formación de la identidad femenina y la que hace Gilligan en tanto expresa que no existe un *yo* autónomo sino que está inmerso en una red de relaciones constituyen el punto de partida para rescatar lo que se denominó *la experiencia femenina*. Esta es la época en que se creó un campo específico de conocimiento y acción hacia la mujer concebida como un todo homogéneo, se institucionalizaron los estudios de la mujer en la academia y, en general, se propendió a reconstruir a la mujer como sujeto activo de la historia y a dar cuerpo a esa *otredad* femenina que había estado oculta, silenciada, invisible.

En la investigación si bien no me referiré al enfoque psicológico de Chodorow ni de Gilligan, los menciono por la importancia que presentan en el mundo feminista y dado que las obras narrativas que constituyen el corpus de la tesis se refieren a una serie de experiencias femeninas que son analizadas fundamentalmente desde el conflicto entre *identidad social e identidad personal* que desarrollo en el segundo capítulo en diálogo con Erving Goffman y su obra *Estigma, la identidad deteriorada*.

⁸ Ibidem.

Una segunda versión del origen de la subordinación femenina, que presenta un carácter histórico -de tipo universal-, es la desarrollada a partir del marxismo y más concretamente a partir de Engels⁹. En *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Engels ofrece un marco explicativo evolucionista de la articulación entre las formas familiares y el surgimiento de la desigualdad económica y política. Acorde con este enfoque, es el surgimiento de la propiedad privada lo que implicó la adopción de un modelo familiar particular: la familia monogámica que significó la expulsión de las mujeres del ámbito productivo, su progresivo confinamiento a lo doméstico y su subordinación.

Elementos de esta visión están presentes en el análisis a la hora de tratar el tema del matrimonio y la división del trabajo -público y privado- con el fin de comprender desde diferentes aristas como se da una confluencia de hechos que determinan la estructuración social. Así, el desarrollo de las fuerzas productivas, la especialización económica y el crecimiento del intercambio determinaron el surgimiento de la familia nuclear, como la institución social fundamental de mantenimiento y transmisión de la propiedad privada. Esto a su vez convirtió a las actividades de las mujeres en servicio privado para los hombres.

Tanto las explicaciones estructuralistas como las marxistas dieron lugar al desarrollo de innumerables polos de investigación y de distintas propuestas políticas. Para la visión estructural, el origen de la asimetría en las relaciones de género radicaba en la división sexual del trabajo y el locus de análisis fue el ámbito de la reproducción. La transformación por tanto debía darse a través de una modificación de la división sexual del trabajo que remedie la situación de subordinación de las mujeres y la devaluación de las identidades femeninas¹⁰.

Los enfoques marxistas, en cambio, se centraron en la articulación socioeconómica

⁹ Ibidem.

¹⁰ El "share parenting" fue uno de los planteamientos políticos que tuvo gran influencia en los setentas. El que se de una participación igualitaria de padres y madres en el desarrollo físico y emocional de los hijos permitiría una revolución en la organización social de las relaciones de género.

entre los aspectos productivos y reproductivos y la relación del trabajo femenino con los recursos productivos. De allí que se planteara como eje para modificar la organización social desigual, el reconocimiento del papel productivo en algunos casos, o la inserción de la mujer en la esfera productiva en otros. Hasta aquí, dos enfoques que aunque difieren en algunos aspectos, comparten un marco interpretativo común, producto de la búsqueda por construir una visión con carácter universal basado en una división binaria.

A finales de la década de 1980, el movimiento de mujeres había alcanzado un carácter multifascético y global. Desde su práctica política específica, mujeres tercermundistas - negras, chicanas o asiáticas- y agrupaciones de lesbianas manifiestan su postura declarando que la dependencia y el confinamiento universal de las mujeres a la esfera doméstica no era sino la extrapolación a otras realidades sociales de la experiencia de un reducido grupo de mujeres occidentales, blancas, heterosexuales, de clase media. A partir de esta reacción, se empiezan a replantear las teorías anteriores su carácter universal y surgen propuestas teóricas que toman en consideración las diferencias entre mujeres y la especificidad histórica y cultural -contexto en que se actúa- con el fin de romper el mito de la universalidad de la opresión femenina. Dentro de este nuevo enfoque se encuentra el "constructivismo social" acorde con el cual, las diferencias sexuales deben ser entendidas a partir del sentido que les otorgan los diversos contextos y circunstancias en que se desarrollan, por lo que toma en cuenta los factores "extra-género" como la clase, la etnicidad, la raza o la religión en la determinación de las asimetrías sexuales.

La perspectiva que este último enfoque presenta, fue considerada en el momento de realizar la selección del corpus del trabajo, pues me pareció importante acudir a fuentes literarias que presenten figuras femeninas atravesadas por otras condiciones sociales y económicas que salgan de la clase media. Con este propósito, incluí la obra *Hasta no verte*

Jesús mío de Elena Poniatowska¹¹ pues su protagonista responde a una clase baja, es indígena y presenta una cosmovisión totalmente diferente del resto de figuras femeninas protagónicas, identificándose tan solo con la protagonista de *El Cristo feo*.

Avanzando en la historia, encontramos que el *carácter postmoderno* fue más allá, afirmando que el sujeto mujer/es no es únicamente una construcción social y cultural sino fundamentalmente una identidad política en constante redefinición. Esta es la idea fundamental del término *identidad procesal* que utilizo con frecuencia en el análisis, pues se opone a la concepción de una identidad estática que considera a la *unicidad* como característica o atributo, abarcando lo que el autor denomina la *multiplicidad de yo*s en tanto un sujeto puede hasta pretender que ya no es más algo que ha sido. Para el autor citado existen marcas o soportes positivos de identidad -en oposición a los negativos que conforman estigmas- como son la imagen fotográfica que tienen los demás de un individuo o la ubicación en la red de parentesco. La *identidad procesal* surge de la confrontación entre la *identidad personal y la social* -ser vs. deber ser- e implica una combinación única de los items de la historia vital adherida al individuo por medio de esos soportes de su identidad.

Por otra parte, en su análisis, Goffman considera que no es posible una política de la identidad sin honestidad con uno mismo, lo cual no es posible hasta que uno no se entera de lo que es y, quizá, considera lo que la sociedad piensa que es o que debería ser. Considero que las obras de las escritoras latinoamericanas reflejan uno de los aspectos que Goffman describe como consecuencia del proceso de *búsqueda del yo*. Se trata de una reflexión que lleva al sujeto estigmatizado a convertirse en un crítico de la escena social -observador de las relaciones humanas-, lo cual puede traducirse fácilmente al proceso de escritura que realizan las narradoras, pues constituyen unas verdaderas *sociólogas del imaginario y de la realidad social*. Luego, el mismo autor expresa que el estigmatizado exhibe o revela lo más privado y

¹¹ Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, México D.F., Era, 1997.

embarazoso con el fin de que provoque un efecto útil para la situación de los estigmatizados en el futuro, lo dicho es asimilable a la construcción de las imágenes femeninas que las escritoras realizan en tanto revelan desde diversas aristas la situación de subordinación, de ambivalencia y de dolor por las que atraviesan las protagonistas como sujetos estigmatizados, en tanto diferentes del colectivo femenino -que he denominado *coro* por cuanto no permite que una sola voz pueda causar disonancia-. En tanto imagen femenina diferente, recreadora de una nueva visión de la mujer, la narrativa de las escritoras contribuye a la construcción de un nuevo sujeto, aporta al proceso identitario individual pero también genérico.

Creo que llegó el momento de hablar de la hipótesis de este trabajo: la literatura contribuye al proceso de construcción de identidad personal y de afinidad colectiva. Esto se logra desde varias aristas: la primera responde a la invención de nuevos arquetipos o modelos de subjetividad que funcionan como marcos de identidad individual; la segunda, gracias a la recreación de las relaciones sociales que la literatura logra plasmar y que permiten al lector tomar una postura crítica respecto de la realidad en que estamos inmersos y, la tercera, que se refiere a una serie de estrategias creativas opuestas al orden establecido y a lo tradicionalmente aceptado y que conforman manifestaciones de lo que constituye *la cultura de la periferia*.

Por *cultura de la periferia* se comprende el espacio donde se ubica el negro, el homosexual, la mujer, el indio, el marginado social; aquí también están los niños, los jóvenes, los locos y por supuesto los pobres. Es decir, todo lo que no forma parte de las jerarquías dominantes en lo social, lo cultural, lo moral, en otras palabras, lo establecido. Se trata de un mundo de valores periféricos que están al margen del *centro*, que podría calificarse como zona o espacio ideológico desde el cual se organiza y genera la emisión literaria en tanto *ilustrado* y en base al que se jerarquizan y valoran las otras formas de producción cultural.

Otro de los ejes axiológicos implícitos en este centro es su incorporación inconsciente de lo masculino y heterosexual como paradigma privilegiado de lo humano, por lo que otras modalidades que están fuera son comprendidas como desviaciones -homosexualidad- o variantes -lo femenino-.

A manera de panorámica general de las estrategias de descentramiento que esta narrativa presenta están variadas formas, temas y estilos que se materializan. Las novelas tienden a desenvolverse en escenarios radicales de periférica urbanidad, la temática suele más bien ser cotidiana y a veces irreverente en tanto que el lenguaje predominante es el coloquial. Aunque este trabajo no abarca el análisis del lenguaje, menciono este aspecto por la pertinencia que tiene respecto del tema. Otros aspectos que adquieren inusitada importancia son lo popular, la recreación de la oralidad y el testimonio, así como la presencia de estructuras flexibles, ligeras, contaminadas de otros discursos paralelos como la canción, el cine, lo rosa, el folletín; y por supuesto, el abordar el tema de la mujer desde nuevas dimensiones. El tercer capítulo enfoca el tema del cuerpo como una estrategia específica descentradora de lo establecido pero ello no quiere decir que varias de las técnicas descritas no estén presentes a lo largo del análisis.

Como lo manifesté en la ponencia sobre el tema presentada en JALLA¹² creo que “uno jamás es el mismo luego de leer un libro”, pues algo ocurre en nuestro imaginario, algo se activa gracias a ese enriquecimiento que el espacio literario nos brinda. Ese algo constituye una nueva visión de la mujer que implica un sentido crítico del *habitus* en el que estamos inmersos, por lo que enfocar desde el género la narrativa de estas escritoras nos permite tomar conciencia de ese centro, orden y jerarquía que la posmodernidad -a la que el feminismo ha contribuido- ha puesto en tela de duda..

¹² Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana que tuvieron lugar en la ciudad del Cusco en el mes de Agosto de 1999.

La Literatura como instrumento que aporta a la consolidación de identidades ha sido utilizada en otros estudios como el de la nación que, acorde con Benedict Anderson,¹³ se consolidaría como totalidad homogénea de carácter imaginario gracias a la contribución de la literatura que constituye un elemento histórico necesario pues nos permite tener la noción de una comunidad que aunque no la podemos abarcar de manera tangible, sin embargo, está presente en nuestro imaginario.

En ese sentido, este trabajo sigue enmarcado dentro de la visión del *giro posmoderno* al que antes me referí. Denominado también como *postfeminismo* en el que encontramos aportes significativos como el de Joan Scott¹⁴ quien, como punto de partida metodológico, reconoce las diferencias de género como principios básicos de la organización social y como construcciones culturales, añadiendo que éstas constituyen y están constituidas por estructuras sociales jerárquicas. Ella considera que se debe desentrañar el sentido que asumen las representaciones de lo masculino y lo femenino en determinados contextos históricos y culturales, asumiendo que estas construcciones emergen para dar sentido a una determinada relación de poder. Judith Butler¹⁵ plantea que se debe dar cuenta de cuándo surge la idea misma de diferencias sexuales, cómo estas tomaron la forma de una oposición binaria hombre/mujer, aspectos que a lo largo del presente trabajo reciben apoyo de la propuesta de Michel Foucault.

Donna Haraway¹⁶ realiza una tercera contribución dentro del postfeminismo, pues considera que para entender nuestras sociedades y nuestras configuraciones de género en el contexto de la globalización, se debe plantear romper con las dicotomías de todo tipo y situarse en los márgenes, en los bordes, en las fronteras, en lo ilegal y en lo no reconocido. Se

¹³ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, México D.F., Fondo de Cultura, 1991.

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

trata de escapar a la totalidad orgánica y de una historia con origen. Haraway plantea una utopía en la que la gente no experimente miedos frente a identidades parciales o visiones del mundo contradictorias. Dentro de este contexto, las identidades de género son definidas como parciales, estratégicas y contradictorias y ante todo infinitas e inacabadas. En ese sentido, la clase social o la adscripción racial deben ser entendidas más como afinidades que como identidades.

Para concluir, quiero manifestar que la periferia -entiéndase femenina- constituye un espacio de exilio, de exclusión pero también de liberación en potencia para diferentes grupos marginados socialmente que no comparten la idea de un discurso centralizado, que se oponen a la estaticidad del orden establecido y que buscan un avance sin modelos previos, una modificación y transformación del mundo en que vivimos en más de un sentido.

CAPÍTULO I

DESAFIANDO LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL GÉNERO: MITOS, BINARISMOS Y ESENCIALISMOS.

“Poder constantemente poner en duda al mundo (...) es la función de la novela y es la función del escritor realmente. Poner constantemente en duda al mundo, impedir que los absolutos se nos impongan, los absolutos políticos, morales o religiosos o los que sean”¹⁷

Octavio Paz

La narrativa femenina de este fin de milenio presenta un carácter profundamente crítico que le permite desarmar los dogmatismos, binarismos y esencialismos que la cultura y la historia se han encargado de imprimir en nuestro imaginario y en nuestra realidad. La mitificación y demitificación a los que están sometidos los paradigmas culturales de la femineidad en esta narrativa otorgan la posibilidad de una interpretación de la construcción simbólica de género en la que mitos, binarismos y esencialismos van de la mano. Esto es posible por cuanto las novelistas al explorar la realidad y develar sus complejidades y fisuras actúan como *sociólogas de lo imaginario*. Estas escritoras en ocasiones se limitarán a recoger decires, a recrear situaciones que vivimos a diario o a subrayar y sugerir la presencia de esas *fisuras* entre el mundo de la experiencia interna, el de las palabras y el de la actuación social; pero otras veces, en las obras se presenta una *inversión* de los roles y los estereotipos que habitan nuestro imaginario. La ironía, el humor y la parodia constituyen otra de las técnicas con las que la narrativa femenina mitifica y demitifica el imaginario social plasmado en la literatura, permitiéndonos escuchar en un océano predominantemente masculino como es nuestra cultura, la voz de la mujer que se nutre y alimenta de una conciencia que es *otra y distinta*, opuesta a la voz convencional.

¹⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1983, p.54.

A lo largo de la historia, la cultura se ha encargado de perpetuar una clara divisoria de aguas entre lo masculino y lo femenino. El origen de la clasificación binaria se sitúa en el plano biológico, que trasciende al plano social y cultural; en otras palabras, afecta a la vida misma de los sujetos acorde con su sexo. Al respecto Lévi Strauss expresa:

El pasaje del estado de naturaleza al estado de cultura se define por la aptitud por parte del hombre para pensar en las relaciones biológicas bajo la forma de sistemas de oposiciones: la dualidad, la alternancia, la oposición y la simetría, aunque se presenten bajo formas definidas o vagas, no son tanto fenómenos que hay que explicar como datos fundamentales e inmediatos de la realidad social.¹⁸

La relación entre lo masculino y lo femenino, según lo expresa Lévi Strauss, se da bajo la forma de un sistema de oposiciones más allá de las diferencias biológicas que se incorporan al discurso cultural como pretendidamente naturales. La clasificación femenino/masculino presenta a este último con un carácter marcadamente positivo, mientras que los significados asociados a lo femenino llevan como constante la connotación de “la falta de ...”, o un carácter de complementariedad cuando no de negatividad como lo demuestra el cuadro del anexo 1, donde si bien la enumeración de los rasgos atribuidos a lo masculino y a lo femenino no es exhaustiva, ilumina el hecho de que las notas negativas son consideradas como caracterizadoras del ideal de mujer y como deseables en los patrones femeninos de nuestra cultura.

Esta dualidad acaba por configurar verdaderos mitos que se alimentan y fortalecen gracias a un conjunto de símbolos sistemáticamente organizados. Mitos, binarismos y esencialismos actúan cada uno desde una arista que ha contribuido a crear una visión reduccionista de la mujer en la que el rol que ocupa es de objeto y no de sujeto. Lo que uno

¹⁸ Claude Lévi Strauss, *Las estructuras elementales de parentesco*, Tomo I, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, p.50.

se pregunta es ¿desde dónde se articula esta construcción simbólica?. La respuesta sería desde el discurso articulado por hombres -pero también por mujeres con interés en que ésta se perpetúe, en otras palabras, desde el patriarcado que durante milenios califica y determina a la mujer que hace suya una imagen creada por *el otro*.

Por otra parte, cabe recordar que los mitos son fruto de la estrecha relación que existe entre el imaginario social y el inconsciente individual. Dicha vinculación genera un discurso cultural cuyos modelos adquieren el carácter de *naturales* dada su universalidad en un grupo determinado. Resulta por tanto ilustrativo hacer un recorrido a través de frases, proverbios y refranes que circulan entre nosotros con una inmensa carga imaginaria que refuerza la concepción de la mujer como un ser inferior. Ejemplo de ello es el *Eclesiastés* que en el versículo 33 proclama: “Por la mujer tuvo principio el pecado y por ella morimos todos”; o bien los diálogos platónicos que demuestran la misoginia de la cultura ateniense, donde Aristóteles considera a la mujer un hombre inferior, pues: “La naturaleza sólo hace mujeres cuando no puede hacer hombres”.¹⁹

Este tipo de concepciones dieron lugar a la reflexión que Virginia Woolf presenta en *Un cuarto propio*, pues existe un número incalculable de obras escritas por hombres -e incluso por varias mujeres- en las que se pone énfasis y se acentúa en esta inferioridad femenina. Este hecho ha sido interpretado, desde la perspectiva de género, como instrumento que permite a los hombres brillar gracias al contraste que su imagen enaltecida presenta frente a aquella deteriorada de la mujer.

Luce Irigaray²⁰ considera que es la mirada sometida de la mujer la que el hombre necesita para construir su imagen. A través de la parábola de la caverna de Platón, la escritora expresa el contraste entre el vientre materno y el divino logos paterno. Ella

¹⁹ Aristóteles citado por Carmen Perilli, *Imágenes de la Mujer en Carpentier y García Márquez*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1989, p. 54.

²⁰ Luce Irigaray citada por Carmen Perilli, *ibidem*.

considera que las categorías filosóficas han sido desarrolladas para relegar lo femenino a una posición de subordinación y para reducir la radical *otredad* de la mujer a una relación especular en donde la mujer es ignorada o vista como lo opuesto al hombre. La idea de este sujeto masculino como *uno* que a su vez constituye un principio de organización y control estable y unificado, solo fue posible a través del desplazamiento de una serie de categorías oposicionales y complementarias hacia la mujer [ver anexo 1], cuya función -vital- dentro del sistema de significación nunca fue asumida como tal. Identificada con la *naturaleza* y opuesta a la *cultura* -que se entendió como equivalente a hombre-, la noción de mujer ha funcionado como un espejo que reafirma la “tranquilizadora imagen especular de la unidad de un sujeto que no sólo se contiene a sí mismo sino que es capaz de autoproducirse en cuanto tal.”²¹

Al estar la mujer colocada en el lugar del *otro*, esta se convierte en mito. La mujer mitificada equivale a un vaciamiento de significado que ha sido reemplazado por otro, como dice Barthes: “[...]se trata de una palabra robada y devuelta pero no al mismo lugar. Es un discurso automatizado cuyo sino es la repetición; lo temporal se presenta como un eterno presente y la geografía pierde sus fronteras”.²²

Dicho vaciamiento que atraviesa por una nueva resemantización responde a la colocación de la mujer como el *otro* frente al *uno* que es el hombre, idea que constituye la base de la clasificación binaria que configura la estructura de género en la que nos han culturizado.

El siguiente recorrido de las imágenes femeninas recreadas en las obras de Alicia Yáñez Cossio y otras escritoras latinoamericanas pretende demostrar que esta narrativa confronta la concepción cultural binaria y esencialista creadora del mito llamado mujer.

²¹ Giulia Colaizzi, *Feminismo y Teoría del discurso, Razones para un debate*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 14.

²² Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1981, p. 41.

Estos personajes contribuyen a la demitificación de la imagen femenina tradicional. El alejamiento del estereotipo es común en la narrativa femenina latinoamericana, así, el rol de pasividad con el que se pretende calificar a la mujer desde la óptica patriarcal reduccionista no tiene asidero en las imágenes de mujer que las escritoras latinoamericanas presentan. Tal es el caso de Ana Lydia Vega, quien en *Letra para salsa y tres soneos por encargo*²³ comienza con un epígrafe que hace referencia a una letra salsera de Rubén Blades: “la vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, pero la sorpresa nos la da *la tipa* como denomina a la protagonista Ana Lydia, quien ante el abordaje callejero de *el tipo* opta por responder con una *inversión* del guión de pasividad prescrito para la mujer. Pues la tipa toma la iniciativa, seduce al tipo en la calle y paga el motel. El texto así se distancia del carácter patriarcal de tantas letras de salsa y de tantas concepciones estereotípicas que presentan a la mujer unguada con una calidad de víctima.

En el caso ecuatoriano, varios críticos, entre ellos Sara Vanegas, coinciden en que la narrativa de Alicia Yáñez irrumpe con una nueva visión y modo de hacer literatura, así: “[...] mientras en novelas anteriores, escritas por mujeres, los personajes suelen ser víctimas denunciando de la situación de discriminación y violencia que se les obliga a vivir, en los textos de Alicia encontramos ya mujeres que reaccionan, se desesperan, sí, pero luchan por y para sí mismas ..., y a menudo, alcanzan su salvación”.²⁴

1.1.1. María Illacatu: contrapunto de la Malinche.

En este marco demitificador, como dije antes, está la figura de María Illacatu, personaje de *Bruna, soroche y los tíos*. Ella es la iniciadora de la estirpe Illacatu que luego cambiará su apellido a Villa cato, a Villa-cató y, por último a Catovil, dado el rechazo que la

²³ Ana Lydia Vega, “Letra para salsa y tres soneos por encargo”, en Seymour Mentor, *El cuento hispanoamericano*, Bogotá, Fondo de Cultura Económico, 1993, pp. 694 -705.

²⁴ Sara Vanegas en estudio introductorio de *Bruna, soroche y los tíos*, p. 11.

familia siente por lo indígena. María además es la dueña de los bienes materiales que luego heredarán sus sucesores; sin embargo, ella no puede disfrutar de sus posesiones porque es víctima de un doble sometimiento: el conyugal y el colonial.

La bella María Illacatu presenta una hibridez en cuanto conjuga caracteres considerados como femeninos con otros atribuidos como masculinos, reflejando así una nueva concepción de la mujer que es más abarcadora e integral. Así, encontramos en su descripción énfasis en su belleza física, es obediente y el espacio en el que se desenvuelve es más bien el cotidiano. Pero a estos rasgos se unen un poder de decisión y de actividad - opuestos a la pasividad y rol secundario o de acompañante prescritos por la lógica binaria- que la llevan a concluir su vida con un acto de rebeldía extrema. Es una mujer cuya afectividad fue herida: “la calidez de su corazón se congeló con el matrimonio y la vida”, poniendo en su lugar una *fría cerebralidad* que cabe asimilar a la categoría lógica-racional. Al ser privada de la posibilidad de proveer cuidados y atenciones a sus “hijos que fueron más del padre que de la madre”(p.77), su compañera, la soledad, le ayuda a lograr un desarrollo espiritual particular, que no se encuentra sujeto a religiosidad alguna sino a una fortaleza interior que culmina con un protagonismo trágico. Desde su lugar de colonizada y de casada, que equivalen a un doble sometimiento, María rechaza las condiciones que le ha tocado vivir, y no lo hace a través de actitudes tradicional y culturalmente asignadas al sexo femenino, sino que lleva a cabo una demostración de poder, fuerza, autonomía y autodeterminación que se consolidan cuando mata al amo, esposo y causante de su soledad y desventura. Es tal la capacidad de decisión que presenta, que delinque por partida doble: homicidio y suicidio que la ubican al margen de la ley.

Lo anotado corrobora la afirmación del crítico Antonio Sacoto que ha visto en María Illacatu “el contrapunto de la Malinche, pues nunca se rindió al conquistador ni aceptó el

papel de segundona, como era normal para la mujer indígena de la época”.²⁵ La Malinche o Marina que entregó México a Hernán Cortés, a través de la revelación de los secretos de su propio pueblo, ha adquirido un carácter mítico irrefutable. Ella ha dado lugar a la expresión “hijos de la chingada” -equivalente de violada, madre abierta o burlada por la fuerza-, lo cual, como dice Paz, refleja la convivencia en el mexicano de una negación dura y violenta de la madre -a la que se le condena por el solo hecho de serlo- y una no menos violenta afirmación del Padre. Me detengo en esta reflexión no solo porque las figuras de Cortés y la Malinche son los símbolos de un conflicto secreto aún no resuelto que está presente en América Latina en general, pensemos sino en la recreación de esta idea en la obra ecuatoriana *El chulla Romero y Flores* de Icaza; sino también, porque dicho conflicto revela otra arista desde donde la imagen de la mujer luce negativa.

Al referirme a este aspecto, pretendo probar la hipótesis de que la narrativa femenina contemporánea está contribuyendo a desdibujar en nuestro imaginario esa imagen de negatividad con que la realidad, no solo mexicana, presenta a la mujer. La realidad de la mayoría de las mujeres latinoamericanas invita a la reflexión pues el mestizaje se realizó a través del cuerpo de las indias. Nuestro pueblo es hijo del conquistador y la conquistada, por lo que optó por el odio o la admiración hacia el padre, y una relación de odio-amor por la madre. La creatividad popular a través de sus versos, canciones y refranes consagra y denigra a la mujer en forma reiterada, casi obsesiva. Octavio Paz nos da a conocer esa convivencia de las dos caras de una misma moneda o versión maniqueísta de la mujer a través de la siguiente cita: “La mujer es en México figura enigmática. Mejor dicho es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la

²⁵ Antonio Sacoto citado por Sara Vanegas, op.cit., p. 34.

fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas, las diosas de la creación son también deidades de destrucción²⁶.

La ambivalencia presente en la reflexión de Paz, nos conduce a pensar en la otra voz que anunciamos bajo la denominación de “mujer fatal o *dame sans merci*”. Se trata de un enfoque poco halagador que viene desde el Antiguo Testamento donde la mujer es concebida como inferior al hombre que constituye su amo y su dios. Eva, por ejemplo, es vista en el *Génesis* como la incitadora al pecado, aquella que convence al casto Adán a comer de la manzana, por lo que se la asocia a la caída y al pecado, así como a la expulsión del Paraíso. Ella es la que prefiere el mal, la compañera complemento del hombre por la que todos heredamos sufrimiento y condena.

La mujer a través de las obras de los Padres de la Iglesia, la escolástica, el derecho medieval y moderno, la literatura burguesa y satírica ha sido presentada desde esta óptica de negatividad y reduccionismo. Carmen Perilli al respecto afirma:

Intermediaria entre Dios y el hombre, intermediaria entre el hombre y el Diablo; iniciación en el misterio del universo, puerta abierta al caos; impulso hacia la luz; mensajera de las tinieblas; [...] objeto de admiración y de amor, objeto de odio y de desprecio; las oposiciones podrían prolongarse casi indefinidamente. Estas imágenes contrapuestas son en realidad complementarias; ambas son las dos caras de un mito en el que la mujer siempre es objeto nunca sujeto que se enuncia a sí misma. La mujer aparece como la encarnación de las delicias y los peligros de la carne.²⁷

Del conjunto de ideas expuestas sobre las caras del mito llamado mujer podemos deducir que hay una vacilación del hombre entre el temor y el deseo. Ante lo incomprendido, el hombre la ve como *la otredad* y al colocarla en esta postura mitifica lo que no alcanza a entender.

²⁶ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, F.C.E., 1984, pp.59-60.

²⁷ Carmen Perilli, op. cit., p.57.

Me ocuparé ahora de la cara no halagadora de la mujer y su representación en los personajes femeninos protagónicos de la narrativa femenina latinoamericana contemporánea. La mala reputación es una constante en la condena que las sociedades recreadas literariamente implementan en contra de las mujeres que disienten del *coro de voces o colectivo femenino*.

1.1.2. Sobre el halo de “mujer fatal” de Camelia Llorosa.

Camelia Llorosa, en *Bruna, soroche y los tíos*, de Yáñez, es descrita como libre pensadora y sin prejuicios, ostenta un poder de seducción producto de una vida llena de aventuras y viajes que fueron posibles dada su viudez prematura. Casada a los quince años por poder, muere su esposo antes de siquiera consumir el hecho nupcial. Dicho estado civil le reporta prestigio y misterio, lo cual contribuye a la meta que se propone: conquistar el mundo. De ella se dice que fue la primera y única mujer de ese tiempo que lanzó un grito de independencia en la ciudad dormida. Sin embargo no logró despejarse del halo de mujer fatal.

Yáñez, a través de ciertos actos que este personaje realiza, ironiza la imagen mítica del *eterno femenino*. Así, Camelia Llorosa opta por cambiar su nombre de pila, que es Carmela, por uno que apele a las heroínas románticas. En las noches literarias que organiza, Camelia ironiza la imagen de la madre dolorosa, a través de “la gota de aceite que lograba colocarse en la punta de las pestañas para producir la impresión de una lágrima suspendida en las puntas de su sensible feminidad. Con la lágrima a cuestas Camelia Llorosa lograba lo que se proponía. Los hombres no podían resistir el brillo de la perenne lágrima y hacían cualquier cosa que ella les pidiera, por descabellada que esta fuera, con tal de que apareciera otra lágrima gemela”. (133)

La idea de lacrimosidad, a la que incluso “Llorosa” nos remite, está vinculada con la idea de la mujer sufridora, con aquella que se resigna y acepta con humildad y sacrificio lo que la vida le impone; en otras palabras, tiene que ver con el mito de la *madre dolorosa*. ¿Qué mejor símbolo para representarla que el de las lágrimas?.

En *Cine Prado*, de la escritora mexicana Elena Poniatowska, se da una estrategia similar para ironizar la imagen de dolor que *la mujer ideal* se supone debe presentar. A través de un personaje masculino que está enamorado, mejor dicho obsesionado por una actriz de cine erótico, la narradora construye todo un carnaval de símbolos que constituyen el mito del *eterno femenino*. El hombre que está casado pero perdido de amor por la actriz, le escribe a esta última, una carta desde la cárcel para reprocharle por lo destrozado que ha quedado su corazón luego de haberla visto, en una escena fílmica, besar a su coestrella con pasión. Le reclama además que use prendas negras íntimas que desdican la imagen de recato y pudor que él espera de ella. El protagonista le escribe: “Si yo lo único que quiero hallar en usted es esa chispita triste y amarga que hay en sus ojos ...”²⁸

Lágrimas, actitud de dolor y tristeza son algunas de los rasgos que en muchos casos, el hombre ama, busca desesperadamente; pues estos coinciden con la imagen de la *mujer* recreada en la literatura y plasmada en el imaginario a lo largo de siglos. Yáñez y Poniatowska demitifican esta imagen a través de un discurso que construye el mito del *eterno femenino* revelando su artificiosidad.

2. El arquetipo de la *gran madre*: un mito bifronte.

Para Carl Jung, el arquetipo de la *gran madre* proviene de las historias de las religiones. Siempre se privilegió el aspecto materno de la mujer en relación a los demás

²⁸ Elena Poniatowska, “ Cine Prado”, en *Diecisiete narradoras latinoamericanas*, Bogotá, Editorial Norma, 1996, p. 195.

componentes. El mito de la *gran madre*, como el del *eterno femenino*, al que está íntimamente vinculado, es también bifronte. Así podemos oponer la madre amante a la madre terrible. Representante de la primera sería la virgen María, en tanto que de la segunda, la prostituta de Babilonia.

En las obras escritas por Yánez encontramos el mito de la *gran madre* en María Illacatu. Ella es la única figura femenina en la que la maternidad aparece como un rasgo sobresaliente -aunque separada de sus hijos-. Espiritualidad, fertilidad y belleza, magia y misticismo, carácter protector y carisma son características de este personaje en el que se da un sentido de intemporalidad dado que pese a pertenecer al pasado, estos rasgos perviven a través de la invocación que de ellos hace Bruna. La hermosura de María, por ejemplo, llega incluso a generaciones posteriores, a través del retrato pictórico que de ella mantiene la familia y que Bruna venera. Los rasgos atribuidos a María coinciden con aquellos señalados por Jung como esenciales del arquetipo de la madre:

1) Lo materno, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual más allá del entendimiento; 2) Lo bondadoso protector, sustentador, dispensador del conocimiento, fertilidad y alimento; 3) Los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; 4) El impulso instintivo o benéfico y; 5) Lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el mundo de los muertos, lo que devora y seduce, lo que provoca miedo y no permite evasión.²⁹

Nótese como las características enumeradas en el punto cinco: lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el mundo de los muertos también está presente en María Illacatu cuya rebeldía es llevada al paroxismo que se manifiesta cuando asesina a su esposo y se suicida ella. La truculencia de estos hechos provocan temor y parece recordarnos que no existe escapatoria o evasión ante el poder de la gran madre que se traduce en lo implacable del comportamineto de María.

²⁹ Carl Jung citado por Carmen Perilli, op.cit., p. 61.

2.1. Desentronización de la *gran madre*.

La figura de la madre tiene innumerables rostros. Así, puede estar representada por la abuela, la nana, la suegra, una hermana mayor o la madrastra como en *El cuento envenenado*³⁰ de Rosario Ferré en el que la madrastra constituye el personaje antitético de la protagonista Rosaura. Esta última ha escrito el cuento que su madrastra está leyendo durante la velación del cadáver del que en vida fue su esposo. Los comentarios de una y otra sobre los hechos que han compartido distan de llegar a un acuerdo. A la madrastra le interesa lo material, en tanto que Rosaura ama lo intelectual. La madrastra siente celos de la relación que la protagonista mantiene con su padre y en la que los libros ocupan un lugar importante. El cuento llega a su fin con la muerte de la madrastra pues el libro poseía una suerte de conjuro para que el primero que lo lea caiga muerto al llegar a la última página.

En el caso ecuatoriano, Yáñez, a través de otra representante de la *gran madre* -la suegra de María en la obra *Yo vendo unos ojos negro-*, recrea escenas que constituyen una denuncia del machismo que las madres fomentan y la condición de subordinación de la mujer. El machismo tiene su contrapartida en el marianismo, ambas caras de la misma moneda donde: “lo masculino es el riesgo aceptado y es la agresión sin tregua - física, moral, económica, política, sexual- y lo femenino es la espera resignada, la gestación abnegada, el miedo a lo desconocido y la incertidumbre constante”.³¹

Yo vendo unos ojos negros trata del intento de una mujer por independizarse. María es el nombre de la protagonista que pertenece a la clase media y está casada con un burócrata frustrado que psicológicamente sigue unido a su madre. María decide abandonar esa vida agobiante y sumisa y va en busca de empleo. Durante todo el proceso por el que atraviesa

³⁰ Rosario Ferré, “El cuento envenenado”, en *Diecisiete narradoras latinoamericanas*, op.cit., pp.55-72.

³¹ Jaime Mejía Duque, *Narrativa y Neocoloniaje en América Latina*, Buenos Aires, Crisis, 1974, p. 70.

existe una voz interior -denominada *la mala amiga*- que contribuye a una serie de reflexiones sobre la condición de la mujer en un mundo subdesarrollado, en el que su falta de preparación y experiencia la hacen presa fácil de una serie de manipulaciones y abusos. La trama presenta una serie de peripecias por las que la protagonista, junto a otras mujeres que también son seleccionadas para el trabajo -en una empresa de productos de belleza- debe atravesar. Cuando María percibe que está a punto de ser absorbida por el mercado de consumo decide dejar dicho trabajo.

En la obra resumida, la suegra de María es parte de ese *coro* de servidoras que sustentan el poder patriarcal y que no toleran la disidencia de una voz que se escape. La suegra evita, contra viento y marea, que una *voz femenina* cause disonancia o presente falta de conformidad con la *partitura*. La imagen protectora, bondadosa y sustentadora de la *gran madre* es demitificada a través de la parodia. La suegra de María es un ser que fomenta el machismo hasta hacer de su hijo un ser inútil y sin personalidad. Detrás de su papel *misericioso y tierno* se esconde un corazón duro y esclavizador que se vierte con toda su negatividad en contra de María como lo revela la cita que sigue:

Y la madre que sabía perfectamente que su hijo había crecido hasta el increíble metro setenta y dos centímetros, y por lo mismo no cabía en su regazo porque se había casado, trabajaba en un Banco y hasta tenía bigotes, en lugar de decirle: -Hijo, hazte a un lado porque ya no estás para estos arrumacos, seguía con la cantaleta de que hijito no te han limpiado los zapatos, hijito no te han planchado bien el cuello de la camisa, hijito no te han cortado las uñas, hijito te vas a caer, hijito aquí tienes la sopita que sólo tu madre sabe hacer.(27)

En relación al machismo y a la anulación de que la mujer es objeto, cabe referirnos aunque sea brevemente, al complejo edípico. Juliet Mitchell, en su libro *Psicoanálisis y*

feminismo, al considerar que el complejo de Edipo está íntimamente relacionado con la sociedad patriarcal, rescata el aporte de Freud y nos dice: “Es la base del tabú del incesto exógamo original, del rol adjudicado al padre, del intercambio de mujeres y consecuente valoración de ambos sexos. No se refiere a la familia nuclear sino a la institución de la cultura”.³²

La valoración de los sexos tiene efectos concretos en la realidad, así, es interesante reflexionar sobre ese cuarto elemento que necesariamente surge de la relación trinitaria en la que se basa el psicoanálisis -madre, padre, hijo- y que es la castración. Dicha castración parte de lo que parecería ser un error de naturaleza -la falta de pene-, por lo que aparece como *natural* -esencial e innata al ser mujer-, contribuyendo de este modo a *justificar* el discrimen del que el sexo femenino es objeto. En la narrativa de Yáñez, esta castración refleja los efectos también *castrantes* que surgen de la relación suegra-nuera. Así, la suegra de María contribuye a la cadena de subyugación que reduce a la mujer como lo confirma la siguiente cita:

Si María hubiera ido a la Universidad, no estaría allí sentada en la cola de cesantes, pero la suegra habló por boca de los convencionalismos diciendo que era criminal abandonar el hogar que es el santuario de la verdadera mujer, y García subrayó lo dicho con un mi mamá nunca se equivoca, mi mamá siempre dice la pura verdad, logrando que María colgara sus estudios en la escueta percha de ama de casa. (44)

El hombre, también vive su castración, pero ésta es simbólica o resultado de los límites que nos coloca el mundo. El hombre es víctima de diferente manera de esa relación compleja que mantiene con la madre. Por una parte, la madre es el símbolo de la musa inspiradora, de lo más sublime que existe, de la amada ideal. Bástenos sino pensar en que la figura de la madre en nuestras sociedades se agiganta. Entre nosotros, uno de los piropos más

³² Juliet Mitchell, *Psicoanálisis y feminismo*, Barcelona, Anagrama, 1976, p.69.

comunes es el ¡mamita! o ¡mamacita!. Pero por otra parte, estamos ante un amor agigantado que cobra réditos enormes pues impide el crecimiento individual de sus hijos, como lo revela la siguiente cita de la obra que he venido analizando:

La “mala amiga” era la responsable directa de muchas cosas, como la de inducirle a desbaratar su hogar en el momento en que le presentó de sopetón la biografía y la radiografía del que había sido su marido. Los dos documentos eran la prueba irrefutable de que había tenido por esposo un ser umbilicado, peniforme, óseo, oviforme, lo que equivalía a un amorfo por donde quiera que se le mirara. (99)

La relación madre-hijo en nuestras sociedades adquiere tintes de sobreprotección que fomentan el machismo. Ello se debe, en gran parte, a que la mujer al no tener otros espacios de crecimiento y reconocimiento que no sean los vinculados con la maternidad y el cuidado de los hijos, tiende a sobredimensionar su relación maternal y a convertirla en una obsesión donde su amor no tiene límites y tampoco acepta *competencias*. Ello contribuye a la gran violencia simbólica -e incluso física- que sobre la mujer ejerce la sociedad entera donde “el machismo no es sino la expresión del voluntarismo, la otra cara de la impotencia”.³³ Pero también constituye el escudo con “que el voluntarismo se recubre y con la que distrae la edipiana inseguridad del varón en la sociedad paternalista, cuyas normas operan bajo las condiciones del subdesarrollo”.³⁴

El “marianismo”, según Margara Russotto, es “la transposición del culto a la Virgen María y, por extensión, a la maternidad, la pasividad y el sufrimiento -lo que lleva a la renuncia de la sexualidad del cuerpo femenino como lugar de goce gratuito.”³⁵ La figura de la *madre amante* está ıntimamente vinculada con el marianismo. La visión que sobre estos dos aspectos nos presenta Yánez corresponde a una *desentronizacion de la madre*.

³³ Ibidem, p.67.

³⁴ Ibidem, pp. 67-68.

³⁵ Margara Russotto, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990, p.30.

Si bien mucha agua ha corrido bajo el puente y varios son los cambios que se han dado, sin embargo, la idea inculcada a las mujeres de “que a pesar de su condición subordinada ellas son espiritualmente superiores a los hombres”³⁶ en muchos casos subsiste, por lo que la mujer para demostrar dicha superioridad debe aceptar las debilidades del varón que encuentra difícil controlar su sexualidad. Este tipo de concepciones que muchas madres, aún hoy, tratan de perpetuar en sus hijas, son analizadas por Luce Irigaray como sigue:

(...) las hijas experimentan sentimientos encontrados frente a la madre en las sociedades occidentales, dado que ella aparece como el vehículo que hace cumplir las convenciones contribuyendo así a perpetuar una tradición que somete a las mujeres a la voluntad masculina. En su papel de instrumentos del sistema patriarcal las madres revelan su propia situación subordinada, y al representar los intereses del poder masculino dejan de ser modelos atractivos para sus hijas.³⁷

Resulta reveladora la cita de Irigaray para el análisis de la relación madre-hija que obras como *Rito de iniciación* de Rosario Castellanos³⁸ presenta. La protagonista se identifica con el espacio anegado y con una imagen de inutilidad y desamparo. La soledad es un tema de reflexión y de vivencia constante en Cecilia Rojas. Ella está más cerca del padre que es un historiador que de la madre. La protagonista siente envidia de lo que su madre “ostenta”: el título de señora que constituye una suerte de *carta de ciudadanía*.

En *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel³⁹, obra que narra la relación de dos enamorados, sobre los que pesa una especie de prohibición familiar. La tradición que impide la realización del amor que se profesan Tita y Pedro tiene que ver con la costumbre de que a la hija menor le correspondía cuidar de la madre hasta el último de sus días, por lo que Tita

³⁶ Sobre el marianismo en Hispanoamérica véase Evelyn P. Stevens, “Marianismo: The Other Face of Machismo in Latin America” *Mujer, realidad religiosa y comunicación* (1988), de Cora Ferro y Ana María Quirós. provee una síntesis de la influencia de la religión en la construcción de la mujer latinoamericana.

³⁷ Luce Irigaray en María Inés Lagos, *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Santiago, Cuarto propio, 1996, p. 99.

³⁸ Rosario Castellanos, *Rito de iniciación*, México, Alfaguara, 1996.

³⁹ Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*, 6a ed., Venezuela, Mondadori S. A., 1994.

no podía contraer matrimonio. La madre en este texto es recreada como una representante del feminismo fálico. Ella es el amo que ordena y Tita la esclava que obedece sin reproche hasta la escena de los chorizos de Mamá Elena, en que la protagonista es descrita así:

Tita sintió que una violenta agitación se posesionaba de su ser: enfrentó firmemente la mirada de su madre mientras acariciaba el chorizo y después, en lugar de obedecerla, tomó todos los chorizos que encontró y los partió en pedazos, gritando enloquecida.

-¡Mire lo que hago con sus órdenes! ¡Ya me cansé de obedecerla!⁴⁰

Los chorizos simbolizan la serie de poderes patriarcales que nos oprimen, que no nos permiten liberarnos, que no nos dejan ser. La madre su representante más fiel, aquella que no tolera la deserción de una voz que causaría el quiebre de la tradición que subyuga a la mujer.

Otra voz fálico-femenina es la que la Alicia Yáñez recrea en *Yo vendo unos ojos negros*, bajo la figura de la madre de Pilar. Nótese que al poclamar la virtud y la santidad de la mujer, el marianismo ha sido un instrumento para mantener a las mujeres sometidas al poder no solo masculino sino también femenino patriarcal. A continuación un fragmento que revela el tipo de relación que Pilar tiene con su madre.

Pilar era una de esas mujeres que llevan el cordón umbilical seco y podrido a través del tiempo y la distancia, atado a un ser posesivo y terrible llamado madre y van por la vida temiendo a cada rato que sus pasos se enreden en otro sentimiento y pierdan un comunicación inexistente. La sociedad ha dicho siempre que estas son las buenas hijas, pero cómo se puede ser buena, filialmente buena si el precio es un sacrificio que impregna todos los actos de amargura, de ojos húmedos y de suspiros por lo que pudo ser y no es. Y hasta dicen que Dios las bendice de una manera especial, olvidándose que El es la fuente del amor y de la vida. (13)

Tradición familiar que Esquivel lleva a las máximas consecuencias y tradición mariana que Yáñez denuncia en el caso de Pilar son ejemplos de recreación negativa de la

⁴⁰ Ibidem, p. 100.

relación madre-hija en el que la madre ejerce un poder de tipo patriarcal. En los ejemplos además existe el temor de las madres a la soledad y la falta de realización personal. En el caso de Pilar, su madre recurre a criterios religiosos basados en *premio y castigo* con el fin de retener a su hija junto a ella aunque sea a cambio de la frustración de la joven.

2.2. La otra cara de la *gran madre*: la prostituta.

Continúo ahora con la otra cara del mito de la *gran madre* que, como dije antes, presenta un carácter bifronte. Dicha dualidad se ve reflejada en las canciones populares, diversas expresiones musicales como el bolero y el tango, los radioteatros y teleteatros que presentan una mitología femenina desdoblada en la santa madre sacrificada y en la de mujer fatal que pierde al hombre o lo hace sufrir.

Desde tiempos remotos, el sexo y la maternidad aparecen divorciados, sobrevalorándose la función reproductora. La madre y la prostituta no son sino aspectos complementarios. Así, en innumerables sociedades las meretrices son consideradas como necesarias para su funcionamiento. Este es el caso de geishas y hetairas. Los hombres que a ellas acuden, separan el placer sexual de sus vidas matrimoniales.

La prostitución es un tema poco tratado por la narrativa femenina latinoamericana. Uno de los casos que vale la pena destacar es la representación que Isabel Allende realiza en *La casa de los espíritus*⁴¹. Se trata de espacios donde quedan suspendidos todos los androcentrismos y colonialismos de la novela. Tanto el “Farolito rojo” como el “Cristóbal Colón” son prostíbulos, representados sin embargo como espacios de seguridad individual donde las dominaciones no tienen vigencia. Por tanto el acto sexual como tal no implica la posesión de los cuerpos femeninos fruto del ejercicio de un poder patriarcal, sino que más bien representa un estado pleno, orgiástico que rebasa las variables que establecen la

⁴¹ Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, 20a ed., Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

condición de subalterno o dominado frente al sujeto dominante. La demitificación de la imagen femenina de la prostituta realizada por la escritora chilena, se la puede conectar con la idea de Bataille que asocia el estado orgiástico con la existencia de una fuerza desbordante que provoca la negación de todo límite, donde finalizan los aspectos individuales.

Alicia Yáñez, por su parte, en la obra *La casa del sano placer* recrea varias aristas demitificadoras de la imagen de la meretriz. El prostíbulo en este texto no es un lugar más sino que constituye *la periferia traída al centro*. En realidad, se trata de la *periferia de la periferia* que se toma el centro. Michel Foucault⁴² en *Historia de la sexualidad* se refiere al burdel como un espacio de excepción donde el puritanismo moderno impone un triple decreto: prohibición, inexistencia y mutismo. Rita Benavides instala, en la novela, el prostíbulo que regenta en el corazón mismo del pueblo; es decir, junto a la catedral. No solo que esta imagen nos revela el carácter subversivo de la figura femenina citada, sino que el hecho implica una triple transgresión. Primero porque va en contra de lo prohibido, luego porque rompe con la idea de *inexistencia* al ser ubicado en el lugar más público del pueblo; así, su presencia disloca la hipocresía social que sabe de la existencia de lugares de excepción pero que los ubica en las afueras, en los límites como no queriendo admitir que son parte de la sociedad que hemos creado. Finalmente, el mutismo que pesa sobre espacios como este, pierde toda validez en la obra, pues *la casa del sano placer* constituye el centro de toda conversación entre la gente del pueblo y de sus alrededores e incluso desde sitios lejanos que vienen en *romería* a conocer el mítico lupanar.

La obra de Yáñez se refiere además de “La casa del sano placer” a otro prostíbulo denominado “Los Jazmines”. Este presenta una imagen de desgarramiento y miseria humana como telón de fondo del *oficio más antiguo del mundo*, que constituye una denuncia de la

⁴² Cfr. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, Tomo III, Coyoacán, Siglo XXI, 1976.

situación en que la gran mayoría de las prostitutas se desenvuelven. En una entrevista realizada a Alicia Yáñez, en la que se le pregunta sobre el origen de esta obra, ella expresa:

En esta novela efectivamente, hay bastante investigación, además en ella escribo con una cierta rabia, con cierta indignación contra determinadas circunstancias. Un poco, está basada en una investigación que hizo Fabiola Solís, donde ponía de manifiesto la ignorancia de la mujer con respecto al sexo, y por otro lado la utilización del sexo como placer únicamente del lado masculino.⁴³

La casa del sano placer-nombre del prostíbulo- constituye un proyecto de Rita Benavides para “ayudar” a aquellas jóvenes alumnas del colegio de señoritas “El sueño de Bolívar” que no se mostraban capacitadas para los estudios intelectuales. En este texto, el cuerpo femenino no constituye un símbolo *de embeleso y orgía*. Aquí se reproduce y refleja el mito bifronte de *la madre versus la prostituta*.

Las siguientes citas brindan una idea de la concepción que al respecto se ha tenido. Incluso el Cristianismo, que aniquila con su desprecio a meretrices y prostitutas, las acepta como un mal necesario. San Agustín dice: “Suprimid a las prostitutas y turbaréis a la sociedad con el libertinaje”.⁴⁴ Otro santo de la Iglesia, Santo Tomás afirma: “Eliminad a las mujeres públicas de la sociedad y el libertinaje la turbará con toda clase de desórdenes. Las prostitutas son en una sociedad lo que la cloaca en un palacio: suprimid la cloaca y el palacio se convertirá en un lugar sucio e infecto”.⁴⁵

La visión dicotómica que ha prevalecido a lo largo de la historia de la humanidad es recreada por Yáñez desde el discurso femenino. No es un hombre el que va a encarnar el poder patriarcal sino que es una figura femenina la que reprime y elimina cualquier

⁴³ Alicia Yáñez en Entrevista realizada por Ivonne Zuñiga, “La novela y sus misterios” en *Letras del Ecuador*, N°181, Quito, Órgano de difusión de la Casa de la Cultura ecuatoriana, Enero de 1998, p.80.

⁴⁴ Texto transcrito por Carmen Perilli, op.cit., p.62.

⁴⁵ Ibidem.

posibilidad descolonizadora. Es Rita Benavides quien en su discurso en defensa de su proyecto, expone como razones para que siga existiendo el lupanar, la necesidad de proteger a “las mujeres decentes, la pureza de las niñas y la institución del matrimonio”. Aspecto que conduce al lector a reflexionar sobre los dominios patriarcales donde el *interfemenino* también está presente.

Cabe decir que el carácter subversivo o demitificador de la imagen de la *prostituta* es en Yáñez una constante. Así, en sus obras plasma *varios tipos de prostitución* que incluyen aquellas que llevan a cabo damas casadas que “se han vendido a un solo hombre” a cambio de comodidad económica y status social pero que constituyen *objetos* y no *sujetos* autónomos e independientes; otra categoría corresponde al caso de “las culo de bronce” que son tres hermanas que solventan su vida de lujo y boato a expensas de las ilusiones que siembran en sus admiradores, a los cuales someten a un tipo de extorsión que no tiene fin y en la cual existe una seducción permanente pero que jamás llega a consumarse en el acto sexual.

Por otra parte, en la obra *Más allá de las islas*, Yáñez llega a recrear una imagen de sublimación sexual, a través de la figura mítica de Iridia. Desde su desprestigiado lugar de prostituta, este personaje simboliza la ternura y la integridad, desde ese mismo lugar intenta “hacer milagros a su manera”. Dichos milagros rompen con el esquema tradicional que opone *esposa-meretriz* pues para Iridia, los milagros radican en devolver a los hombres que tienen relaciones con ella, la capacidad de amar a sus esposas, de llenarse de amor y gozo por la vida. La frase revolucionaria de Foucault: “el alma es la prisión del cuerpo” que invierte la concepción tradicional de la iglesia y la religión, ilumina la visión de esta imagen femenina tan particular que la escritora presenta.

3. El mito de la virginidad, la castidad y la pureza.

Dentro de la sobredeterminación religiosa, el tema de la virginidad ha sido considerado míticamente y su trascendencia sacra ha sido tal, que constituye uno de los mitos femeninos más fuertes. En todas las religiones hubo vírgenes consagradas a tareas especiales, fundamentalmente religiosas. Estas mujeres sagradas no podían ser tocadas por nadie y su consagración se llevaba a cabo a través de ceremonias tribales, verdaderos ritos de iniciación mítica, a través de los cuales estas vestales o hijas del sol adquirirían una nueva situación mostrando la lección de unidad esencial del individuo con el grupo. El fin es cohesionar al grupo pero a través de un sacrificio arcaico en el que se mata la individualidad y los derechos de la sacrificada.

En *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona*, Yáñez recrea una tradición religiosa profundamente vinculada con el mito de la virginidad y los rituales de sacrificio en pro de la comunidad. Dicha tradición consiste en *el honor de ser la camarera de la virgen*, es decir, quien tendrá acceso a cambiar de ropa a la imagen de la virgen pipona y a donar su cabellera -que necesariamente debe ser rubia- para que con ella se elabore la peluca de la virgen cuando llegue el momento propicio. Magdalena Benavides es la llamada a servir de “vestal” para el próximo sacrificio que está basado en la castidad, el sacrificio y la pureza. La presencia de la comunidad como sujeto colectivo dominador está presente en toda la trama, como lo revela la siguiente cita:

De nada les sirve a las camareras ser las dueñas de las haciendas más grandes del contorno, de las cuales ni siquiera la vista alcanza a divisarlas ni la imaginación a limitarlas [...] mientras ellas han de permanecer en el pueblo aborrecido con las velas amarradas de sus sueños imposibles, condenadas en vida a una misión perpetua.⁴⁶

⁴⁶ Ibidem, pp.25-26.

Magdalena es descrita como la nieta favorita de doña Carmen que es quien cogobierna el pueblo, pues la otra fuente de poder es su hermana Rita. La joven que será *honrada* con la donación de su cabellera es considerada como “la más hermosa, la más inteligente, la más digna de ser camarera, la más querida a pesar de sus protestas, la mejor vestida”⁴⁷. Ella es quien abre la obra, galopando cual amazona. Magdalena acostumbra vestir con una camisa sencilla como si fuera hombre, “sin volantes, ni lazos, ni alforzados”⁴⁸. En ella se unen belleza y fortaleza física, poder económico, modales bruscos, independencia e inteligencia. Su carma es vivir atada a un cinturón de castidad cuya llave la tiene el pueblo entero, constituyéndose los viejos Pando en los guardianes más severos, cuyas miradas ni siquiera le permiten entrar a la Iglesia vestida con pantalones.

El poder de seducción que Magdalena ostenta es inmenso, genera pasión y deseo hasta en los sacerdotes, y por supuesto en los frustrados viejos Pando. Dotada de una personalidad y un poder de decisión, llega a escaparse con el restaurador Figueroa, burlando así el severo control social y la tradición religiosa. Si bien luego volverá al mismo lugar que odia, esta vez será para volver a salir de él en forma casi mítica y unirse al héroe del texto - Manuel Pando-, representando así un símbolo positivo de la humanidad que camina hacia el descentramiento de las cosmovisiones, donde nuevas esferas culturales de valor se han liberado de la sobredeterminación religiosa con lo que *lo sagrado* ha dejado de ser *el centro* simbólico de la sociedad y por ende del individuo.

3.1. Marianita Pando Benavides o la vestal sacrificada.

Ante la decisión de Magdalena de rehusarse a ser la próxima camarera de la virgen, Marianita Pando Benavides pasa a suplantarla. Marianita constituye el contrapunto de la

⁴⁷ Ibidem, p. 122.

⁴⁸ Ibidem, p. 22.

heroína descrita, no solo por vestal propicia para este sacrificio, sino también porque lejos de romper con la visión del mito del *eterno femenino*, opta por él como medio de congraciarse con la sociedad que la considera la mujer más controvertida del pueblo.

La parodia, el humor y la ironía de la escritora desacralizan los hechos constituyéndose en estrategia subversiva. De Marianita se dice que es “Fruto del único mal paso conocido de los hombres Benavides”, pero “ella no tiene culpa de ser hija del pecado”. La cofradía se opone a que sea camarera porque no es virgen ni doncella, pues fue amante del camionero que además era casado y con hijos. Para alcanzar el honor de donar su cabellera a la virgen, acude a representar la imagen del *eterno femenino* que la sociedad tanto valora con el fin de congraciarse con el pueblo, por lo que organiza grupos de niños que asisten a sus clases de catecismo y a quienes hace jugar a la ronda y brinda dulces. Sin embargo, este personaje a diferencia de Magdalena, no logra salvarse sino que acaba sumida en el desconcierto y el dolor que implica apostar por la sociedad y en contra de sí misma, perdiendo su individualidad para pasar a ser el mito de la vestal sacrificada.

Y el cura de Pelileo levanta el velo de la víctima, y el velo cae al suelo, y toma las tijeras y el velo cae al suelo, y toma las tijeras con la mano derecha y con la izquierda agarra la primera guedeja de pelo rubio y la corta de raíz como si estuviera cortando malas hierbas, y los dorados mechones caen al suelo encima del velo. Y la Marianita Pando que ahora es Benavides, siente una zozobra inexplicable, y cuando se ha terminado la faena, siente frío en la nuca y detrás de las orejas y se lleva la mano a la cabeza y se topa con las asperezas de un cráneo desconocido, y sin querer le salen las lágrimas y hace un esfuerzo inaudito por no seguir llorando. (209)

Cabe reparar en la distorsión de la imagen total y múltiple del sujeto, a la que conducen las ceremonias tribales de nacimiento, matrimonio, iniciación, entierro, adquisición de un estado civil entre otras. Estas sirven para trasladar las crisis y hechos de la vida del individuo a formas clásicas e impersonales que nos muestran a las personas como: el

guerrero, la desposada, la viuda, el sacerdote, la sacrificada, la pitonisa, el jefe. Categorías que para la comunidad además representan la vieja lección de las etapas arquetípicas que se constituyen en un *deber ser* social que debe cumplirse y en el que los cultos populares y los deberes sociales juegan un rol preponderante.

CAPÍTULO II

DESAFÍO A LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL GÉNERO: CONFLICTO ENTRE IDENTIDAD PERSONAL E IDENTIDAD SOCIAL.

*“Lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad= realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes”.*⁴⁹

Antonio Machado

La construcción del género tiene lugar gracias a la presencia simbólica de mitos, binarismos y esencialismos; y, por otro lado, a la construcción social que se refiere a instituciones como el matrimonio, la familia y la iglesia entre otras. El *deber ser* o *identidad social* se relaciona además con la idea de *habitus* que como Bórdieu expresa: “(...) es el conjunto de disposiciones socialmente adquiridas e inscritas en la subjetividad de los miembros de un mismo grupo o clase”.⁵⁰

Este sistema de disposiciones es el resultado de un proceso de inculcación, en el que intervienen instituciones o dispositivos sociales arriba mencionados -familia, iglesia, escuela-. El *habitus*, siguiendo al mismo autor, no cabe asimilarlo a una ideología ni, menos aún, a un discurso deliberado y consciente. Funciona más bien como un esquema de percepción y de acción común a todos los individuos que conforman un mismo grupo social. Dichos miembros interiorizan, a través de este conjunto de disposiciones, las estructuras objetivas del mundo social.

⁴⁹ Antonio Machado citado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 8.

⁵⁰ Pierre Bórdieu en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p.81.

El interés o preocupación por la identidad femenina que está presente en las diferentes obras de las escritoras latinoamericanas nos invita a una reflexión sobre la disarmonía existente entre el *deber ser* o comportamiento que de un individuo la sociedad espera y *el ser* o deseo interior que el sujeto presenta.

1. Entre el *ser* y el *deber ser*.

La disyunción entre la identidad social y la identidad personal *-ser vs. deber ser-* constituye para Erving Goffman⁵¹ el punto central del análisis que realiza en su obra *Estigma, la identidad deteriorada*. En ella, el autor expresa que el medio social establece las categorías de sujetos que en él se pueden encontrar. Los *normales* son aquellos individuos que no se apartan de las expectativas que la sociedad ha fincado en ellos, en tanto que se consideran *personas con estigma* aquellas que podían haber sido aceptadas pero que poseen un rasgo que los hace diferentes y los sitúa en los márgenes de la sociedad.

La disociación entre *identidad social* e *identidad personal* constituye un tema constantemente recreado en las obras de las escritoras latinoamericanas. Alicia Yáñez, por ejemplo, plasma esta idea a manera de un *coro* que representa al colectivo femenino, consecuente con esa idea de *normalidad* o conjunto de expectativas sociales que constituyen el *deber ser*, en oposición a las *voces disidentes* de heroínas que se alejan de lo establecido y cuyos rasgos y acciones no encajan con el estereotipo social.

1.1. Bruna la hombruna y la identidad del yo.

En la obra *Bruna, soroche y los tíos* de Yáñez, el título mismo manifiesta el conflicto entre el *deber ser* social -los tíos y el soroche- y el *ser* de la protagonista. Los *tíos* simbolizan

⁵¹ Erving Goffman, *Estigma, la identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1995.

la familia, en tanto que el soroche o enfermedad de los páramos andinos constituye la metáfora de la tradición y el anquilosamiento contra los que Bruna va a luchar.

Sobre este personaje central, su creadora comenta: “Bruna es el personaje que me hubiese gustado ser por lo libre, por rebelde”. Su nombre nos remite a *hombruna* dada su similitud fonética, término despectivo que genera un valor totalmente negativo, una suerte de *estigma* que produce rechazo y alejamiento por parte del colectivo circundante o *coro de mujeres* que la escritora describe así:

Las mujeres no tenían ningún tipo de instrucción, no se les permitía ni hojear un libro por temor de que se hicieran hombrunas. Sólo podían tener contacto con la aguja, la escoba y las ollas. Cuando sus pensamientos se atrevían a ir más allá de los aleros de sus tejados, eran causa de escándalo y ellas mismas se reprimían, porque creían que obraban mal. Estaban imposibilitadas de hacer ningún otro movimiento que no hubiera hecho antes sus madres y sus abuelas. Las mujeres eran como unos ovarios gigantescos, vestidos de negro, donde se gestaban hijos en serie y supersticiones en masa. (54)

La cita nos remite a varias de las categorías que la clasificación binaria ha adjudicado a lo femenino, en el juego oposicional del anexo 1. Obsérvese que la mujer, acorde con el colectivo descrito, está condenada al ámbito doméstico dada la falta de acceso que tiene al desarrollo intelectual. Por otra parte, el temor que en las mujeres recreadas ha sembrado el *deber ser social*, las obliga so pena del escándalo y la condena a continuar representando una imagen cargada de pasividad, dependencia y obediencia. La maternidad y el carácter de víctima son presentados como apropiados para la mujer que no desea ser tachada de *hombruna*.

El temor de *convertirse en hombruna*, expresado en la cita, sugiere lo subversivo del personaje en cuanto resistente a ser asimilado al modelo del *eterno femenino*. Así, Bruna es emprendedora y crítica, con plena capacidad para viajar y conducirse sola, es aventurera y

vencedora del soroche. En ella se da una visión del mundo opuesta a la del colectivo femenino que la rodea. Estamos ante un personaje que rechaza las costumbres, prototipos y prejuicios que encarcelan su independencia. Bruna, además, no encaja dentro del estereotipo femenino al afirmar que el matrimonio no necesariamente tiene que entrar en su vida; y al igual que su abuela María Illacatu, se ubica al margen de la ley cuando, debido a una broma que le juega su cuñada, la protagonista es acusada de haber asesinado a su mejor amiga.

Respecto del rol protagónico de Bruna, Félix Yépez Pasos, expresa:

“Bruna, según el título de la novela, debió ser el personaje central. Sin embargo, no lo es. Esta muchacha que trata de romper con la rigidez de un pasado fofó y ahogador, se pierde ciertamente, en la niebla. De repente emerge y cobra corporeidad. Hace su aparición como un fantasma para conmover los espíritus conservadores y supersticiosos, o como un viento para derrumbar los objetos que en orden, permanecen como una espesa capa de polvo y de silencio. Tan cierto es lo que afirmamos, que Alicia Yáñez, escribe una especie de epílogo para darle mejor perfil a su Bruna que empieza a mirar el mundo de otra manera, comienza a analizar los viejos cánones y los nuevos y audaces caminos de la juventud.”⁵²

La visión de Yépez Pasos parte de la concepción de protagonismo propia de la narrativa masculina, donde el personaje central suele ser el núcleo de un círculo de fuerzas centrífugas que revierten a él, concepción que además refleja la situación del hombre en nuestra sociedad: *sujeto agente* que se ve a sí mismo como *el uno* frente al *otro* femenino.

En *Bruna, soroche y los tíos* observo un cuestionamiento de la identidad femenina otorgada por *el otro*, en ese sentido coincide el personaje Bruna con varios personajes protagónicos recreados por un gran número de narradoras latinoamericanas. Sin embargo, el tratamiento que cada una de ellas otorga al personaje central varía significativamente de una

⁵² Félix Yépez Pazos, *Escritores contemporáneos del Ecuador*, #37, Quito, Casa de la Cultura ecuatoriana, s.f., p. 52.

a otra. En ese sentido, Bruna responde a la construcción de un *sujeto interlocuado* en el sentido de que se trata de un sujeto consciente del papel de los otros en la propia vida, alguien consciente de que la alteridad -y no la identidad- es lo que le ha marcado manteniéndola al margen.

Resulta interesante recordar a Clarice Lispector⁵³ con su obra *La pasión según G.H.* y a su protagonista cuando ella revela su preocupación identitaria a través de la siguiente frase: “A mi alrededor extiendo la tranquilidad que procede de llegar a un grado de realización hasta el punto de ser G.H. incluso en las maletas. También para mi denominada vida interior he asumido, sin sentir, mi reputación: me trato como las personas me tratan, soy aquello que los demás ven de mí.”⁵⁴

La frase “me trato como las personas me tratan y soy aquello que los demás ven de mí”, nos llevan a reflexionar sobre las formas de actuar de la mujer en la sociedad; es decir, a menudo escondiendo su verdadera identidad con el fin de no ser rechazadas, en ocasiones guardando silencio, ese silencio que en el personaje Bruna es tan decidor; y a veces incluso, desapareciendo de la *escena* con el fin de no inoportunar, aunque de hecho la mujer haya desarrollado *estrategias*-del débil denomina Josefina Ludmer⁵⁵ - que le permiten gozar de *lo prohibido*. Entre dichas estrategias está la imaginación, la ensoñación y, en el caso de Bruna, los viajes, alejarse de lo que no le deja *ser*.

Considero que Bruna al ser enfocada desde una arista no tradicional, presenta una serie de aspectos enriquecedores para el análisis sobre la identidad y el género femenino. Ella ocupa un rol protagónico no tanto por la cantidad de hechos que sobre ella se narran, sino más bien, por los aspectos a los que ellos apelan al momento de demitificar la visión patriarcal de la mujer.

⁵³ Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, traducida por Alberto Villalba, Barcelona, Península, 1988.

⁵⁴ *Ibidem*, p.23.

⁵⁵ Josefina Ludmer, “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Huracán, 1985.

Así, mientras el colectivo femenino presenta una identidad tácita y masiva, en la que no hay una obsesión por el futuro ni un sentido crítico frente al pasado porque su rasgo característico es la inamovilidad; en Bruna, en cambio, al igual que en el resto de heroínas de esta y otras novelas, se da una existencia dinámica y por construir.

Frente a aquella identidad social que el colectivo femenino o *coro de mujeres* entraña, Bruna representa la búsqueda de identidad individual y describe el proceso de construcción de lo que Goffman denomina *la identidad del yo*. Así, dicha búsqueda de la identidad puede enfocarse desde varios ángulos, uno de ellos es la preocupación por la genealogía familiar que el personaje presenta, aspecto que adquiere un carácter simbólico pues Bruna recupera el apellido Illacatu de su abuela para usarlo junto a su nombre, en lugar de aquél *inventado* por la familia para renegar su pasado indígena.

La identidad del yo, siguiendo a Goffman, es fruto del conflicto entre *identidad social* e *identidad personal* que se manifiesta en el sujeto luego de una reflexión sobre la disarmonía que el individuo experimenta dada la discriminación de la que es objeto por parte del colectivo social. Dicha *reflexión* es equiparable con la estrategia narrativa de la “percepción reflexiva”⁵⁶ que está presente en varios de los personajes construidos por Yánez, incluyendo Bruna.

Continuando con el tema de la identidad, cabe recordar que la *ambivalencia*, acorde con Goffman, constituye una característica que necesariamente se manifiesta en el sujeto que *reflexiona*, antes de que este opte por tomar una de las posibles decisiones: asimilarse dolorosamente al esquema social o convertirse en un observador crítico de la escena social.

Las posibilidades arriba descritas como alternativas ante el conflicto entre *identidad social* e *identidad personal*, son recreadas en la narrativa de Alicia Yánez. Bruna, por

⁵⁶ Ocurre cuando un personaje se descubre a sí mismo o encuentra partes de sí mismo en actividades que no había planeado, o en situaciones que no llega a comprender del todo.

ejemplo, presenta un agudo sentido crítico al cuestionar las verdades presentadas como absolutas y universales. Ejemplo de ello es la siguiente cita: “Bruna se puso el delantal blanco para ir al colegio, el cual estaba marcado con su nombre en letras rojas muy claras, y cuando se vio en el espejo no pudo leer su nombre porque estaba al revés: -¿Qué ven las gentes? ¿Cómo ven? ¿Cuál es la realidad?...¿La verdad está en nuestros ojos, en los de las gentes, en el reflejo del espejo?.”(183)

La observación de las relaciones humanas y de la realidad social que muestra este personaje, puede equipararse con la sensación ante la vida que experimentamos en la época de la adolescencia, cuando la existencia nos es revelada como algo particular e intransferible, como algo precioso. “El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable, transparente muralla: la de nuestra conciencia”⁵⁷. Ciertamente que desde nuestro nacimiento estamos solos pero los niños a través del juego y los adultos gracias al trabajo, logran trascender su soledad.

En Bruna está presente la pregunta por la identidad que nos hacemos todos cuando experimentamos esta toma de conciencia: ¿qué somos y cómo realizaremos eso que somos?. Preguntas que conducen al sujeto a adquirir conciencia de su singularidad, por lo que implica momentos de reposo reflexivo que en Bruna son representados por el *mutis* que hace el personaje de varias escenas dado que la reflexión requiere una toma de distancia.

Considero que el tema del silencio, que abre la obra y cuya primera frase dice: “Bruna optó por callarse, como siempre y no insistir más”, repitiéndose la idea líneas más abajo “optó por el silencio”⁵⁸, constituye un elemento subversivo y evasivo frente al orden establecido. El silencio está también presente en Clara, personaje que la chilena Isabel Allende recrea en *La casa de los espíritus*.⁵⁹ Esta obra relata la vida de una familia a través

⁵⁷ Octavio Paz, op.cit., p. 9.

⁵⁸ Alicia Yáñez Cossío, op.cit., p. 57.

⁵⁹ Isabel Allende, op.cit.

de varias generaciones y la influencia que en ella operan los cambios sociopolíticos que vive Chile en la década de 1970. Esteban Trueba es el patriarca que se casa con Clara. Aunque la ama, su carácter iracundo lo lleva a golpearla, es a raíz de este hecho que Clara no vuelve a hablar con su marido y su silencio perdurará hasta el día de su muerte.

El silencio también tiene otros motivos, pensemos sino en la protagonista de *Arráncame la vida*, cuando alude al silencio al que la condena Ascencio, pues describe la relación así: “hablaba conmigo como con las paredes, sin esperar que le contestara, sin pedir mi opinión”(13). Mastretta y Yáñez denuncian a través de sus personajes los límites de la periferia femenina, en tanto que Allende sitúa al silencio como una estrategia subversiva en contra de la falocracia que Esteban representa. Solo los dos primeros casos constituyen una denuncia de las “categorías sociales impuestas sobre un cuerpo sexual”⁶⁰, en otras palabras: de construcciones culturales que se imprimen sobre los roles apropiados para el hombre y la mujer. No en el caso de Clara.

1.2. Estigma y aislamiento en “la francesa que trajo el cadáver”.

El término *estigma*, al que Goffman alude, está vinculado con “la mala reputación” que constituye un medio de control social con el que la comunidad pretende restaurar cualquier violación al conjunto único de expectativas normativas.

Estigma y mala reputación son conceptos recreados en la narrativa de las escritoras latinoamericanas como características que acompañan a las heroínas de las obras. En *La casa del sano placer* de Yáñez, la idea de aislamiento, soledad y extrañeza están recreados en el personaje denominado “la francesa que trajo el cadáver”. Ella es la tía más querida de Rita Benavides, sin embargo, nunca llegará a formar parte de la familia Benavides, dado que

⁶⁰ Joan Scott, *De mujer a género. Teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p.18.

no encaja dentro del prototipo de mujer aceptado por la comunidad social. La sociedad recreada repudiará a este personaje porque no existen pruebas de que haya contraído matrimonio y por no tener hijos; hechos que ubican a este personaje fuera de la órbita a la que debe circunscribirse una mujer para ser aceptada socialmente.

En esta obra, la familia es recreada como una institución que sirve de catalizador de los códigos de conducta prescritos por el orden social. Es en ella donde, desde niña, la mujer aprende las nociones básicas de lo permitido en su grupo social. Apartarse de la norma o rechazarla, implica una rigurosa proscripción que a menudo se traduce en: exclusión, relegamiento y confinamiento que hacen referencia al *aislamiento* del que habla Goffman.

Es precisamente al *aislamiento* y a la exclusión a los que queda condenada *la francesa que trajo el cadáver* pues la familia Benavides le impuso vivir sin parientes ni amigos hasta que murió de tristeza, sin poder, siquiera, ser enterrada con una cripta, dada *la falta de constancia matrimonial*.

En *Lilus Kikus*,⁶¹ Elena Poniatowska plasma esta condena al aislamiento y el rechazo, a través de la compañera *librepensadora* de la protagonista. La obra narra la infancia de Lilus Kikus que es una niña sensible, curiosa y totalmente espontánea. Familia, colegio y religión son representados como las instituciones encargadas de poner bajo control el *ser* de Lilus. Así, es durante una procesión en la que participa el alumnado del plantel al que aiste Lilus donde *la Borrega* hace su aparición, entre las elfas vestidas de blanco que ofrecen su blanca azucena a la virgen como símbolo de su pureza, y grita: “¿Qué más da? / Yo no soy virgen .../ Zambumba Mamá la Rumba/ Mi azucena renegrida .../ Zambumba Mamá que zumba/ ¿Qué más da?”.⁶² El hecho causa la expulsión definitiva de la Borrega.

⁶¹ Elena poniatowska, *Lilus Kikus*, México D.F., Era, 1991.

⁶² Ibidem, p.32.

La recreación de los personajes descritos nos confirma que los códigos culturales están de tal forma *naturalizados* - entendidos o percibidos como normales o naturales- que el incumplimiento de los mismos solo atrae soledad y repudio para aquél que sale de lo socialmente establecido. El peso del *asilamiento* y la *mala reputación* es de tal magnitud, que muchos individuos llegan a optar por la dolorosa alternativa de la *asimilación social*.

1.3. Camelia Llorosa o la flor que el convencionalismo social marchitó.

La segunda opción que el estigmatizado tiene ante la disyunción *ser-deber ser*, acorde con Goffman, es la *asimilación dolorosa*. Esta consiste en una suerte de “transformación del yo”⁶³, que hace que el sujeto cuente a su haber con el récord de haber corregido el *estigma* que lo aleja de la norma social y que provoca su rechazo. El autor considera que en este proceso ocurre un tipo de victimización que se traduce en una tendencia que revela el punto hasta el que el individuo estigmatizado está dispuesto a llegar y lo doloroso de ello.

Analizaré a continuación, a la luz de las ideas sobre el proceso de identidad que Goffman plantea, el personaje Camelia Llorosa, plasmado en la obra *Bruna, soroche y los tíos*, pues ella constituye una recreación narrativa de la *transformación del yo* doloroso a la que se refiere el autor citado.

La vida de esta fabulosa figura femenina está constituida por dos momentos: uno fuera de la norma o periodo contestatario; y otro, en el que Camelia decide apegarse a las normas impuestas por la sociedad y apuesta por una de las instituciones máspreciadas por el colectivo femenino: el matrimonio.

En la primera instancia, Camelia Llorosa alcanza la felicidad, precisamente oponiéndose a la norma y al *deber ser*. En ella están presentes características atribuidas al sexo masculino como: poder económico y desarrollo intelectual unidos al poder de la

⁶³ Erving Goffman, op.cit., p.18.

seducción que ha sido considerado como femenino por excelencia. Antes de sucumbir a las tentaciones del *deber ser*, es decir, contraer matrimonio y acabar luego en un convento, Camelia, cuyo nombre de pila fue Carmela, “se constituyó en el centro de atención de la ciudad, especialmente de los hombres para quienes dejó de existir esporádicamente la casa de *Las Bello-Animal*”(126). Organiza tertulias en las que era la única mujer. “Recitaba poesías en un francés dulcísimo. Se metía con largos párrafos de *Las cuitas del joven Werther* que se sabía de memoria. [...] Cuando finalizaba, la casa de los abuelos se venía abajo con estruendosos aplausos que despertaban a los fantasmas. [...] La hegemonía de Camelia Llorosa llegó hasta el extremo de constituirse en el oráculo de la política: mantenía una copiosa correspondencia con todos los expatriados e insurrectos desterrados; se entretenía en avivar y sofocar cuartelazos y rebeliones, según estuviera su genio”. (132-133)

En la segunda etapa, aquella en la que opta por el matrimonio, Camelia comienza a sufrir. “Camelia Llorosa había perdido el prestigio de ser el gallo del gallinero literario. Las tertulias y las fiestas perdieron su brillo. Ella empezaba a sentir un cansancio y un desgano de vivir que se traducían en un negro rencor hacia todo lo que le rodeaba.” (139)

Continuando con la propuesta del autor de *Estigma, la identidad deteriorada*, cabe detenerme en el *aislamiento* del que este habla, pues coincide con la situación arriba descrita por la que atraviesa este personaje literario. Así, Camelia, que antes estuviera rodeada de vida social y amigos, carece ahora de lo que Goffman denomina una saludable retroalimentación del intercambio social cotidiano que aumenta todavía más cuando el personaje opta por entrar al convento. Esta opción que se sitúa dentro de los procesos de socialización que el colectivo femenino, o *coro* representante del *deber ser*, aprueba.

La descripción de lo que ocurre con este personaje, en esta segunda instancia, lo manifiesta la siguiente cita: “Los años de convento habían hecho de Camelia Llorosa un

mujer distinta: se había arrancado la risa de la boca. Al sacarse el corazón para lavarlo de las mundanidades a que se había dedicado antes, no pudo volverlo a colocar en el mismo sitio, sino cerca de los riñones. Había dejado de ser la mujer culta que asombraba a los hombres de la ciudad dormida (...).” (p.143)

Los párrafos transcritos coinciden con los rasgos característicos que Goffman considera como fruto de la *victimización* y que describen al individuo como un ser que se torna desconfiado, depresivo, hostil, ansioso. Atributos que en la obra narrativa estarían reflejados por la frase referente al corazón colocado junto a los riñones.

Otra obra que recrea de modo significativo el aislamiento es *Para que no me olvides*⁶⁴ de Marcela Serrano. La obra versa sobre una joven de clase social acomodada que en un primer momento aparece como la representante de un *mundo feliz* donde el matrimonio y los hijos copan su vida, en otras palabras, donde el *deber ser* ha encontrado su adecuación perfecta. Pero la protagonista sufre un remezón cuando está a punto de cumplir los cuarenta años: por un lado, conoce el rostro escondido de familias golpeadas por la historia chilena de las últimas décadas; y, por otro, se enamora profundamente de un personaje al que llaman *gringo*. En esta segunda etapa de su vida, Blanca vive con intensidad en medio de una permanente confrontación entre su *ser* y el *deber ser* que demanda la sociedad. El desenlace se traduce en un *aislamiento* absoluto, fruto de la afasia que le sobreviene. Esta enfermedad la condena a una prisión donde reina la soledad absoluta. La afasia en el texto constituye una suerte de *maldición o castigo* que se impone a las mujeres transgresoras, a aquellas que desertaron del *coro* que vigila se cumpla con la normativa del *deber ser*.

2. Ser vs. Deber ser y la estructuración social.

⁶⁴ Marcela Serrano, *Para que no me olvides*, Santiago, Los Andes, 1996.

La disyunción o conflicto entre el *ser* y el *deber ser* se extiende al plano de la estructura social, así la nueva imagen de la mujer, que la narrativa femenina contemporánea presenta, mantiene una perspectiva crítica respecto de la institucionalidad matrimonial y de la división genérica de la esfera pública y la esfera privada.

Comenzaré recordando que fue el contrato conyugal el dispositivo de poder que dio forma material y simbólica a la reorganización que se operó en las sociedades a consecuencia de la industrialización y el proceso de urbanización. La división del trabajo volvió obsoleto e impracticable el funcionamiento del grupo familiar como unidad de producción; por lo cual éste se reconstruyó de acuerdo a las necesidades de la única función restante: la reproducción.

Por otra parte, la influencia que el cientifismo biologista ha tenido en la conformación de la visión del mundo que nos rige, ha sido bastante grande pues éste se opuso a la reproducción de todo sentimentalismo y redujo la sexualidad humana a mero funcionalismo animal. Negó el deseo sexual como afecto femenino necesario para la procreación dando lugar al mito de la pasividad erótica de la mujer. Se instauró, por tanto, como único afecto biológicamente posible -dada su funcionalidad- el sentimiento maternal.

La concepción del matrimonio como única forma legítima de socializar la sexualidad y la sensibilidad femeninas se tradujo en la exigencia de la monogamia a las mujeres, cuyo deseo sexual fue domesticado -en toda la acepción del término- y sometido a un deber abstracto: el de la maternidad.

Las propiedades estructurales de la sociedad industrial y urbanística devienen en prácticas institucionalizadas -matrimonio- que aparecen como legítimas. Pero es en virtud de este contrato social de la conyugalidad moderna⁶⁵, el que los roles sociales de las mujeres se

⁶⁵ Entendida como familia constituida sólo por los progenitores y la prole; los demás miembros de la familia extensa dejan de ser parte del núcleo familiar y se convierten en "parientes y allegados".

volvieron exclusivamente domésticos y nutricios, y la *moral familiar* dictó la preceptiva de la subjetividad femenina: ser mujer es ser otro y para otros. Todo lo cual implicaba la alienación de su cuerpo, sus deseos e incluso de sus decisiones, la aceptación glorificada de la pasividad y la subalternidad. Este contrato llega incluso a regular el acceso de los sexos a determinados espacios. Así la distribución de lo público como espacio masculino y lo privado como femenino aparece como *natural*.

2.1. Y el matrimonio no era todo...

La narrativa femenina latinoamericana presenta una visión *desentronizadora de la institución matrimonial*. Así, mientras en el *coro de mujeres* o colectivo femenino se genera un respeto indiscutido de las leyes y convencionalismos que se traduce en una reverencia irrestricta del matrimonio; en las protagonistas con carácter heroico, en cambio, se da todo lo contrario. En ellas, aparece el contrato conyugal como un obstáculo para su realización personal.

Recordemos sino el caso del personaje Camelia Llorosa que antes analizé. Otro ejemplo de ello lo constituye la protagonista que Angeles Mastretta⁶⁶ recrea en "*Arráncame la vida*". Catalina es descrita como una mujer que ante la muerte de su esposo Andrés, expresa: "me sentí libre, divertida con mi futuro, casi feliz", y concuerda con Josefita Rojas que al darle el pésame le dice: "Me da gusto por ti, la viudez es el estado ideal de la mujer, se dedica uno a hacer todo lo que no pudo hacer con él en vida, con que no cometas el error de prenderte a otro luego luego, se te va a cambiar la vida para bien. Que no me oigan decírtelo pero es la verdad."⁶⁷

⁶⁶ Angeles Mastretta, *Arráncame la vida*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 232.

Si bien son varios los logros que la mujer latinoamericana presenta en su evolución histórica de los últimos años, sería irreal pensar que hemos logrado exterminar la infinitud de formas y prácticas sociales que perpetúan la condición de *objeto* y no de *sujeto* que determina a la mujer. Así, sea por reflexión a posteriori como el caso de María en *Yo vendo unos ojos negros* de Yáñez, o bien a través de cándidos comentarios como en *Arráncame la vida* de Mastretta, existe un discurso crítico respecto de la **estructuración social** entendida como una serie de “reglas y recursos, o conjuntos de relaciones de transformación que se organizan como propiedades de sistemas sociales”⁶⁸ las cuales son actualizadas en las prácticas interpersonales como condiciones inadvertidas de las acciones individuales.

La inveterada costumbre que hace que las mujeres que contraen matrimonio cambien su apellido por el de sus maridos y utilicen la preposición “de” se encuentra recreada en un tono de denuncia en diversas obras de las escritoras latinoamericanas. La preposición aparentemente inofensiva entraña un refuerzo de la idea de *objeto* en oposición a la de *sujeto*. En la obra de la escritora mexicana arriba citada, cuando Cati se casó con Andrés y ella firmó el acta de matrimonio, su marido le mandó agregar “de Ascencio” a su apellido de soltera. Ella le preguntó si él había agregado al suyo el apellido de ella, y Andrés le respondió: “No miya, porque así no es la cosa. Yo te protejo a ti, no tú a mí.”⁶⁹

Al respecto resulta iluminador el análisis de Juliet Mitchell, quien considera que los hombres ingresan en la historia por una vía en la que las estructuras de clase son dominantes. En cambio, las mujeres permanecen dominadas por la organización de las pautas de parentesco. La pertenencia de las mujeres a la sociedad es definida por su pertenencia a la familia. De allí la costumbre de cambiar de apellido por el del esposo o la costumbre de colocar una preposición que denota pertenencia.

⁶⁸ Anthony Giddens, *The constitution of society. Outline of the Theory of Structuration*, Los Angeles, University of California Press, 1986.

⁶⁹ Angeles Mastretta, op.cit., p.19.

Detrás de máscaras democráticas, la mayor parte de las sociedades latinoamericanas mantienen estructuras patriarcales premodernas que relegan a la mujer a funciones vinculadas con la procreación y las define por las estructuras de parentesco, y no por su inserción en el afuera como los hombres, cuya forma de entrar en la historia tiene que ver con su situación de clase antes que con su situación familiar. Ciertamente que, como antes expresé, si han habido cambios, sin embargo, la inserción de la mujer en la sociedad como un *sujeto agente* capacitado para generar cambios en la historia lamentablemente no es la regla.

La mujer aún en la actualidad aparece, en innumerables casos, como el engranaje perfecto del mecanismo familiar. La familia descansa sobre la madre y no sobre el padre. El permanente sacrificio de sí, asegura al otro masculino que, como hemos dicho antes, solo así se afirma como el *uno*. “El darse como función básica del mundo femenino, opera como legitimador de ideologías a las que no se cuestiona”⁷⁰.

Alicia Yáñez cuestiona lo tradicionalmente incuestionable de varias maneras. Una de ellas tiene lugar en la obra *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona*, a través de la descripción de las experiencias matrimoniales de Magdalena y Figueroa. Así lo revela la cita que sigue:

los Benavides,[...] hacen venir a Magdalena que se ha equivocado con el artista Figueroa, que no es nada de lo que ella pretendía, que en la intimidad es neurótico e hijo de su santa madre, que suele emborracharse con otros artistas de su laya, que pretende que una Benavides le lave la ropa y le cocine, que la pobre Magdalena buscaba un compañero para vivir la vida y le ha salido un patrón envanecido. (221)

Para Figueroa, casarse significa imponer sus deseos, recrear la inveterada costumbre masculina de absorber el poder simbólico de la mujer desposada y proceder a investir a la mujer con sólo aquellos significados que quiera asignarle, convirtiéndola en un ícono.

⁷⁰ Carmen Perilli, op.cit., p.15

El fragmento que viene a continuación describe la visión que del matrimonio tienen las Benavides.

El matrimonio les resultaba una situación casi neolítica. Todas se resistían al dominio del hombre y a la posesión del fuerte, pero cuando caían en las redes del amor, perdían toda perspectiva, y cuando prohijaban al hombre lo perdían y se perdían y ese era un mal generalizado. Necesitaban otro tipo de hombre para vivir más a gusto. Muy tarde, cuando lograban abrir los ojos, entonces trataban de reeducar al hombre y si no lo lograban prescindían de él, enviudaban o lo echaban de la casa buenamente. (40)

El adjetivo *neolítico* que califica al matrimonio es bastante fuerte. La escritora lo explica a través de la imagen que plasma en seguida en la cita transcrita, donde el hombre es una especie de *amo*, frente al *esclavo* que es la mujer. En aras del sentimiento, la mujer se pierde a sí misma porque ha crecido con la idea de que la pasividad y sumisión son lo *normal*, el *deber ser*, lo aceptado. Por ello el término *reeducar*, utilizado por la autora, remite al lector a pensar a la mujer bajo otra óptica, y a la interrelación de géneros desde nuevas perspectivas.

Por otra parte, en el matrimonio recreado en la obra *El cristo feo*, está presente el desgaste y la lejanía. Yáñez describe con minucia las escenas en que los patrones de Ordalisa reflejan un tipo de vida alienante, desesperanzadora.

No se había creado para ellos la gran aventura de ir evolucionando en pareja para declinar unidos. El hastío pesaba y asfixiaba, parecía que delante de cada uno se hubiera plantado una montaña inamovible, no era posible hacerla a un lado, no se intentaba escalarla, no se buscaba un camino para circundarla, no se pensaba horadarla al excavar un túnel. Convivían como dos semovientes. El tiempo les pasaba por encima dejando su huella tan solo en los huesos, en la piel y en las arterias. Coincidían, apenas observándose de vez en cuando para agrandarse mutuamente los defectos. Ni siquiera había un espacio de tolerancia porque daba lo mismo la presencia o la ausencia.(48)

La imagen descrita, los términos como hastío, inamovible, semovientes nos devuelven una imagen sombría de la institución matrimonial. El uso de la palabra *semovientes* resulta brutal en este párrafo pues pone a los cónyuges a un nivel de animalidad. El tono y las comparaciones que utiliza la escritora llegan a la cúspide con la frase final: “daba lo mismo la presencia o la ausencia”.

El siguiente fragmento de *Arráncame la vida* de Angeles Mastretta, recrea otra relación marital donde la protagonista se siente agobiada, no sabe exactamente quien o *qué* es. “Yo preferí no saber lo que hacía Andrés, era la madre de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla, quien sabe quien era yo, pero lo que fuera lo tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país donde él no existiera.”⁷¹ A través de la cita se puede inferir el peso de la institución matrimonial, de un *deber ser* que pervive pese a todo y cuyo efecto en la protagonista se traduce en confusión y resignación.

Otro de los mecanismos que Alicia Yáñez utiliza, y que tratándose de ella no puede faltar, es el del humor y la parodia. Este es el caso de Carmen Benavides, de quien en *La cofradía del mullo de la virgen pipona*, se narra que presentó una suigeneris demanda a quien fue su primer marido, luego de haberlo descubierto en franco adulterio. Demanda que además, como consta en el texto, se hizo pública para escarmiento de los hombres. Entre otros aspectos dicho documento contempla la indemnización de daños y perjuicios por los siguientes motivos:

por desvirgamiento consentido: quinientos sucres; por doscientos actos que a todas luces fueron violaciones: veinte mil sucres; por cuatrocientos silencios para no alterar la paz del hogar: cuatro mil sucres; por servicios personales de café en la cama: dos mil sucres; por tantas horas de esperar despierta: tantos sucres; y así fue sacando cuentas y más cuentas, y cuando ya no se acordaba más de cuanto había hecho, dado y consentido, puso un cero más a cada cifra, aclarando que el cero era por ser quien era ella, y que sumado el total de los totales, la cifra que salió era astronómica, que ascendía a varios millones de sucres en la época en que los Pando podían almorzar un banquete con seis reales. (218)

⁷¹ Angeles Mastretta, op.cit., p. 106.

La enumeración, que la cita contiene, pasa lista por una serie de hechos como el silencio, el esperar despierta o servir a la cama el café y el aspecto sexual; todos ellos elementos que a través de un fino humor ponen al lector a reflexionar sobre diversos aspectos de la vida cotidiana en los que sin darnos cuenta repetimos actitudes que conforman ese *habitus* que merece ser replanteado. El discurso social que aparece como natural es posible desnaturalizarlo y verlo críticamente gracias a la distancia que la literatura implica.

Antes de concluir con este tema, quisiera referirme a Estenia, un personaje de la obra *Más allá de las islas*. Vale la pena analizarlo porque a través de ella, la autora recrea una reflexión que suele escucharse con bastante frecuencia hoy en día: optar por el amor o por la propia realización, decidirse por el *ser* o por el *deber ser*. ¿Cómo salir de esa prisión de amor a la cual la mujer se encuentra condenada? se preguntan algunas críticas con perspectiva de género. Ferré responde a la pregunta que se han hecho todas aquellas que aspiran a la liberación, con la palabra de Kollontay: "La mujer que encuentra la voluntad de trabajar, de vivir, de creer, es la mujer realmente liberada. Para ella el mundo ya no se encierra en el círculo estrecho de las emociones amorosas."⁷² A lo dicho agrega Ferré, en su afán de problematizar la experiencia femenina al máximo: "No obstante esta aseveración optimista, Kollontay reconoce que el problema sigue sin resolverse, ya que la mujer que intenta ser libre. se ve a menudo obligada a vivir en soledad."⁷³

Lo dicho ilumina la caracterización que Yánez otorga a Estenia quien, al hacerse la misma pregunta que a tantas mujeres inquieta, toma la decisión de dejar a su novio y el modelo de vida que la sociedad establece para la mujer, nos dice:

Pensaba que aunque el hogar era una institución por demás seria y responsable, ella no podía circunscribirse a unas cuatro paredes y a un marido

⁷² Rosario Ferré citada por Eliana Ortega, *Lo que se hereda no se hurta*, Chile, Cuarto propio, 1986, p.175.

⁷³ *Ibidem*.

hasta que los tiempos no cambiaran y se considerara a la mujer ama de casa en otra forma diferente a la habitual, porque cuando en buena hora desaparecieron los esclavos, el trabajo casero quedó como la continuación de éstos, y no debía ser así.(76)

En Estenia se da una crítica a la reducción del ser que se opera a través del matrimonio, cuando expresa su repudio a “circunscribirse a unas cuatro paredes y a un marido”. En otras palabras, se opone a constituir *el otro* femenino que permite que el *uno* masculino siga existiendo. Si bien Estenia en la obra logra su sueño de ejercer como maestra en las islas y de hecho es un personaje que llega a “encender con la chispita del saber, las velas dormidas que eran las mentes de los niños”, Estenia vive una soledad afectiva que constituye una de las problemáticas que afecta la vida de la mujer de hoy.

2.2. Desacralización de la institución religiosa.

La detronización de lo religioso en Alicia Yáñez constituye una constante en su obra. El mecanismo que emplea es la parodia, la ironía y el humor. El principio cómico infringe totalmente las leyes del dogmatismo. Hipérbole, entronización de lo bajo y desentronización de lo alto, voces populares que constituyen el texto polifónico carnavalesco se unen a imágenes deformadas donde el mundo se da vuelta al revés en la coexistencia de elementos que conforman la narrativa de la escritora ecuatoriana. Yáñez construye episodios llenos de parodia donde descoloca los símbolos del discurso religioso. A continuación analizaré uno de los aspectos más cuestionados por la narradora: la beatería.

2.2.1. Tía Catalina o la repetición de la “Torre de Babel”.

En *Bruna, soroche y los tíos*, la tía Catalina es la guardiana de la tradición religiosa y social. No ama a sus sobrinos y cada vez los tolera menos. Catalina ve al sexo como algo

impuro al punto de mandar a echar agua hirviendo sobre los gatos en ayuntamiento. Con la ayuda de un contador -al que hace vestir de mujer por el pecado que podría significar estar cerca de un hombre, siendo como es ella: una mujer que *ha renunciado a la sexualidad*- llega a la conclusión de que tenía a su favor la increíble suma de 425.822 siglos de indulgencias. “Ante tal cifra no habría poder humano, ni divino que la hiciera pasar, ni siquiera por las puertas del purgatorio. Había comprado con su esfuerzo y pagado un precio bastante alto por un lugar en el coro de las “Once Mil Vírgenes”.(211)

Podemos advertir un doble aspecto de la percepción del mundo y de la vida humana: el cómico y el serio que conforman la parodia. Lo serio está representado en el tema de la religión y del poder emanado de su condición de representante de los valores marianos que ejerce tía Catalina. El cómico se manifiesta a través de la ironía y de la risa que afirma y niega a la vez, por medio de la jocosidad y el sarcasmo.

En casa de los Illacatu, cada personaje está asociado a un objeto que adorna la pila de agua del patio y que deviene símbolo de lo que el personaje representa. En el caso de tía Catalina, ella está asociada a un pescado que nos recuerda su relación con la Biblia, con los símbolos de la Eucaristía y el milagro del pan y los peces atribuido a Jesús. Sin embargo, el carácter paródico aparece también en dicho símbolo, cuando tía Catalina como fiel seguidora de la tradición mariana, encuentra que la foto de la bailarina, con quien su sobrino va a casarse, constituye una verdadera: “¡Impudicia! ¡Obscenidad! ¡Vilipendio para el cielo y las buenas costumbres de esta casa” (244) y es cuando “el pescado de la pila trató de taparse la cara con las aletas: así era de adulón y de hipócrita...” (245)

Los últimos adjetivos califican al pescado y al personaje al que este representa: tía Catalina. Ella, al igual que otras figuras que simbolizan la beatería, presenta un doble rostro, una convivencia de oraciones y rezos con inhumanidades cotidianas y amargura. La

hipocresía de costumbres arraigadas son develadas y puestas al descubierto de manera constante en las distintas obras. Por otra parte, la idea del pecado, tan explotada por la religión católica, estalla por el grotesco de la sátira como lo vemos en el ejemplo que sigue, donde la renuncia que Catalina hace de la sexualidad y del cuerpo femenino como lugar de goce gratuito, la lleva al verdadero absurdo y a propiciar las situaciones más cómicas cuando trata de viajar a tierra santa pasando por Roma.

Durante la travesía asocia todo escote y cuerpo descubierto con satanás, en tanto que ella, leal al mandato del autosacrificio, opta por no sacarse la ropa pese al calor insoportable. Llega al paroxismo cuando en el barco trata de entablar una conversación con los otros tripulantes que hablan diferentes idiomas y que por lo mismo no le responden en castellano. Catalina obsesionada con el dogma que profesa, al ver que nadie habla su lengua, cree que “Dios había castigado tanta desfachatez, insania y nudismo, confundiendo las lenguas: volvía a repetirse la Torre de Babel, muy pronto los marineros comenzarían a confundir las órdenes del capitán y sería el caos en alta mar, entre los afilados dientes de los tiburones y sobre los lomos de los cachalotes...” (268-269) Es entonces cuando se para en la mitad de la cubierta y empieza a predicar y a llamar a penitencia a los viajeros diciendo: “-¡Hombres y mujeres pecadores! ¡Arrepentíos enseguida de vuestros pecados! ¡Dios ha confundido las lenguas! ¡Haced penitencia! ¡Vamos a naufragar!.”(269)

La idea de castidad y pureza llevada al paroxismo, el tono cómico que surge del absurdo contribuyen a que a través del humor se desacralize la institucionalidad religiosa que hoy más que nunca ha tomado una fuerza ideológica impresionante a través de la serie de grupos “cristianos” cuya comprensión de la Biblia es literal. Este hecho que sorprende y que parecería paradójico a puertas del siglo XXI existe y cada vez cobra más adeptos.

2.2.2. Doña Carmen Benavides o la *santa Inquisición con faldas*.

La figura de tía Catalina de *Bruna, soroche y los tíos* encuentra su equivalente en Dña. Carmen Benavides, personaje clave en dos obras de Alicia Yánez. De Carmen Benavides, en *La casa del sano placer*, se dice que tenía visiones celestiales y que hablaba “de tú a tú con las imágenes”.(12) Es “la misma inquisición con faldas”, “pilar y baluarte de la moralidad del pueblo”, por lo que la gente se pregunta cómo permitía el desacato de la “Casa del sano placer”. Carmen, que “representaba a las cofradías de las señoras honorables y cabales”, “que se encargaba de las obras de beneficencia, encarnando la virtud y la cordura”(78) se opone al prostíbulo que su hermana Rita dirige, a través de un discurso basado en valores defendidos por la mentalidad patriarcal como son el honor, la familia, el apellido; en tanto que la regenta del lupanar ataca al marianismo y al tabú del sexo.

Los fundamentos patriarcales que Carmen defiende pueden interpretarse a la luz de algunas ideas de Foucault, pues él expresa que las clases hegemónicas -los Benavides- ponen énfasis en el cuerpo, la sexualidad y la salud con el fin de mantenerse en el poder. ¿De qué forma? A través de una política que ha contribuido a la represión sexual entre las clases altas. “La preocupación fundamental no era de tipo moral, sino que la estricta vigilancia de las prácticas sexuales permitía que se reprodujera el modelo social sancionado y así se preservaba la hegemonía de las clases dominantes”.⁷⁴

A través de este personaje, Yánez, también, realiza una crítica a las formas de manipulación de la institución religiosa. Bástenos recordar la escena en que esta matriarca acompañada de las demás damas que conforman la Cofradía, logra que Jorge Washington Pando deje de lado su compromiso con el partido Comunista y *se venda* a cambio de una bicicleta. La Cofradía como tal, es la institución que representa ese “lado oscuro” de la

⁷⁴ Inés María Lagos, op.cit., pp. 103-104.

institucionalidad religiosa, y su máxima representante es esta matriarca cuyo poder es falocéntrico.

2.2.4. Santa Livina o el tabú sexual.

En casi todas las obras de Yáñez, existe la recreación de una figura femenina que encarna la *beatería* y es descrita como portadora de una serie de cualidades antiéticas. Así, en *Más allá de las islas*, Santa Livina constituye un personaje burlesco a través del cual, la escritora desencaja la visión de la institucionalidad religiosa.

De Livina se dice que es “cobarde como una rata” (81) y que nunca sembró la tierra aduciendo que estaba destinada a una misión espiritual y eterna como era salvar almas del pecado. Su visión de la sexualidad es de repudio obsesivo. Inmersa en el dogma mariano, vive atrapada por el tabú del sexo, por lo que la ignorancia la lleva a cometer los actos más grotescos y absurdos cuando muere su hermana y se debe quedar a cargo de su sobrino que es San Pío Pascual. Decide someterse a un examen médico para que se le extienda un certificado sobre su virginidad entera y no tocada que le serviría para acallar “las malas lenguas que en el barrio eran muchas y muy largas” (110).

La escena que describe cómo se llevó a cabo dicho examen es la siguiente: “¡Desvestida y acostada!- gritó ofendida y humillada Santa Livina en un alarido que se escuchó hasta los cielos mientras se sentía como en el colmo de la más desesperada situación que podía atravesar”. Ante la explicación del médico de que se trataba de un examen de rutina, Livina responde: “ -¡Eso no es pura rutina, sino pura putina! [...] protegiéndose las partes en peligro y como si estuviera ante un fauno.” (110)

Deja el consultorio médico y acude a la iglesia con el fin de lograr del párroco lo que quería: un certificado con los sellos parroquiales en el que constaba que:

la señorita doña santa María Livina y todos los otros apellidos, después de haber salido airosa de un examen catiquístico, juraba por la salvación de su alma y por el eterno descanso del alma de su hermana Santa Leonila que -sin haber sido tocada, ni peor examinada por manos de varón- el abajo firmante atestiguaba y certificaba su entera condición de virgen, y que el niño que iba a cuidar a partir de aquella fecha, era su sobrino carnal, hijo legítimo de su hermana y no ningún fruto mal habido de ningún paso mal dado y consentido. (110-111)

La narradora se burla, a través de este personaje, de los mitos de la virginidad y el pudor, que subliman la tradición mariana. A través del humor y la parodia, Yáñez detroniza una vez más los criterios religiosos que todavía tienen un peso importante en el imaginario y conductas sociales.

2.2.5. Un cristo chabacano que gusta de la sensualidad.

En *El cristo feo*, Alicia Yáñez a través de una imagen distorsionada, que no corresponde con aquella que sobre Cristo guarda nuestro imaginario colectivo, nos invita a la reflexión del tema religioso desde una nueva óptica estética pero también ética. La descripción del cristo al que la obra se refiere responde a unas piernas cortas, brazos desmesuradamente largos y flacos, hombros absurdamente fornidos “como si llevara una carga demasiado inútil” (13). Es esta imagen la representante de la palabra de Dios, la que “humanamente” le dice que compre el pescado más grande y que lleve el dinero para comprar la camisa de seda que tanto le ha gustado a Ordalisa, objeto que despertará la sensualidad dormida de la protagonista. Es esta misma voz la que le dice que cómo puede suponer que le va a pedir dinero de su armario para que en el mejor de los casos, un párroco de cualquier iglesia haga obras de beneficencia o compre velas u otra *baratija* que a Dios no le va ni le viene. (43)

Entre Ordalisa y *el Cristo feo* se da una abolición de las distancias tradicionales, una apertura hacia la comprensión de la espiritualidad desde una óptica personal y no religiosa-institucional. La concepción de religiosidad que las beatas, antes descritas, sacralizan son desentronizadas a través de esta nueva visión de lo divino que incentiva el descubrimiento y goce de la sensualidad. El humor es uno de los rasgos del diálogo entre la protagonista y *el cristo feo* como lo revela la siguiente cita:

Pero para que seas el que yo pienso que eres -y perdona la confianza y la franqueza- te encuentro un poco ... Me pareces un poco ... Bueno, supongo que sabes lo que quiero decir.../ - Habla de una vez. / -Me pareces un poco chabacano, porque la verdadera voz de Dios -si eres tal- debería oírse, me parece en medio de una tempestad tremenda de truenos y relámpagos, una tempestad de esas que hacen temblar la tierra y decir a cada instante: ¡Santa Bárbara bendita!. (53)

El término *chabacano* inicia la carga de humor presente a lo largo de las diferentes escenas de la obra. La sencillez de Ordalisa, la frescura del diálogo revela con espontaneidad la imagen colectiva de Cristo, a saber: externa, teatral, inspiradora incluso de miedo. La idea de sanción y de pruebas divinas con las que la religión ha manipulado a lo largo de la historia diversos aspectos de la realidad es puesta sobre el tapete a través de las reflexiones de Ordalisa, luego de que ha roto una copa de su patrona, quien ha reaccionado de muy mala manera. La protagonista entonces mantiene el siguiente diálogo con *el cristo feo*:

¿Qué quieres que diga? ¿Quieres que reclame porque me acosa lo que no es justo? ¿Quieres que diga como dicen todas las beatas que éstas y otras cosas son pruebas del cielo?[...]¿Pruebas de qué?[...]¿Qué me quieren probar si deben conocerme![...]Si yo tuviera el hijo que no sé porque no tengo, nunca se me ocurriría ponerle a prueba. Las pruebas son lo mismo que las zancadillas. No son actos leales, sino actos mezquinos. No quiero un ser supremo que haga conmigo lo que yo no me atrevería a hacer con ningún hijo...¿Quieren que diga que ofrezco a alguien lo que pasa [...]? ¿A quién? ¿Qué puede hacer nadie con el miserable atado de mis penas...? ¿Arrinconarlas en alguna parte, coleccionarlas junto a otras, anotarlas una a una en un libro, en el lomo de las nubes o en las alas de los ángeles...!(95)

La cita revela la posición crítica ante la idea de pecado que nos ha inculcado la religión y el dogma católico. El autosacrificio y la actitud de servicio, tan propias del sentimiento de culpa que es la marca de la “mater dolorosa”, son diseccionadas a través de una reflexión que no deja de lado la ironía y el humor.

En general, como se observa en todos los ejemplos citados dentro del acápite que trata la “desacralización de la institucionalidad religiosa”, las categorías de apariencia y realidad son puestas en la cuerda floja. El movimiento de mitificación y demitificación se cumple, y el texto libra un espacio de significados alrededor del poder de la Iglesia y del marianismo y la forma como estos influyen en el sometimiento de la mujer frente a la concepción patriarcal. Ello nos conduce a plantearnos una redimensión del sentido espiritual y a tomar conciencia de la negación que de sí misma ha hecho la mujer durante siglos, concibiendo dicha entrega de sí como paradigma natural. Al respecto cabe concluir expresando que el texto, a través de la parodia, pone en evidencia la especificidad dislógica del pensar humano en la vida misma. La parodia, en ese sentido, es “creación de un doble que destrona a su contraparte en su elemento axial”.⁷⁵

El uso de la ironía y la parodia como estrategias subversivas están también presentes en *Lilus Kikus* de Elena Poniatowska. La protagonista antes de ir al convento, mantiene una relación de tierna espontaneidad con Dios. “Desde el día de su primera comunión, Lilus pensó que Nuestro Señor bajaba a su alma en un elevadorcito instalado en su garganta. Nuestro Señor tomaba el elevador para bajar al alma de Lilus y quedarse allí como en un cuarto que le gustaba.” (27) La imaginación de Lilus Kikus fluye hasta crear una relación íntima, filial, de camaradería con el Creador. Pero luego de escuchar un relato bíblico en el Convento al que la enviaron sus padres, la joven protagonista da un giro en su relación con

⁷⁵ Carmen Perilli, op.cit., p.192.

Dios. El relato versaba sobre la muerte del siervo Oza que acontece por haber tocado la casa de Dios con su mano. La *casa de Dios* era un arca enchapada en oro que estaba siendo transportada de una ciudad a otra y que al haberse inclinado peligrosamente a un lado del camino, Oza pretendió salvarla con su mano. El absurdo del castigo a Oza crea desconcierto, el lector acostumbrado a la vivacidad y al sentido crítico e investigativo de Lilus Kikus, espera una reacción que ponga fin a lo que está siendo narrado, pero Poniatowska da fin a la obra con el siguiente párrafo: “Por este relato, Lilus comprendió que para ser de Dios, había que darse completamente. Había que entenderlo y temerlo. Y creyó en los signos. Tal vez en esta vida, eso es lo más importante: creer en los signos, como Lilus creyó desde ese día.”(62)

El final nos remite a la idea de aniquilación de Lilus, de su *ser* que ha muerto frente al *deber ser* que ha triunfado. Atrás quedó la niña que no cesaba de preguntar y que la vida le producía admiración. La institución católica a través de las monjas del convento había logrado matar en Lilus todo aquello que antes la caracterizara: su curiosidad, la inconformidad con lo establecido o tradicional, con la norma, en otras palabras con el sistema en el que estamos inmersos.

2.3. Esfera pública y esfera privada.

El acceso de los sexos a determinados espacios aparece como natural en nuestra sociedad debido a que la división genérica del trabajo fue establecida por el contrato conyugal, al que me he referido en páginas anteriores. Dicha asignación de espacios excluye la posibilidad de que el sujeto femenino sea reconocido como sujeto agente de transformaciones sociales, máxime si pensamos que en la sociedad se ha producido una trivialización de la agencia social femenina y una especie de borrado de sus prácticas.

La fundamentación de los sistemas sociales actuales descansa en la construcción iniciática del sujeto moderno. Para acceder en este contexto socio-político a lo que se considera como *vida legítimada* -dinámica del espacio público/político- el sujeto debe cortar los vínculos con el mundo de su nacimiento natural y representar la escena de un nuevo nacimiento: el de la autogénesis a través del ejercicio de la racionalidad. Mediante el uso de la razón este sujeto iniciático se percibe como un absoluto que se autoinstituye en fundamento de sí mismo y de todo lo real; la autoconciencia de su propia racionalidad fundamenta su capacidad de acción. Por ende, sólo el sujeto de estas características puede constituirse en agente de transformaciones sociales⁷⁶.

La racionalidad moderna, arriba referida, exige el distanciamiento de todo lo que se relacione con la naturaleza, y ésta ha sido identificada con la mujer y sus prácticas. Es así como se considera que la mujer no puede acceder a la subjetividad iniciática que constituye a los agentes, por lo que debe adscribirse a una subjetividad subordinada. Nótese como esta visión sobre la construcción del sujeto -masculino- frente al subordinado -mujer- está íntimamente vinculada con la matriz de oposiciones binarias y esencialismos considerados en el capítulo anterior.

Ante esta serie de conflictos y disyuntivas, la narrativa femenina se ha expresado de diversas maneras. Una ha sido la recreación de personajes femeninos con enfermedades psicosomáticas que reflejan el conflicto en el que se desenvuelve la mujer. Este es el caso de Camelia Llorosa y la crisis dolorosa por la que atraviesa cuando deja de actuar en función de sus propios deseos y pasa -para ser aceptada por el colectivo o *coro femenino*- a actuar en función de deberes abstractos. En el caso de Cati en *Arráncame la vida*, cuando las expectativas que pesan sobre ella como esposa de un político y madre de hijos ajenos la

⁷⁶ Cfr. Cecilia Amorós, *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1997.

abruman, adquiere compulsivas obsesiones, como tratar de adivinar el gusto culinario de sus invitados o ejercer una verdadera obsesión por el orden.

Pero a más de relatar escenas y reacciones como las antes descritas, las narradoras han desarrollado otras estrategias creativas que analizo a continuación.

2.3.1. Del rescate de los espacios desprestigiados o de las “nourritures de Ordalisa”.

Algunas escritoras latinoamericanas conscientes de la escasa valoración que la cultura otorga a las labores tradicionalmente vistas como *femeninas*, han intentado rescatar lo cotidiano, aquellas labores y espacios desprestigiados. Este es el caso de Laura Esquivel⁷⁷ quien a través de su personaje Tita en *Como agua para chocolate*, presenta una nueva visión de las labores que tienen que ver con la cocina, el cuidado del sobrino y una serie de quehaceres domésticos. En ella existe toda una mística y un sentido trascendental de lo cotidiano. Las recetas que son consideradas como un género menor ocupa un rol fundamental tanto en el relato como en el espacio físico del libro. La idea de las recetas culinarias en relación con el poder afrodisíaco que Esquivel presenta en su obra, coincide con la visión del arte culinario del texto *Afrodita* de Isabel Allende, en el que cada aliño, cada hierba, cada corte y forma como se sazona constituyen una promesa de erotismo. Así lo revela la siguiente transcripción: “Hacer una salsa con buenos ingredientes es como hacer el amor con un experto. Casi todos los sentidos entran en juego: debe ser atractiva a la mirada, como el rostro de la persona amada, sabrosa como un beso, suave como las partes más íntimas y debe tener un aroma único, intranferible, como la piel.”⁷⁸

En Yánez, uno de los personajes que rescata lo cotidiano y el espacio privado es Ordalisa en *El cristo feo*. Ella es la empleada doméstica de los dueños de una casa que lleva

⁷⁷ Laura Esquivel, op.cit.

⁷⁸ Isabel Allende, *Afrodita*, Barcelona, Plaza y Janés, 1997, p.215.

por nombre “Los Rosales”. A través del amor que imprime a sus labores diarias, la protagonista nos brinda otra visión de la cotidianidad. Así, la bandeja con el desayuno para el señor de la casa es adornada con un sentido estético gracias a la flor que Ordalisa coloca en ella. El pescado que sirve a la mesa, es cortado simétricamente por las manos de este personaje femenino que reivindica lo tradicionalmente desprestigiado.

En este sentido, observamos que las tres protagonistas citadas cumplen una función nutricia, tradicionalmente asignada como esencial del *eterno femenino*, pero que se la vincula al campo del erotismo, de las sensaciones que la racionalidad ha ido anulando en nosotros y que la literatura puede despertar. No podemos olvidar que la literatura, mitifica y demitifica los hechos y personajes, permitiéndonos en esta forma tomar distancia o acoger en nuestro imaginario estas imágenes recreadas. Los ejemplos anotados constituyen parte de una tradición que, en palabras de Gabriela Mistral, constituyen las “nourritures” y a las que la escritora chilena se refirió años atrás de la siguiente manera:

Siempre estuve cierta de que si las mujeres nos atreviésemos a contar nuestras naderías, si devanásemos en la escritura lo que vivimos de puertas adentro, sentadas en medio de la constelación viviente de nuestros objetos, y diciendo lo que sabemos de “nourritures” terrestres y cordiales, haciendo ver la mesa de todos los días, tal vez humanizaríamos este mundo, puesto a arder por atarantamientos, sorderas y locuras. En rasas domesticidades anduvieron travesando los pintores flamencos de interiores y mana de sus lienzos la dulzura de vivir y la maravilla de estar juntos y acordados en dichas y melancolías.⁷⁹

Gabriela Mistral hace referencia a esa “aproximación a la realidad doméstica” que nos brinda cierta literatura femenina. Se trata de una reconciliación con la cotidianidad, un encontrarnos con los aspectos que la racionalidad impuso como triviales o intrascendentes. En ese sentido, creo que estamos ante una “desacralización de los temas artísticos” y un

⁷⁹ Gabriela Mistral citada por Eliana Ortega, op.cit., pp.50-51.

“retorno a la espontaneidad, a la naturaleza, a otro tipo de creatividad” que constituyen formas de combatir la valoración tradicional de lo público y lo privado.

Dentro de esta misma línea de rescate de lo periférico se encuentra el personaje Birgita de *Más allá de las islas*. Poseedora de esos otros saberes que están al margen del conocimiento ortodoxo de Occidente, ella es la curandera que, sin saberlo, debe enfrentarse con la codicia humana, la intolerancia y el fanatismo religioso. Gracias a sus conocimientos sobre plantas medicinales y hierbas prodigiosas, Birgita logra curar a innumerables habitantes de las islas. Si bien la muerte de esta figura femenina es bastante trágica, pues muere quemada por el pueblo que fue víctima de la manipulación del discurso religioso de Pío Pascual por incitación de Santa Livina, el olor a quemado del cuerpo de esta mujer penetra en los hogares de las familias isleñas provocando el inicio de la reflexión sobre la injusticia del hecho cometido. Luego de varios acontecimientos, entre los que cuenta la salida de la “Inquisición isleña” -Pascual y Livina-, Birgita, la hierbera, retorna a las islas de manera mágica. Ella constituye uno de los personajes al que Alicia Yáñez ha mitificado dadas sus cualidades.

2. 3.2. De la inversión de lo público y lo privado.

Alrededor de la década de 1970, investigadores y teóricas feministas, como Michelle Rosaldo prestan atención a la separación que existe entre una esfera doméstica y una esfera pública en todas las sociedades conocidas: la doméstica asociada con las mujeres y la pública con los varones. Esta adjudicación de los espacios es el resultado de la forma en que las sociedades conceptualizan, interpretan y reelaboran estas posiciones. Esto depende, según Cecilia Amorós “de quien tiene el poder en ellas y da el nombre a las cosas”.⁸⁰

⁸⁰ Ibidem, p. 192.

Siguiendo la línea estructuralista que mencionamos bajo el título de “binarismos” en páginas anteriores, recordemos que Lévi Strauss reconoce la existencia de una “constante ideológica”, según la cual las sociedades tienden a concebir sus propias divisiones internas en términos de oposiciones, de contraposiciones que se repiten en las diferentes épocas o culturas, de tal modo que conforman sistemas simbólicos que gravitan sobre los seres humanos, mediando y construyendo su “humanitas” (vida/muerte, masculino/femenino, naturaleza/cultura, privado/público).

La importancia que el ámbito público posee en nuestra sociedad, se debe a que es en él donde se realizan las actividades más valoradas y de mayor prestigio social. Es en la esfera pública donde se desarrolla el reconocimiento y se lleva a cabo todo tipo de competencias, dando lugar a la comparación y la posibilidad de discernir entre los más y los menos, y donde caben ciertos parámetros de evaluación objetivos que difieren de los subjetivos usados para valorar las actividades y labores privadas. Es en este espacio donde un sujeto -hombre o mujer- se torna visible o discernible pues la competencia que existe entre los individuos que se desenvuelven en esta esfera así lo amerita y permite. En otras palabras, la esfera pública rescata a los individuos de la indiferencia y masificación que tiende a darse en los espacios privados.

Ahora bien, en el espacio privado, históricamente atribuido a la mujer, este principio ontológico de *individuación* no se produce. Ello ha contribuido para que las actividades llevadas a cabo por mujeres sean las menos valoradas socialmente, ya que no hay forma de discernir los niveles de competencia mediante parámetros evaluadores objetivos. La invisibilidad que caracteriza a las actividades que la mujer tradicionalmente realiza, impide el desarrollo de individualidades independientes y autónomas, y hace que éstas sean percibidas como indiferenciadas, similares e idénticas.

La narrativa de las escritoras *invierte* dicha concepción respecto de los roles y espacios asignados a la mujer, a través de su particular construcción de los personajes femeninos que habitan sus obras. La inversión supone una estrategia discursiva que otorga relevancia a dichas figuras, que busca construirlas como *sujetos* y no como *objetos*; pero significa también una crítica a la esfera pública y sus múltiples instituciones y manifestaciones.

Así, en el caso de Alicia Yáñez, observo múltiples personajes que se sitúan en la esfera pública desde donde ejercen un poder más bien patriarcal. Me concentraré ahora en Rita Benavides, quien es descrita como *la intelectual del pueblo* en *La casa del sano placer*. De ella se dice:

La Casa del Sano Placer era un modelo de institución de tal naturaleza y estaba regentada por Doña Rita Benavides, hermana de padre y madre de Doña Carmen y a quien le había entrado desde muy temprana edad, la peligrosa manía de ser letrada y aunque estaba muy lejos de ser una mujer disoluta y casquivana y tampoco era alcahueta, tenía sus cosas. Que había leído todos los libros que estaban en la Biblioteca, de arriba para abajo. Que conocía todas las obras de los escritores franceses.[...] Que creció leyendo todo lo que caía en sus manos. Que era una lectora consumada y estaba escribiendo la historia del pueblo, que en definitiva venía a ser la historia de su familia, hasta que se topó con ciertos detalles [...]Que todo lo que existía en el pueblo relacionado con la cultura se debía a su empeño. Que había fundado la Sociedad Bolivariana y el Ateneo y promovía, en cada fecha, concursos literarios e históricos. (16)

La descripción de Rita Benavides presenta una imagen invertida del estereotipo femenino. Al referirse al desarrollo intelectual del personaje, Yáñez irrumpe con una figura femenina en uno de los campos tradicionalmente considerado como específico de los varones. Esta temática constituye una constante preocupación dentro del ámbito de las escritoras y de las críticas de perspectiva de género, pues el desarrollo intelectual y profesional que las mujeres poco a poco han ido adquiriendo en la sociedad presenta una serie de nuevos problemas y conflictos a nivel de la relación de pareja. Viene a colación el

refrán que dice: “Mujer que sabe latín ni tiene marido ni tiene buen fin”, idea que la escritora mexicana Rosario Castellanos ficcionalizará en una de sus novelas. Parecería a veces que el precio que una mujer intelectual debe pagar por este *estigma* es el de la soledad.

Pero a parte del aspecto intelectual, Yáñez realiza una crítica del poder patriarcal que este personaje encarna y de aquellos métodos *objetivos* como medios de evaluación de los sujetos dentro de la esfera pública donde además se lleva a cabo todo un sistema de individuación y competitividad a los que antes me referí. Así, la visión del mundo y el proyecto al que se entrega Rita, está basado en una concepción estrictamente racional. La misma protagonista antes de que su proyecto y su vida lleguen a sucumbir, reflexiona que no “siente” nada por las jóvenes meretrices, que más bien las desprecia, de ahí su intolerancia pues la relación que mantiene con las jóvenes prostitutas es de *amo y esclavo*.

En el burdel que llega Rita a crear, implanta una visión de orden y jerarquía propios de la Modernidad. No olvidemos que es durante esta época que surgen elementos estructurales como los ejércitos, la educación formal, los sistemas de salud y justicia que clasificarán y ubicarán al individuo, suprimiendo todo lo que signifique placer. En “La casa del sano placer” lo que existe es una disciplina férrea comparable a la de un cuartel. En este espacio no cabe el placer para las mujeres contratadas, incluso los hombres que llegan al prostíbulo se sienten cohibidos por la serie de regulaciones sanitarias y formales a las que deben someterse.

Continuo con la comparación entre los métodos modernos que dieron lugar a la sociedad en que estamos inmersos ya que pueden iluminar algunos aspectos de la obra. Es en esta etapa de la historia cuando surge la idea de potenciar la energía del cuerpo para lograr domesticarlo. “Cuerpo enérgico para el trabajo y dócil a la nueva estructura del poder” sería su lema; y es eso lo que Rita precisamente pretende al “ayudar” al 11,7% del alumnado que

no rinde académicamente, pero cuyos cuerpos pueden *rendir* e irse colocando *profesionalmente* en el sistema.

Como elementos centrales de la sociedad moderna están las tecnologías anteriores a la vida monástica que van a tomar el nombre de disciplinas que se desarrollarán en la industria, el cuartel, la escuela, la cárcel. Me pregunto ¿no es acaso el prostíbulo, objeto de análisis, una suerte de cuartel comandado por su regenta Rita quien además intenta que las odaliscas aprendan una serie de materias que ella misma imparte? ¿No es La casa del sano placer una especie de reclusorio del que no pueden salir las jóvenes y donde se ha implantado un control estricto?.

La Modernidad implantó una nueva utilización del espacio y del tiempo *unilineal y acumulativo* que es el del progreso. Este supone la imposición de límites de tiempo y producción específica que con control potenciarán la eficacia. En el burdel, Dña. Rita controla incluso el tiempo que cada meretriz se demora en preparar las cremas y pociones de belleza. A más del control estricto que ella ejerce, la regenta del lupanar acude al cura Santiago de los Ángeles para que, una vez instruido de lo que debe decirles a las jóvenes, proceda todas las mañanas a dar su sermón. La presencia de la categoría religiosa puede ser interpretada como la recreación de nuestras sociedades latinoamericanas donde coexisten estructuras modernas con otras premodernas, entre ellas la de la moral religiosa con un sentido de efectividad y rendimiento propios de la Modernidad.

En general, en la Modernidad se funda un nuevo arte de la distribución: en cada lugar un individuo y para cada individuo un lugar, distribución propia de la razón analítica que busca la consolidación de *lo funcional y lo jerárquico*. Es precisamente eso lo que Rita pretende a través del proyecto de *La casa del sano placer*, encontrar un lugar en el mundo para las jóvenes y para cada actividad humana -incluida la sexual-. La siguiente cita es una

muestra irónica de esta catalogación que hace la Modernidad, y hecha respecto de las jóvenes representantes de la *profesión más antigua del mundo*:

Pasó algún tiempo estudiándolas en todas sus fascetas, rechazando la opinión generalizada que así habían nacido y así habían sido concebidas por sus sufridos padres, mientras otras habían nacido con una innegable inclinación para la vida retirada y la asepsia del convento, o para los tiernos arrumacos de la maternidad, o lacallada constancia del estudio, y la sensual glotonería de la cocina, o hasta para las artimañas maquiavélicas de la política. (27)

La ironía constituye el arma esencial del proyecto novelístico de varias escritoras latinoamericanas, entre ellas, Elena Poniatowska. Al igual que Yáñez, Poniatowska lo aplica a todos los niveles. Uno de los que interesa dentro del análisis del *descentramiento o desencaje* de lo público, es la desmistificación de los temas sagrados del México posrevolucionario. La anécdota sobre el Presidente Cárdenas es el caso más evidente. Cárdenas que siempre ha sido visto como el “santo patrón de los derechos del pueblo” -dada incluso la nacionalización del petróleo- aparece en *Hasta no verte Jesús mío*⁸¹ expulsando a los pobres de sus casas. Jesusa la protagonista cuenta que las palabras del entonces presidente mexicano fueron: “Hay que sacar a estos elementos [...]”⁸². Si bien más tarde el gobierno establece una colonia para los expulsados, acorde con Jesusa, ello implicó que para construir las casas primero hayan tenido que irse a trabajar a USA lo que produjo más dependencia del coloso del norte. Por otra parte, en lugar de producirse la unión del pueblo, se dio todo lo contrario pues los que llegaron a ser propietarios dejaron de llevarse con los pobres. La ironía por tanto es doble.

⁸¹ Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, México D.F., Era, 1997.

⁸² *ibidem*, p. 265.

Al igual que los personajes de Yáñez, los de Poniatowska presentan una profunda desconfianza de toda autoridad política. Jesusa Palancares, en la obra de la escritora mexicana, recuerda a los líderes revolucionarios que conoció, pero de todos ellos solo respeta la memoria de Zapata. Su falta de confianza en los políticos proviene de su convicción de que en la política lo único que cuenta es el interés propio. Exactamente la misma visión encuentra el lector en los personajes creados por Yáñez. Otra coincidencia importante respecto de la política entre las dos autoras es la estrategia de narrar la historia de sus respectivos países a través de las experiencias personales de sus personajes. En *La cofradía del mullo de la virgen pipona*, la autora narra simultáneamente hechos históricos oficiales (la elección de Eloy Alfaro como presidente en 1906) y hechos de la historia familiar de los Benavides (cuando la abuela partió para Quito porque se había embarazado sin estar casada). La historia continúa y atraviesa las diferentes etapas de la vida republicana siendo narrada a breves rasgos los aspectos políticos públicos, en tanto que con gran detalle los privados. La burla y el humor desacralizan totalmente los poderes oficiales, tal es el caso del finado Néstor Villafuerte que va a dar a la cárcel porque cada vez que bebe comienza a gritar “¡Abajo el Gorila! y ¡muera el Gorila!”. “Gorila” es el sobrenombre con el que pueblo ha bautizado a Martínez Mera que sube al poder debido a un fraude cometido. Cuando los soldados le golpean, Néstor -haciéndose el gracioso- les pregunta por qué lo hacían; a lo que ellos responden que se debe a que está insultando al Señor Presidente de la República, y Néstor contesta: “que ni siquiera le ha mentado, que sólo ha gritado abajo el gorila, que esa simpleza es porque ha tomado unas copas con los amigos y que es lo mismo que decir abajo el cocodrilo o el elefante o cualquier otro animal, y los soldados le responden que sí, que va preso e incomunicado porque el único Gorila que existe en el país es el Excelentísimo Señor Presidente ...” (33)

Las formas de subvertir el orden, el poder y lo establecido son innumerables en la narrativa de las escritoras latinoamericanas. He presentado una muestra de las diversas manifestaciones de su literatura como espacio desde donde se combate la realidad en que estamos inmersos.

CAPÍTULO III

DESAFÍOS EN CONTRA DE LA MUTILACIÓN DEL CUERPO

Femineidad, tu sinónimo es la subversión.

Como integrantes de un movimiento literario en evolución, las escritoras latinoamericanas han iniciado una búsqueda estética para lograr representarse a sí mismas y a un conjunto de voces femeninas que pertenecen a su comunidad y su tiempo. Para ello, como he presentado a lo largo de este trabajo, las narradoras han tenido que abrir brechas en los personajes femeninos tradicionales partiendo de elementos diferenciadores concretos entre los que está la topografía del cuerpo.

La representación literaria tradicional ha despojado al cuerpo femenino de su corporeidad. Esto se debe a que ha prescindido de aspectos explícitos en su caracterización, pues la existencia de *zonas tabú*, propiciadas por una cultura castradora de la sexualidad femenina, ha hecho que el pudor y el eufemismo impidan una exploración y representación artística del propio cuerpo.

Dado que lo simbólico atraviesa todo campo práctico, observamos que lo dicho en capítulos anteriores sobre el rol primario de la mujer como *procreadora* trasciende también al plano de la representación corporal. Así, de la totalidad compleja del ser mujer, la cultura ha seleccionado la maternidad como esencia exclusiva de su identidad. A través del signo madre, se pretendió convertir a la mujer en un ser unidimensional representado por formas redondeadas donde los senos y el vientre jugaban un rol preponderante pero como elementos nutricios exclusivamente. Frente a la maternidad o principio de vida apareció la muerte como calidad disyuntiva representada a través de una imagen femenina cuyo cuerpo está despojado

de las redondeces armoniosas y benéficas. Ese cuerpo reproductor femenino fue proyectado a lo sagrado y lo profano.

La nueva conciencia de una problemática histórica que exige una diferente representación de la mujer, ha conducido a escritoras de diversas regiones de nuestra América Latina a recodificar la visión de la mujer, en sus diferentes expresiones y manifestaciones, ya que hasta ahora ha sido representada como *el otro*, como la fuente inconsciente del impulso creativo, la sexualidad no regulada, el misterioso principio de la unidad o el espíritu en una dimensión que anula lo pragmático. Así por ejemplo, en la concepción junguiana, el ánima corresponde con la parte femenina que está oculta en el hombre y que es la portadora de sentimientos vagos, irracionales e inconscientes.

La idea de transformar esa proyección metafísica en la que se había convertido la mujer adquiere un carácter de oposición al orden establecido y a los modelos imperantes. La femineidad, en cuanto corporización que es representada literariamente, constituye una subversión. Si bien la idea de transgresión de lo establecido ha estado presente a lo largo de todas las páginas anteriores, en este caso se trata de combatir una realidad impuesta desde fuera, a través de la representación del *cuerpo femenino*, de su lenguaje, de sus partes, de sus usos. Resulta interesante la siguiente cita de Jean Paul Sartre quien, en *El ser y la nada*, metaforiza la femineidad como “lo susceptible de abrirse, como anchos orificios que constituyen un llamado al Ser en una apertura que saca al individuo de sí mismo para que retorne a ser él en sí (En-soi-Pour-Soi).”⁸³ El filósofo francés destaca en el cuerpo femenino su carácter de apertura como el medio que posibilita el retorno al Ser. Es precisamente a través de las “nuevas formas de representación de ese cuerpo femenino susceptible de

⁸³ Jean Paul Sartre citado por Lucía Guerra Cunningham, “El personaje literario femenino y otras mutilaciones” en *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales.*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, p. 670.

abrirse” -en más de un sentido- que las escritoras latinoamericanas pretenden subvertir la realidad que nos rodea.

1. El cuerpo como espacio al que el hombre no ha tenido acceso.

La escritura del cuerpo fue un punto de partida, una toma de conciencia de la diferencia femenina, un revulsivo en el que muchas escritoras francesas estuvieron de acuerdo. Marguerita Duras, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Annie Leclerc entre otras entraron de lleno en esta corriente. Ellas apuntaban hacia una posible salida: hablar desde otro lugar, inaugurar un espacio al que el hombre no ha tenido acceso, el espacio de la maternidad, el cuerpo de la mujer, la voz de la madre. Así, Cixous plantea el futuro femenino como la acción de borrar una paternidad represora y reencontrar “la Voz, canción anterior a la ley”. Michelle Perrin al respecto nos dice: “La sangre de las mujeres cruza sus libros [...] la sangre puede hacerse poesía [...] la sangre es comunicación, lenguaje abierto”.⁸⁴

La representación de aspectos biológicos meramente femeninos como la menstruación, la maternidad, la menopausia, el aborto, el parto o incluso la primera experiencia sexual; verdaderos acontecimientos para la vivencia femenina, que no por azar sino como fruto de la cosmovisión predominante en nuestra cultura, habían estado excluidos de las novelas creadas por la mujer, van ahora a estar presentes. Estos silencios y ausencias evidencian no solo una subordinación de carácter estético, sino la ausencia a nivel simbólico y cultural de transformaciones del cuerpo femenino que carecían de un discurso, por lo que varias escritoras latinoamericanas comienzan a interesarse en estas temáticas y a incluirlas en la recreación de sus obras. De esta manera, se da una lucha en contra de lo que las feministas francesas solían denominar *el continente negro de la femineidad*.

⁸⁴ Carmen Riera, “Femenino singular: ¿Literatura de mujer?”, en *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 1989, p.30.

Este es el caso de Angeles Mastretta, quien en *Arráncame la vida* recrea una protagonista cuyo discurso tiene mucho que ver con sus diferentes experiencias corporales.

Me centraré en la descripción de su primer contacto sexual:

Me dejé tocar sin meter las manos, sin abrir la boca, tiesa como una muñeca de cartón, hasta que Andrés me preguntó de qué tenía miedo.

-De nada -dije.

-Entonces ¿por qué me ves así?

-Es que no estoy segura de que eso me quepa-le contesté.

-Pero cómo no, muchacha, nomás póngase flojita -dijo y me dio una nalgada-. Ya ve cómo está tiesa. Así claro que no se puede. Pero aflójese. Nadie se la va a comer si usted no quiere.

Volvió a tocarme por todas partes como si se hubiera acabado la prisa. Me gustó.

-Ya ve cómo no muerdo- dijo hablándome de usted como si fuera yo una diosa-. Fíjese, ya está mojada -comentó con el mismo tono de voz que mi madre usaba para hablar complacida de sus guisos. Luego se metió, se movió, resopló y gritó como si yo no estuviera abajo otra vez tiesa, bien tiesa.⁸⁵

Nótese como el lenguaje utilizado por la escritora es bastante directo, no existen en Mastretta eufemismos, ni siquiera metáforas. Esta representación está alejada de un estilo frondoso y cargado de imágenes, más bien se da un lenguaje coloquial donde reina la irreverencia y la falta de patetismo. Interpreto ésto como la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo en contacto con el propio cuerpo, un lenguaje que transgreda los códigos sociales y las normas que han imperado. Otro ejemplo de ello se da en Luisa Valenzuela y su cuento “ De noche soy tu caballo” que narra la historia de amor entre una muchacha y un hombre que es perseguido por la ley. La pareja ha mantenido un contacto sexual, luego del cual ella recibe una llamada que es una trampa para dar con el paradero de él, sin quererlo ella revela que ha pasado la noche con él. Ella es apresada y desde la cárcel le dice a Beto que ella jamás lo denunció.

⁸⁵ Angeles Mastretta, op.cit. p.9.

El título del cuento hace referencia a la canción de Gal Costa “A noite eu so teu cavallo”. La protagonista interpreta la frase como referente de una persona en trance que es el caballo del espíritu que la posee; Beto en cambio, opina: “Chiquita, vos siempre metiéndote en esoterismos y brujerías. Sabes muy bien que no se trata de espíritus, que si de noche sos mi caballo es porque te monto, así, así, y sólo de eso se trata”. (107)

El título mismo del cuento es bastante decidor de la forma como las escritoras que comulgan con esta corriente tratan los temas del cuerpo. Nótese como el término “te monto” confluye a una imagen erótica fuerte que rompe con las pautas tradicionales, con los estereotipos. Existe una apelación al lenguaje más coloquial y a elementos que acompañan un encuentro erótico en la vida cotidiana como es la música. Aspecto además reiterativo en esta narrativa, pensemos sino en el título de la obra de Mastretta a la que antes nos referimos.

En *La casa del sano placer*, Alicia Yáñez recrea la reacción de la esposa del alcalde de la ciudad ante el descubrimiento de la traición de su marido. En medio del dolor y rabia que la mujer llega a sentir irrumpe una reflexión sobre el cuerpo femenino que se inscribiría dentro de esta propuesta:

Se quedó desnuda ante el espejo.[...] Los senos ya no eran firmes ni estaban en el sitio de antes. Pero habían cumplido su misión con cada hijo. Si los hombres supieran ver un poco más allá de la evidencia descubrirían esa recóndita hermosura de lo que no se ve, pero se sabe. Y se vio el vientre con cuatro o cinco estrías grandes que no le parecieron feas tampoco eran hermosas, pero hacían pensar que dentro estuvo creciendo un ser humano, que era un hecho de por sí tremendo, tan inaudito como para ser endiosado. (212)

Yáñez presenta un cuerpo de mujer desnudo que se contempla frente al espejo físicamente pero en correlación con su historia, una historia que representa hechos como la maternidad y sus consecuencias naturales -los senos caídos y las estrías- todos ellos aspectos a los que el hombre no tiene acceso. El fin de la cita nos remite a uno de los aspectos por los que más se ha tendido a criticar a esta corriente o propuesta: su narcisismo. Autores como

Baudrillard han comentado que: “con esta escritura del cuerpo, con esta palabra de mujer, hemos entrado definitivamente en un destino anatómico, en la anatomía como destino”.⁸⁶ El carácter estrictamente vinculado al getto femenino supone la no contemplación de una interacción dinámica que, en última instancia, tan solo refuerza la relación patriarcal “mujer-naturaleza” y subrepticamente reintroduce la oposición binaria “cuerpo-mente” que intentaba borrar inicialmente. [Ver anexo 1]

2. Cuerpos que se resisten a la naturalización.

Destaco como forma de transgredir la ley patriarcal, a través de la denuncia de la vigilancia institucional del cuerpo femenino, a los trabajos de Marta Traba, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela y Diamela Eltitt. En la narrativa de estas escritoras se describe un cuerpo que resiste las tácticas de la naturalización.

Diamela Eltitt, por ejemplo en la obra *Los Vigilantes* presenta un sujeto femenino protagónico que vive su cuerpo como metáfora de los efectos que la dictadura chilena y el poder patriarcal han provocado en él. El ambiente que la obra recrea es completamente sórdido, el desconcierto frente a la vida queda inscrito en los cuerpos de la protagonista y el hijo.

La casa está ruidosa, a veces tranquila. Tranquila. Mamá no está tranquila, lo noto en su pantorrilla engranujada. Tiene muchos pedacitos de piel desordenados. Desordenados. Los dedos que tengo están enojados con su desorden. Cuando me enojo mi corazón TUM TUM TUM TUM y no lo puedo contener porque parece decir TON TON TON To. Seré el tonto de los rincones de la casa. Seré el tonto de los rincones. La incomprensible pequeñez de la casa se superpone en mi mente. En mi mente.⁸⁷

En *Los vigilantes* está presente, en varias fascetas, la diferencia repulsiva en contraste con la compostura y el higienismo de la sociedad occidental. Así, el hijo babea

⁸⁶ Baudrillard citado por Antonia Cabanilles, en op.cit. , p. 16.

⁸⁷ Diamela Eltitt, *Los vigilantes*, Chile, De. Sudamericana, 1994, p.13.

constantemente, los desamparados o vagabundos que llegan a la casa presentan una imagen lacerante, “junto con la insurrección que portan sus presencias, están entrelazadas en sus cuerpos las peores infecciones”⁸⁸. En la obra se da una constante insatisfacción de las necesidades básicas. El hambre, el frío y la sensación de inseguridad son sensaciones permanentes. La protagonista que nos habla desde la *locura* tiene sueños que son descritos de la manera más cruda, como lo revela un fragmento de la carta que transcribo:

Soñé que mi lengua condenada a la humedad se tocaba con otras (esto ocurría en la ciudad, en una de sus áreas más deshabitadas). Recibí entre mis labios una piel que generosamente me ofrecía su irregular superficie. En esa revelación callejera, mis ojos se cerraron contra una mejilla, mi mano palpó la poblada longitud de una ceja y mi hombro rozó la frontalidad compacta de un torso. [...] ⁸⁹

La descripción desencarnada del cuerpo en la que la lengua de la protagonista entra en contacto con otras lenguas en un sitio totalmente público como es la ciudad, nos ubica ante un mundo donde la intimidad irrumpe en la esfera pública sin el menor recato o discreción.

Otra forma de representar la diferencia es la ubicuidad que es producto de emanaciones del cuerpo como olores tenaces e inconvenientes. Este es el caso del cuento “Reunión” de la escritora ecuatoriana Gilda Holst que relata el caso de una mujer que acompaña a su marido a una reunión de excompañeros de colegio. Todo iba bien hasta que la protagonista se ubica en el “centro” de la conversación que sostenían los hombres, es entonces cuando “un olor a sexo se había empezado a filtrar y todo el mundo lo había percibido.”⁹⁰ El olor representa en este cuento la especificidad femenina que actúa como metáfora de la identidad. Se da además un comportamiento impúdico de la palabra cuando la

⁸⁸ Ibidem, p. 83.

⁸⁹ Ibidem, p. 81.

⁹⁰ Gilda Holst, “Reunión”, en *Más sin nombre que nunca*, Guayaquil, Casa de la Cultura, 1989, p. 14.

escritora narra que al volver a casa, el marido la trató *desde sucia para abajo*, expresión que constituye una doble referencia, la higiénica y la sexual. En cualquiera de los casos, no deja de ser una frase cruda que presenta de manera innovadora la diferencia, la otredad; que nos pone a meditar lo que ocurre cuando *la periferia se toma el centro*.

Rosario Ferré y Lispector se enmarcan también dentro de esta línea de compromiso al trazar una imagen del cuerpo de la mujer que desafía los presupuestos de la visión masculina. Los cuerpos femeninos creados por Ferré son monstruosos, sudan, resisten el control del otro, sirven en su obra para impedir la tradicional interpretación del cuerpo femenino. Al mismo tiempo, este cuerpo nuevo se ofrece como una denuncia de la autoridad cívica y política en tanto que se desenreda la trampa del lenguaje establecida por la ley y la tradición.

En Yáñez, el lector encuentra una recreación del cuerpo femenino que tiene celos, que siente rabia ante la traición de su esposo. En el siguiente fragmento jugará un rol preponderante la imaginación, las reacciones que los sentimientos intensos provocan en el cuerpo.

Las paredes verticales, las puertas entreabiertas, las persianas bajas, las calles torcidas y empedradas, las casas conocidas, eran camas en las que había detalles de cuerpos entrelazados y desnudos: nalgas, bocas, manos y torsos sin la debida connotación erótica, sino evidentemente trágica. [...] La rabia la acicateaba con una intensidad tan desconocida que sentía la necesidad de llegar al daño físico de sangre y bofetadas, de desgarraduras de piel y desolladuras, de azotes con un látigo de puntas aceradas y de mordiscos de esos que dejan en los dientes pedazos de carne chorreante. (209)

Yáñez plasma los efectos que las emociones provocan en el cuerpo. En la cita se revela una combinación de elementos tradicionales como la metáfora que representa la ubicuidad con que la rival se presenta en la imaginación de la alcaldesa traicionada, “las paredes verticales, las puertas entreabiertas etcétera” son todos lugares que pueden albergar

al sujeto causa del dolor. La imagen de los cuerpos entrelazados y desnudos no muestra reparo en acrecentar su fuerza con las partes corporales nombradas sin eufemismo: “nalgas, bocas, manos y torsos”. La rabia como expresión que va hacia el exterior pero que retorna con la fuerza del daño corporal físico llega a un grado de intensa representación en la última parte de la cita, donde se habla de sangre, bofetadas, e incluso carne chorreante como producto de los mordiscos.

Otra visión nada tradicional del cuerpo femenino es la descripción que realiza la escritora ecuatoriana de las prostitutas de “Los Jazmines”. El lugar mismo, ubicado en los arrabales de la ciudad, constituye un espacio sórdido, deteriorado que favorece la aparición de unas corporeidades diversas, de cuerpos anémicos, enfermos, sucios, defigurados, huidizos y resistentes a la mirada del observador. En dicho prostíbulo reina la opacidad, la miseria, la impureza se pega a la piel. Así, Rita Benavides ante el plato con un trozo de pastel que le ofrece una de las meretrices siente un *asco visceral* por el aspecto de suciedad y miseria que este presenta. En “Los Jazmines” todo parecería condensarse, nada evaporarse, el olor peculiar se impregna en los cuerpos de modo real y metafórico. Así, en el primer diálogo que Dña. Rita mantiene con una de las mujeres que ha sacado del lugar, le dice: “- Que dejara las gracias para luego. Que fuera a bañarse al río. Que tenía adherido al cuerpo el olor malhumoral de “Los Jazmines.” (52) Cada elemento contribuye a crear un clima que provoca repulsión, que “desnaturaliza” la concepción tradicional del cuerpo femenino.

3. Cuerpos flagelados y martirizados.

En *Aprendiendo a morir* y en *Más allá de las islas*, Yáñez trabaja cuerpos femeninos en los que se inscriben concepciones religiosas que promueven el flagelamiento y el suplicio corporal. Estos actos se fundamentan en la dicotomía *cuerpo-espíritu* que concibe

la idea de que *el cuerpo es la prisión del alma*, es decir, el espacio que impide por su materialidad que lo espiritual-intangible emerge en el hombre. En ambas obras, la escritora recrea figuras de santas que acostumbran desgarrarse el cuerpo con cilicios, azotarse con ramas espinosas que las hacen sudar sangre y realizar una serie de suplicios corporales, como el ayuno que imprime una cadavérica palidez en sus rostros.

Paso a concentrarme en el análisis de la obra *Aprendiendo a morir* cuya protagonista es Santa Mariana de Jesús. Denominada también “azucena de Quito”, Mariana es además una de las formas de autorepresentación de la ciudad de Quito en el siglo XVII.

Rosemarie Terán en su artículo “La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el siglo XVII”, expresa que por esa época, Quito aspiraba de algún modo plasmar el proyecto de un orden social. “La ciudad había nacido como expectativa de una sociedad ideal, estratificada y jerárquica, fraguada por los conquistadores y sus herederos, ansiosos por inaugurar un sistema de privilegios que reprodujera los moldes europeos”⁹¹. Es así como durante este período, la conquista se afianza a través de estructuras de poder excluyentes, manifestaciones de racismo, masiva conversión de los grupos indígenas al catolicismo -logros sobretudo de los jesuitas- y el exterminio metódico de las culturas originarias.

A mediados de siglo, Quito en realidad estaba provista de los elementos de su constitución formal. Sus fronteras deseables estaban ya demarcadas y se habían instalado las instituciones urbanas que debían sortear el crecimiento demográfico previsible. Los conventos de monjas entonces se encargaban de reclutar la población femenina que al parecer iba quedando al margen del rígido sistema de herencia, o que bien sufrían los reveses de fortuna. Las mujeres divorciadas o aquellas que pedían la nulidad de matrimonio eran

⁹¹ Rosemarie Terán Najas, “La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el siglo XVII”, en Eduardo Kingman, compilador, *Ciudad de los Andes*, Quito, Abya-Yala, 1992, p.153.

incorporadas a una *vida espiritual* a través de la única alternativa aceptable para la mujer de la época que estuviera fuera de la esfera conyugal, la vida religiosa. Carlos Fernández de Córdova afirma que como criolla, Mariana de Jesús, poseía el derecho de ostentar la máscara de la santidad. El mismo autor considera que Mariana “asume esta identidad al dificultársele el matrimonio por ser huérfana y carecer de la garantía de una dote. La santidad es su único recurso para lograr la visibilidad que todo criollo anhela.”⁹²

Dicha afirmación remite a lo expresado en el capítulo anterior sobre el tema de la *identidad y el estigma* analizados a la luz de la visión de Erving Goffman. Mariana de Jesús, por tanto, puede ser vista como un sujeto estigmatizado -por su imposibilidad de acceso al matrimonio-, el estigma provoca rechazo por parte del colectivo pudiendo este llegar a ser tal, que Mariana Paredes está dispuesta a atravesar por el *doloroso proceso* que implica la *transformación del yo* con el fin de lograr aceptación. Dicho proceso en este caso, encuentra como única alternativa posible entrar a la esfera de la *santidad*.

Al respecto, cabe recordar la afirmación de Goffman referida al hecho de que al sujeto estigmatizado tiende a dotársele de *atributos sobrenaturales* que se traducen en un sexto sentido, la percepción de la naturaleza de las cosas entre otros. Esta idea al trasladarla a la época en que vivió Mariana de Jesús, coincide además con la proliferación de santas que surge, pues la Contrarreforma estimulaba la santidad como prueba de la presencia de lo sobrenatural y promovía un ambiente general de credulidad como manifestación inequívoca de lealtad a la Iglesia.

Es en contra de los factores de disrupción social, que el poder religioso construye mediaciones sobrenaturales -milagros-. Las invocaciones en esos años son numerosas, éstas se encontraban vinculadas a las catástrofes naturales y a las conversiones. Es también la

⁹² Carlos E. Fernández de Córdova, “Cuerpo, visión a imagen en el Barroco”. *Revista de Ciencias Sociales y cultura, Nariz del diablo*, N° 20, Quito, Flacso, Mayo de 1994, pp. 47-63, p. 53.

época en que la Virgen María -surgen la Virgen del Quinche y de Guápulo- ocupa el centro de la devoción religiosa, lo cual refuerza la visión de las mujeres como mediadoras entre lo humano y lo divino; aspecto que por supuesto favorecía la santidad de Mariana.

Los datos hasta aquí anotados, darían la idea de que Mariana de Jesús, en la obra *Aprendiendo a morir*, podría ser demitificada; sin embargo, no es así. Incluso en la entrevista realizada a la escritora, al preguntarle sobre este hecho, Alicia Yáñez respondió que esa fue su intención inicial pero que a lo largo de la escritura, el proyecto se truncó por el cariño que había llegado a sentir por el personaje.

¿Por qué entonces abordar el tema de la santa quiteña en un trabajo de perspectiva de género?, ¿cómo explicar la actualidad de la mística femenina de la colonia y la visión del cuerpo en Mariana de Jesús?

La lectura que hago del texto aborda el tema desde una perspectiva que rescata a Mariana como una mujer que responde a la mentalidad de su época cargada de prejuicios y supersticiones. Mariana es una niña que llega al mundo al amparo de signos o señales que contribuían a la creación del mito. Yáñez Cossío en su obra abarca tanto los elementos que contribuyeron a la mitificación de este personaje así como aquellos hechos que revelan un personaje humano con rasgos de curiosidad e inquietud propios de una niña cuando recrea la infancia de la santa.

En ese sentido, considero que la obra al plasmar la vida de Mariana en la forma arriba descrita, aborda el modo como la sociedad procede a crear un mito. Roland Barthes expresa que todo es susceptible de ser mitificado, todo objeto “puede pasar de una existencia cerrada, muda a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley natural o no, impide hablar de las cosas”.⁹³ La comunidad puede apropiarse de todo cuanto existe y “robarle” un significado inicial para recrear un objeto resemantizado.

⁹³ Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI, p.41.

La santa quiteña, en ese sentido, pertenece al pueblo como lo confirma la historia que nos dice: “es santa del pueblo por haberse identificado con él hasta ofrecerse en holocausto por asegurar su supervivencia”. Yáñez Cossío en el texto recrea la apropiación que de Mariana hace el colectivo a través de normas de conducta que estén acorde con su calidad de *santa* y al *proceso doloroso* de dotación de un nuevo significado que la vida de la niña va adquiriendo al escribir:

Empieza a perder las alas. Se arranca una pluma a cada instante, duele un poquito, pero pasa. Clausura la puerta de la risa cuando se quiere escapar de la garganta, la muerde, la saborea y encuentra que ya no le sabe a nada. Deja de corretear por los patios, ya no se esconde entre los matorrales de la huerta. No intenta interrumpir la labor de las hermanas, no le importa lo que hagan los vecinos, pierde el interés de espiarlos y de subirse a los tapias. Se vuelve tranquila, modosa, apacible y empieza a asumir el papel que le asignaron desde el instante en que vino al mundo. (44)

La mirada que Yáñez otorga en esta obra a la “azucena de Quito” se distancia de la mirada común de la historia, si bien no la demitifica, no coincide con la visión de juzgamiento de Mariana de Jesús como una histérica, tampoco con el otro extremo del pendulo histórico que la ve como la santa, honesta, casta, humilde y penitente que salvó a Quito. La ficcionalización de Mariana de Jesús en la obra de Yáñez recrea una posibilidad de *ser* que nos invita a reflexionar sobre ese otro ser creado, mitificado por el pueblo y por los requerimientos del poder político, social y religioso del siglo XVII.

4. Muerte, cuerpo y parodia

La muerte a lo largo de la historia ha sido concebida como el fin de la existencia corporal. Para unos el fin de todo, para otros, el paso a una nueva vida. La imagen con la que la literatura tradicionalmente ha representado este tema, ha sido a través de un cuerpo

femenino degradado que se opone al principio de vida en donde la mujer aparece en toda la glorificación de las redondeces de su cuerpo. De ahí que se la haya denominado la “huesuda”, la “llorona”, “la flaca”.

Alicia Yáñez en *Más allá de las islas* recrea una imagen de la muerte que realmente sorprende por su originalidad. A lo largo de todos los capítulos que preceden al final, la muerte es la figura femenina huesuda, la cegadora que acecha por todos los rincones donde se desplaza cada personaje, ella espera la menor oportunidad para provocar su fin. Así, por ejemplo, cuando el poeta Alirio finalmente ha recobrado su inspiración y se encuentra a orillas del mar escribiendo con una intensidad nunca antes vista, “la ósea flexionando el pubis con los fémur, se sentaba más cerca.” (44) Y a medida que Alirio va perdiendo fuerza y vida, “la flaca fleccionando las rótulas se acuclillaba en la arena” hasta que el poeta expiró su último aliento de vida. O bien en el caso de Iridia, nuevamente la personificación de la muerte aparece como la cegadora que pretende que Iridia pierda el equilibrio cuando se encuentra subiendo por la rampa celeste que es metáfora del cielo.

Sin embargo, en el capítulo final cuando las islas han sido reconstruidas y son plasmadas como un lugar paradisíco donde apareció una nueva colonia de gentes que parecían raras pero no lo eran pues conocían el verdadero valor del tiempo y por lo mismo no tenían prisa, no tenían el apuro de tener cosas sino de disfrutar de todo aquello que la vida nos brinda; entonces esta figura tenebrosa y macabra que fue una constante compañera de todos los personajes recreados, adquiere una inusitada transformación y pasa a ser descrita como sigue.

La huesuda se declaró en la más inusitada de las rebeldías, dejó de aparecerse a las gentes que iba a llevar lejos. Ya no tenía su descolorida y terrífica figura de esqueleto envuelta en trapos negros. Solía aparecerse de cuando en cuando como una muchacha moderna, con blue jeans y camiseta, llevaba el pelo recogido en una larga y sedosa cola de caballo. Entraba a las casas y a las

tiendas. Se bañaba en el mar con un minúsculo bikini. Tenía novios. Era la amiga y confidente de las mujeres y hasta la baby sitter de los infantes.” (136)

Alicia Yáñez a través de esta imagen diferente de la muerte, presenta una corporeidad que rompe con el estereotipo de la forma más absoluta. Estamos ante una visión renovada de uno de los aspectos más sacralizados por nuestra cultura: la muerte. El fino humor de la escritora despoja a *la huesuda* de sus vestimentas negras y la viste con un nuevo atuendo compuesto por signos de modernidad como es el blue jean, la camiseta o el bikini. La parodia mayor se da cuando se refiere a la muerte en tanto personaje que se interrelaciona con los vivos teniendo relaciones sentimentales con los hombres, de amistad con las mujeres y prodigando cuidados a los niños.

5. “Zobeide” o la ausencia del cuerpo en la mujer ideal.

De la misma manera que en el cuento “Le citá invisibili” de Italo Calvino la ciudad de Zobeide es el objeto del sueño y el deseo de los hombres, el motor de su creatividad y el origen de su productividad, pero sólo existe en tanto está ausente, lo mismo ocurre con la mujer ideal.

La idea de ausencia como rasgo que acompaña a la amada ideal implica que la mujer circule entre los hombres cargada de un valor metafísico, dejándose de lado su valor y presencia reales. El valor que se le atribuye a las mujeres no reside en ellas, no es una cualidad propia de sus cuerpos sino el resultado de una abstracción que en las escritoras latinoamericanas presenta una intención subversiva a través de la parodia y el humor.

En *Más allá de las islas*, Alicia Yáñez reproduce el despojo del cuerpo femenino concreto que la cultura ha llevado a cabo, a través de la recreación de un científico llamado Fritz cuya “obsesión” por las islas Galápagos, metáfora de la mujer ideal en tanto ausente, lo

lleva a vivir anhelando e idealizando “la mujer de los pechos descubiertos” -como denomina a las islas-.

Fritz está casado, pero su esposa real pese a la serie de intentos por seducirlo, “cual Lolita de Nabokov” o de “vestirse como si no llevara nada encima a fuerza de vestirse como un guante”(57) está lejos de producir en él la pasión que “la amada ideal” le provoca. Así poco antes de emprender el viaje tan anhelado que le permitirá encontrarse con su “amada idealizada”, este “hombre enamorado” rejuvenece veinte años, tararea en el baño, se acicala frente al espejo, mientras:

su desdeñada esposa ardía de celos y de indignación sabiendo que ni siquiera podía enfrentarse ni combatir con la otra porque apenas si la había visto en las portadas de los libros, legajos y pergaminos, con una túnica blanca estilo griego por donde se le escapaban en estampida dos voluminosos senos, ni siquiera sabía el lugar de su paradero, sólo sabía que era una mujer exigente, absorbente y recalcitrante como una amante de lujo. (58)

El competir con “la mujer ideal” resulta una lucha imposible pues ella copa toda expectativa y obsesión. Ella es creada y recreada en la mente de este científico como la suma de todas las virtudes. Algo similar ocurre con la obra *Cine Prado* de Elena Poniatowska donde la escritora da forma a un personaje que también está casado pero que vive obsesionado por una actriz de cine erótico, a quien escribe una carta desde la cárcel, para reprocharle por lo destrozado que ha quedado su corazón luego de haberla visto en una escena besar a su coestrella con pasión y no como antes cuando “besaba como se besa a un muñeco de cartón”⁹⁴. A lo largo de la carta, el protagonista deja entrever los celos de su esposa y lo atribulado que se siente, después de que él ha sido el más ferviente admirador de la actriz, por lo que incluso llega a ser acusado como sospechoso de haber sido “el loco, tal

⁹⁴ elena Poniatowska, “Cine Prado”, op.cit., p. 193.

vez borracho que fue corriendo a la pantalla del cine Prado y clavó un cuchillo en el pecho de Francois Arnoul ...”⁹⁵

Aunque Poniatowska es más directa en ironizar a la mujer amada ideal, pues las continuas referencias al *recato* y *el pudor* que el protagonista trata de encontrar en esta actriz aluden de forma inequívoca al mito del *eterno femenino*, ambas escritoras representan a la amada ausente como la mujer ideal, como la ciudad de Zobeide que todos desean y enaltecen porque es inexistente.

La intencionalidad de la parodia es el desenmascaramiento de esa otra cara de la realidad que es consecuencia del mito del *eterno femenino* y que se traduce en la idealización de lo que habita nuestro imaginario y en desprecio por la mujer real. Dicha develación o puesta al descubierto es posible gracias a la convivencia en el texto de la recreación mitificadora y la demitificadora que provocan el efecto referido dada la presencia de la ironía que además revela una carga ideológica: rechazar la construcción simbólica de género que mitifica a la mujer y los efectos que ésta provoca en la interacción social entre géneros.

6. Cuerpo, ironía y sexualidad.

Hace poco se llevó a cabo el festival de cine en la ciudad de Venecia. La prensa publicó el hecho destacando que las mujeres, con sus pasiones y tentaciones, se apropiaron del festival de cine Venecia, con dos filmes, “Una relación pornográfica” del belga Frederic Fonteyne y “Holy Smoke” de la australiana Jane Campion. En ambas producciones, el sexo constituye la clave para poder descubrirse a sí mismo.

La idea del sexo y las fantasías femeninas eróticas tienden a colocarse como el centro del discurso artístico. Así lo revela diferentes expresiones como el cine y la literatura. Desde el punto de vista de Foucault, esto constituiría lo que él denomina “el beneficio del locutor”

⁹⁵ Ibidem, p. 197.

en el sentido de que los productores artísticos -incluidas las escritoras latinoamericanas- al hablar abiertamente del sexo cometen una transgresión deliberada que se traduce en “colocarse fuera del poder, hacer tambalear la ley y anticipar una liberación futura”⁹⁶. El hecho no se debe a que la sexualidad sea un tema antes no tratado sino a la forma “abierta y directa en que se lo ha está haciendo”, pues como expresa Foucault en *Historia de la sexualidad*, las sociedades modernas no han obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que en ellas siempre se ha hablado de sexo pero “haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como el secreto”⁹⁷.

En Yánez encontramos un ejemplo transgresor de la visión tradicional de la sexualidad, en la visión irónica y plena de humor que de la sexualidad presenta en la obra *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona*. En esta novela la figura abultada de la “Virgen” desde su denominación ironiza esa idea religiosa que concibe la imagen de la madre de Cristo como representación consagrada de la femineidad que carece de cuerpo entero. Tradicionalmente, María se reduce al rostro, las lágrimas y los senos, rebajando la sexualidad al rango de sobrentendido. La idea que alimentó esta concepción responde al intento de la Iglesia por combatir la supuesta tendencia femenina “más susceptible al deseo sexual” a través de regulaciones teológicas que se han encargado de ensalzar las virtudes de la castidad y la pureza, condenando todo lo que tenga que ver con las partes sexuales.

A través de la ironía, la escritora ecuatoriana, pone al descubierto la contradicción que existe en la concepción de “María virgen, madre de Cristo” en la que la virginidad y la maternidad conviven. La virgen es el reverso de la pecadora Eva, es la mediadora entre Dios y los hombres, no forma parte de la Santísima Trinidad, es un elemento secundario, subordinado a la tríada Padre-hijo-Espíritu Santo. La santificación de María ha implicado el

⁹⁶ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, III, México D.F., Siglo XXI, 1976, p. 80.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 47.

sacrificio de sus caracteres humanos femeninos, excepto el de madre. Ella no ha conocido la “mancha de la sexualidad” pues constituye el rostro pasivo de la maternidad. A su cuerpo le está vedado todo gozo y placer que no sea ser el receptáculo del otro.

Estas ideas han tenido a lo largo de la historia profunda influencia en la “castración sexual femenina” que la cultura ha llevado a cabo. La sexualidad femenina ha sido profundamente reprimida y en muchos casos, que hasta hoy perduran, la mujer ha vivido el acto de amor como un acto de sometimiento del que no extrae placer alguno. Recordemos sino aquella jaculatoria cristiana que viene a cuento: “No es por vicio, no es prejuicio, es en tu santo servicio” que Laura Esquivel en la obra *Como agua para chocolate* pone en labios de Pedro al hacer el amor con la mujer que se casa -hermana de Tita la protagonista de quien él está verdaderamente enamorado-. Si Pedro no siente gozo en esa relación sexual, menos aún su esposa que representa la visión tradicional que repudia la sexualidad y el erotismo como espacios de placer y crecimiento.

Freud, cuyo aporte es indiscutible en cuanto iniciador de una nueva forma de concebir la diferencia entre lo masculino y lo femenino, señala que “no existe una relación mecánica entre estos y el plano biológico. Amplía el concepto de sexualidad llevándolo de una noción centrada en lo genital a la más amplia de erotismo, vinculada a una experiencia mayor de todo el cuerpo”.⁹⁸

Sobra decir, que la mujer ha sido condenada a la frigidez y al silencio, pues para una sociedad donde los roles sexuales siguen la pauta tradicional, la represión en el discurso tiene mucho que ver con la represión de las pasiones y la libido. La mujer latinoamericana, menos mal que cada vez en menor grado, sobrevive bajo la prohibición del deseo que la tradición religiosa y la moral burguesa fomentan. La no asunción de su cuerpo y su no reconocimiento van de la mano con el tabú sexual que aún hoy entra en nuestras vidas en

⁹⁸ Sigmund Freud citado por Carmen Perilli, op.cit., p. 65.

forma de *habitus*. Además un siglo adscrito a la técnica y a la productividad, ha limitado la libertad de creación femenina, le ha quitado espacio a la imaginación y la sensibilidad se ha reducido fruto del estrés y la racionalidad en que vivimos inmersos todos, pues los procesos inconscientes de represión incluso a las puertas del siglo XXI siguen teniendo un peso enorme en nuestra relación con el mundo.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

*Las narradoras contribuyen a:
“reinventar su propio tipo de existencia política,
económica, cultural...y, redescubrir o pura y simplemente
elaborar nuevas formas de placer, de relaciones,
de coexistencias, de lazos, de amores, de intensidades.”⁹⁹*

Michel Foucault

Caleidoscopio de imágenes que refleja “multiplicidad de yoés”, aristas diferentes desde donde se combate el centro y la hegemonía, galería de espejos que refleja realidades y permite mirarnos e irnos reconstruyendo son algunas de las descripciones que este recorrido a través de la narrativa de Alicia Yáñez Cossío en diálogo con obras de diferentes escritoras latinoamericanas ha significado.

La propuesta con la que inicié este análisis plantea una concepción de literatura que no sólo permite conocer la realidad, sino también combatirla, pervertirla, transformarla. Las obras analizadas permiten escuchar voces, conocer miradas y diversos imaginarios femeninos que corresponden no sólo a las de las escritoras sino también a las de sus respectivas comunidades y tiempos. Este hecho se relaciona con la Postmodernidad que plantea la crisis de la representación y pone en tela de juicio la epistemología de la modernidad que distingue sujeto-objeto, pues pone en tela de duda las metanarraciones como explicaciones globales del devenir histórico. La racionalidad que éstas presentan ya no es más creíble en esta era postmoderna que propugna la existencia de múltiples identidades y experiencias, que sitúa en el centro lo que hasta ahora ha sido considerado como periférico.

⁹⁹ Michel Foucault citado por Alfonso Carrillo, “Un buen momento para hablar de Literatura en el espacio indescifrable de nuestra modernidad”, en *V Encuentro de Literatura ecuatoriana*, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, 1993, p. 11.

El feminismo ha jugado un rol preponderante al contribuir a la toma de conciencia de la diferencia y de la *otredad* necesarias para reconstruir no sólo la biblioteca académica y personal -tradicionalmente constituida por categorías patriarcales occidentales: blanca, letrada, heterosexual y masculina-; sino también para reelaborar las identidades de género y las afinidades colectivas.

Los procesos identitarios han sufrido también transformaciones. Así, para entender nuestras sociedades y nuestras configuraciones genéricas en el contexto de la globalización debemos romper con las dicotomías de todo tipo y situarnos en los márgenes, en las fronteras, en los intersticios de lo no reconocido con el fin de pulverizar esa noción de centro, orden y jerarquía. Es esto precisamente lo que la narrativa analizada ha hecho: lograr un descentramiento de una serie de categorías que a lo largo de la historia han mantenido a la mujer ubicada en una condición de subordinación y otredad.

Es en contra de la idea de homogeneidad, de ser integrado, unificado, sin costuras, construido por la cultura dominante que la narrativa femenina latinoamericana combate, al propugnar una visión antiesencialista, que rompe con los binarismos y la concepción estática de la identidad, logrando que en su lugar se instale una identidad política en constante redefinición que apela a *la multiplicidad de yo*s propia de la identidad procesal.

El Postfeminismo propone pensar las identidades de género como construcciones inacabadas, parciales, estratégicas, contradictorias, y sobre todo infinitas. En ellas, la clase y la adscripción racial son afinidades que la literatura refleja a la hora de construir sus personajes; permitiéndonos observar sujetos atravesados por sus respectivas y diversas condiciones sociales, económicas, raciales y culturales. Todos estos elementos anulan el mito de universalidad y homogeneidad con el que ha tendido a enfocársele a la mujer. En este sentido observamos que las escritoras analizadas, en efecto, presentan múltiples

perspectivas del sujeto mujer que impiden catalogarla como una “unidad acabada”, por el contrario se trata de imágenes femeninas en constante construcción y que impugnan la visión estereotípica, pues se trata de vencer la carencia de la mujer que no ha estado representada como tal, ni desde sí misma.

El término identidad viene del latín “idem” que significa “lo mismo”, y se refiere a la *calidad de idéntico*, pero existen también acepciones como “la unidad de lo múltiple.”¹⁰⁰ Los personajes femeninos analizados constituyen una nueva imagen de la mujer donde se presenta “la unidad de lo múltiple”, la convivencia de varios rostros y facetas, como expresa Angeles Mastretta en su novela *Arráncame la vida*: Catalina está habitada por muchas mujeres, de las cuales Andrés pudo solo conocer unas cuantas.

La invención de nuevos arquetipos que sirven como modelos de subjetividad; pues funcionan como marcos de identidad individual es una de las estrategias con las que la narrativa referida ha contribuido al proceso identitario femenino. Heroínas como Magdalena Benavides, Ordalisa, Bruna, Birgita, Estenia o Iridia, en el caso de los personajes creados por Alicia Yáñez, son ejemplos de esta aporte a la construcción de nuevas subjetividades. Al respecto, resulta interesante el criterio de María Milagros Rivera, autora de *Nombrar el mundo en femenino*, que manifiesta que estamos ante un arte peligroso porque “tiene la capacidad de mover, a quien lo lee, a actuar en su propia vida”¹⁰¹

Para la literatura y el cine, el sujeto es la representación de su imagen, así la narrativa de las escritoras crea y recrea imágenes y situaciones que permiten al lector ejercer un sentido de autoreflexión que puede continuar en otro de construcción. Autoreflexión y construcción son los procesos que según Paul Ricoeur¹⁰² están presentes en la identidad; pues

¹⁰⁰ Martín Alonso citado por Julio Ortega, *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*, Lima, Fondo Editorial de Cultura, 1997, p. 15.

¹⁰¹ María Milagros Rivera, “El pensamiento de las mujeres”, en el *Diario La Razón*, La Paz, domingo 31 de mayo de 1998, p.3.

¹⁰² *Ibidem*.

la palabra que nombra o renombra posee una historia procesal, una actualidad, por lo mismo, es potencialmente abierta.

El término *abierto* nos remite además a la idea de que las imágenes o *identidades* presentadas son construcciones culturales que pueden ser modificadas. La literatura de estas narradoras alimenta nuestro imaginario, lo enriquecen por medio de recreaciones que nos mueven a seguir la fuerza del deseo de identidad, a alcanzar un camino de autoidentificación que necesariamente implica una ruptura con los cánones y un cuestionamiento de lo establecido.

Existe una íntima relación entre los paradigmas literarios y los paradigmas culturales, pero la novela no se limita a reflejar mecánicamente las estructuras del sentido producto de los códigos naturalizados de una comunidad, sino que subvierte los mitos sociales a través de recursos que rompen y cuestionan el orden, el centro y la jerarquía. Entre las estrategias de esta nueva narrativa encontramos el humor, la ironía, la parodia y la inversión que desacralizan instituciones y conceptos hegemónicos como el matrimonio, la familia, la religión o la visión tradicional de lo público y lo privado en sus más diversas manifestaciones. La carnavalización, que en Yáñez es una constante, es la característica esencial de varios de los textos subversivos analizados.

Existe un conflicto entre el *ser* y el *deber ser* de los personajes que esta narrativa recrea. Dicha disyunción en Alicia Yáñez adquiere la forma de un *coro* que representa la ideología represora, el *deber ser* y la *identidad social* que se oponen a las heroínas que se salvan en las que el *ser* o deseo de autoidentidad las lleva a transgredir diferentes leyes.

Carmen Perilli en “Historias de caudillos y señoritas. Historiografía, ficción y género en la narrativa latinoamericana”¹⁰³ al referirse al tipo de figuras femeninas que las escritoras

¹⁰³ Carmen Perilli comp., “Relatos de caudillos y señoritas. Historiografía, ficción y género en la narrativa latinoamericana”, *Escrituras alternativas en Latinoamérica*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de estudios Latinoamericanos, 1996.

latinoamericanas plasman en sus obras, afirma que éstas se reducen a heroínas de la cotidianeidad de principios de siglo, que responden a la creación de un mundo nostálgico donde se restituye un saber femenino: el de la supervivencia del débil en una sociedad cruel. Creo que esta visión reduce la multiplicidad y riqueza de las figuras femeninas recreadas por las diferentes narradoras además de que no constituye una vara que todo lo mide.

La narrativa de la escritora ecuatoriana, por ejemplo, permite una entrada al mundo de las figuras femeninas falocéntricas constituido por Doña Rita Benavides y Doña Carmen Benavides en *La virgen del mullo del vestido de la virgen pipona* y *La casa del sano placer*, la patrona de Ordalisa en *El Cristo feo*, Santa Livina en *Más allá de las islas* y Tía Catalina en *Bruna, soroche y los tíos* para citar algunos nombres de personajes que nos permiten entrar a los espacios *interfemeninos* de dominación. En Laura Esquivel y su obra *Como agua para chocolate* se produce algo similar, pues la relación entre Tita -la protagonista- y su madre no es unilineal sino que existen abundantes momentos de opresión que llegan al límite a través de la escena simbólica en que la protagonista manifiesta su rebeldía y corta los chorizos.

La galería de mujeres recreadas es tan variada que toda clasificación resulta además arbitraria; pues siempre dejará de lado obras que constituyen aportes e innovaciones en la resignificación del mundo femenino. Continuando con los criterios de Perilli, vale decir que discrepo con su criterio de que el otro, según la escritora argentina, en esta narrativa representa “objeto de amor o de odio”. Ello implicaría una visión maniqueísta de la realidad que no se ajusta a lo que he observado. Así, las figuras masculinas, si bien se encuentran representadas en todas las escritoras desde un perfil bajo en relación a las femeninas; ello responde a una necesidad de autoreflexión e indagación del mundo femenino. Muchas críticas feministas incluso coinciden que se trata de una búsqueda de identidad, de la que no están ávidos los varones pues no han sido ellos los relegados o los marginales sino más bien

los detentadores de la categoría *uno* que necesita del *otro* -léase mujer, loco, extranjero- para destacar su “centro” entendido como territorio simbólico del poder. En Yánez incluso, la mayoría de los personajes masculinos detentan características positivas y algunos constituyen verdaderos héroes míticos como Manuel Pando en *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona*, o bien en *Más allá de las islas* donde tenemos figuras como Morgan, Alirio, e incluso Fritz y Richardson. Estas figuras masculinas lejos de ser meros objetos de amor o de odio, presentan matices, son personajes en los que están presentes los “claroscuros” de la realidad misma. Ellos generan pasiones, miedos, sueños y acciones que desdican lo afirmado por Perilli. Otro ejemplo observo en *El Cristo feo*, donde la escritora recrea la figura del patrón de Ordalisa desde una óptica que nos permite vivir el proceso de liberación y crecimiento que se opera en este personaje hasta su muerte plácida y esperanzadora. El patrón constituye la anítesis positiva de lo que la patrona -personaje femenino- representa

Entre las diversas autoras el tratamiento de las figuras masculinas varía, recordemos sino a Gilda Holst y su cuento “Reunión” donde los hombres del cuento son vistos como un “centro” al que cualquier perturbación o interferencia provoca reacciones desproporcionadas. La amenaza de una mujer que sale de los parámetros tradicionales de pasividad descoloca a estos sujetos masculinos que ven amenazado el poder “cultural” que ostentan.

Perilli afirma que los espacios en estas obras se reducen a “la casa, el cuerpo y la habitación”, lo cual es pertinente en relación a la obra de Diamela Eltit, pero lejos de significar una limitación del mundo o la visión de la escritora, el hecho responde a una estrategia que permite a la autora escenificar cómo el mundo privado puede ser afectado por la represión de una dictadura. En el caso de Yánez, el mundo público y el privado se entremezclan, las figuras femeninas no sólo se desenvuelven en el espacio público sino que en muchos casos ellas constituyen la “autoridad” a la que la escritora ecuatoriana parodia.

Por otra parte, Yáñez ubica la periferia en el centro en la obra *La casa del sano placer*, donde un prostíbulo constituye el eje en torno al cual gira la narración.

Realizar un análisis comparativo entre el tratamiento de las diversas obras no es el propósito de este trabajo, sino destacar las diferentes formas de desarticulación de lo establecido, pues creo que cada escritora contribuye desde distintos ángulos, a través de su narrativa, tanto a la construcción de una nueva identidad femenina como a la transformación de la realidad.

Continúo con el análisis de las múltiples estrategias creativas que forman parte de esa nueva poética y nueva política con la que las escritoras se enuncian a sí mismas y proponen la diferencia de la mujer desarticulando el centro. Recuperación de los espacios y labores desprestigiadas, otorgamiento de mayor importancia a la historia privada que a la oficial, el uso de géneros menores como las recetas de cocina, la presencia del bolero, el melodrama, lo light son algunas formas de rebasar los límites convencionales que la racionalidad cartesiana ha impuesto. Recordemos la apelación a referencias musicales en las obras de Angeles Mastretta, Luisa Valenzuela e incluso en Alicia Yáñez, aunque no conste un ejemplo de la escritora ecuatoriana en este sentido a lo largo del trabajo. En las dos primeras escritoras, los mismos títulos de las obras *Arráncame la vida* y “De noche soy tu caballo” son títulos de canciones -de Agustín Lara y de Gal Costa- que apelan a la ruptura de lo tradicionalmente aceptado. En Yáñez, en cambio, en la obra *La casa del sano placer* y en *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona*, el zapatero Romualdo con su canto triste constituye una constante a lo largo de la narración. Interpreto este hecho como medio de apelar a los sentidos, a la no racionalidad, a aquellos elementos que nos marcan como seres humanos desde la cotidianeidad de la música que expresa nuestras pasiones, emociones o dolores. Como diría Bataille: ¿no es acaso en el dolor, en el goce, la muerte y el horror que el hombre

encuentra mancomunidad y oportunidad de redención?. Se trata por tanto, de una no racionalidad que vive en la periferia pero que la literatura la coloca en el centro.

Dentro de este universo de posibilidades estratégicas en pro del descentramiento que las escritoras presentan, destaco las múltiples formas de abordar el cuerpo. Se trata de representar al “cuerpo indiscreto” que se opone al contenido en los límites no solo de su epidermis literal sino en los límites de su imagen representable. A diferencia de este “cuerpo discreto”, el que es representado por las escritoras se torna “indiscreto” a través de la ruptura de límites conceptuales tradicionales, donde opera la restauración de la noción de la “carne”, es decir, del cuerpo animado en sus más diversas expresiones.

El lector está ante un caleidoscopio que le permite asomarse a diferentes imágenes de un mismo objeto. Así, el cuerpo que a Diamela Eltitt le permite explorar por varias vías la inhumanidad que nos define y que define los géneros; para las feministas francesas, en cambio, constituye un espacio exclusivo desde donde sólo la mujer puede expresarse, pues se basa en experiencias estrictamente femeninas como la menstruación, la maternidad, el aborto entre otras. Respecto de la fuerte crítica que esta corriente ha recibido, coincido con los calificativos de “narcisista y conformadora de un gettho femenino”, pues reducir la experiencia de la vida a vivencias que sólo el lente femenino puede observar equivale a mutilar la realidad, a minimizarla e incluso a cerrarnos a la retroalimentación que la interrelación favorece. En Alicia Yáñez son escasos los ejemplos de “estas experiencias” a las que el hombre no tiene acceso; para la narradora ecuatoriana, el cuerpo es más bien otro espacio que le permite poner al descubierto el absurdo de ciertas concepciones religiosas sobre la sexualidad, entendiéndose por tal, una categoría que afecta a todas las esferas en que un sujeto se desenvuelve.

En general, se da en la narrativa femenina una circulación del sentido del cuerpo, una elaboración de sentidos nuevos, una traslación del cuerpo-imagen de la identidad a la imagen-cuerpo que permite una diseminación de sentidos en su doble acepción, como sensación y como significación que nos remite al erotismo. Se trata de una estrategia en la que surge de manera *suigéneris* la oposición a la racionalidad, pues la imagen-cuerpo apela primero a la sensación, antes que a la razón del cuerpo-imagen. Pensemos sino en los diversos fragmentos enunciados a lo largo del análisis, recordemos por ejemplo, la recreación de los celos de la alcaldesa construida por Yáñez o el balbuceo del hijo de la protagonista de Eltit en *Los vigilantes*. En ambos casos estamos primero ante imágenes que no comprendemos sino hasta que la novela avanza, e incluso entonces vuelven a darse lapsus en los que dudamos como lectores. Duda, ambivalencia e hibridez constituyen respuestas a los límites de la ley, son una forma de rechazar la visión unidimensional de la mujer. Se da por tanto un cuestionamiento del valor de un sujeto “originador” que se ha apropiado de todos los eventos y ha dado sentido a todas las cosas. Dicho sujeto responde al nombre de “falocracia”.

Problematización de la realidad desde un salón de espejos es lo que encontramos a lo largo de este recorrido por la narrativa de las diversas escritoras. Alicia Yáñez, por ejemplo, no ofrece una postura simplista sino entrecruzada que problematiza nuestra percepción del mundo, así, el *coro* o colectivo de voces que no admiten disonancia, presenta contradicciones. Si, por un lado, representa lo público, el deber ser, lo aceptado; por otro, en cambio, no coincide con la categorización que la división tradicional público/privado establece. Acorde con este último criterio, los personajes que conforman el coro deberían presentar una identidad con caracteres de individualidad que responden a la “sana competencia”, mas ocurre todo lo contrario, los miembros del coro constituyen un todo

indiferenciado, donde la similitud y lo “idéntico” están presentes. Ello responde a esta suerte de identidades inacabadas y contradictorias, espejos de una realidad compleja que nos remite a pensar en la hibridez como norma, pues incluso a nivel estructural, en América Latina conviven Premodernidad, Modernidad y Postmodernidad.

La noción actual de identidad, que a lo largo del trabajo siguió la propuesta de Goffman en cuanto fruto del conflicto que se suscita entre la “identidad personal y la identidad social”, implica una interacción que es recreada por la narrativa como un conflicto entre el “ser y el deber ser” desde múltiples y variadas manifestaciones. La identidad así descrita no sólo que se torna autorreflexiva sino que permite que contemplemos nuestro reflejo en recreaciones donde la interlocución constituye un elemento esencial. Observamos que la identidad presentada desde la óptica de estas narradoras, implica la presencia del *otro*, en un doble sentido: como portador de su propia identidad que es “otra” y como pregunta por la identidad. Es la presencia del *uno* y de lo *otro* lo que permite la construcción mutua de identidad, en la que está inmerso un sentido procesal que también implica renunciar a la pretensión de resolución y estatismo.

La toma de conciencia de la identidad otorgada por el otro, condujo a diversos intentos por resignificar el lugar de la mujer en el mundo y el conocimiento que de ella se ha tenido a lo largo de la historia. Se trata de una revolución-revelación del universo femenino que va más allá, por cuanto propugna un mundo más democrático y humano donde se reconstruye las diversas relaciones sociales que dominan la vida cotidiana.

El descentramiento al que antes me referí, no solo abarca la reconstrucción de la identidad femenina sino que va más allá. Así, las estrategias dislocadoras de la hegemonía se ubican dentro de una nueva concepción de poder que como lo manifiesta Michel Foucault, ya no tiene una cualidad esencial, en otras palabras, el poder no es más una categoría de

posesión y centralización sino de “dispersión” que se opone a la visión coherente, unificada y centralizada que está presente en la dicotomía “amo-esclavo”, se trata de superar dicha dicotomía, así como los binarismos que nos rodean y dar paso a una “perversión” -léase transformación- de la realidad, se trata de crear una utopía donde la gente no experimente miedo ante identidades parciales o visiones del mundo contradictorias.

Al ubicarse en los márgenes culturales y desafiar la ideología de lo reprimido, esta narrativa plantea un discurso desde un espacio de exilio pero también de liberación en potencia. Constituye por otra parte, una apertura donde la vinculación con otros grupos marginales está presente, de ahí la recreación que realiza de la cultura popular y la representación de figuras como Ordalisa -empleada doméstica que es la protagonista de *El cristo feo*- o de Jesusa Palancares en *Hasta no verte Jesús mío*. Esta narrativa conduce al lector a considerar la utopía que plantea una transformación de las estructuras sociales y culturales de la sociedad que son indispensables en un mundo donde la explotación y opresión han sido el paradigma normativo.

ANEXO 1

MATRIZ PARA UN ANALISIS ESTRUCTURAL

HOMBRE: poder, tener	/	MUJER: no-poder, ser
//		//
dueño de los bienes	/	puede disfrutarlos, no poseerlos
//		//
mandar	/	obedecer
//		//
desarrollar el intelecto	/	la afectividad, creatividad
//		//
racional, lógico	/	emocional, afectiva
//		//
moverse en amplios espacios	/	ámbitos limitados, lo hogareño
//		//
proveer materialmente	/	cuidados, atenciones
//		//
éxito empresarial	/	desarrollo espiritual
//		//
mundo productivo exterior	/	lo reproductivo, mundo doméstico
//		//
fuerte	/	débil
//		//
relaciones distantes, frías	/	cálidas, cercanas
//		//
educado para la autonomía	/	para el cuidado del hogar
//		//
triunfos económicos	/	vivencias afectivas
//		//
abusador, prepotente	/	víctima
//		//
egoísta	/	generosa
//		//
modales bruscos, ampulosos	/	delicados, coordinados, simples
//		//
Lenguaje fuerte, matemático	/	recatado, afectivo, dulzón
//		//
voz fuerte, dura	/	suave, melosa, no gritona
//		//
vocación científica o la política	/	artística, educacional, cuidados de enfermos y débiles
//		//
acción, aventuras, diversión	/	rutina cotidiana
//		//
rol protagónico	/	rol secundario, acompañante

//	/	//
toma las decisiones	/	acata y cumple
//	/	//
libertad, no pide permisos	/	ser dependiente
//	/	//
emprendedor de proyectos	/	colaboradora, apoyadora
//	/	//
puede viajar y andar solo	/	debe ir siempre acompañada
//	/	//
plena capacidad legal	/	mínima, restringida, limitada.
//	/	//
énfasis en el desarrollo de la fuerza física	/	la belleza física ¹⁰⁴

BIBLIOGRAFÍA

I. Sobre narrativa de Alicia Yáñez Cossío.

Yáñez, Alicia. *Bruna, soroche y los tíos*, 3a edición, Quito, Libresa, 1995.

_____ *Yo vendo unos ojos negros*, Quito, Don Bosco, 1980.

_____ *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona*, 3a edición, Quito, Voluntad, 1994.

_____ *Más allá de las islas*, Quito, Don Bosco, 1980.

_____ *La casa del sano placer*, 2a edición, Quito, Planeta, 1994.

_____ *El cristo feo*, Quito, Abrapalabra, 1995.

_____ *Aprendiendo a morir*, 2a edición, Quito, Seix Barral, 1998.

_____ *El beso y otras fricciones*, Bogotá, Edicions Paulinas, 1975.

II. Sobre novelas de otras narradoras latinoamericanas.

Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

_____ *Afrodita*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.

Belli, Gioconda. *La mujer habitada*, Argentina, EMECÉ, 1998.

Bombal, María Luisa. "El árbol", "Lo secreto", "Historia de María Griselda", en *Obras completas*, Lucía Guerra comp., Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996.

Castellanos, Rosario. *Rito de iniciación*, México, Alfaguara, 1996.

_____ *Declaración de fe*, México, Alfaguara, 1997.

_____ *Los convidados de agosto*, México, Era, 1994.

_____ *El eterno femenino*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1996,

_____ *Balín Canán*, México DF, Fondo de Cultura Económico, 1997, leído.

Eltit, Diamela. *Los vigilantes*, Chile, Sudamericana, 1994.

Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*, Venezuela, Mondadori, 1994.

¹⁰⁴ Grethel Mülhauser, "Matriz para una lectura de las relaciones masculino/femenino", en *Construyendo saberes*, IV Seminario interdisciplinario de estudios de género en universidades chilenas, Santiago de Chile, USACH, 1997, pp. 11-19.

- Ferré, Rosario. "El cuento envenenado", en *Diecisiete narradoras latinoamericanas*, Bogotá, Norma, 1996.
- Holst, Gilda. "Reunión", en *Más sin nombre que nunca*, Guayaquil, Casa de la Cultura, 1989.
- Jaramillo, Ana María. *Las horas secretas*, Bogotá, Planeta, 1990.
- Lispector, Clarice. *Lazos de familia*, trad. Cristina Peri Rossi, Barcelona, Montesinos, 1988.
- _____ *La pasión según GH*, trad. Alberto Villalba, Barcelona, Península, 1988.
- Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*, Colombia, Planeta, 1997.
- _____ *Mujeres de ojos grandes*, Colombia, Seix Barral, 1997.
- Peri Rossi, Cristina. *Una pasión prohibida*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- _____ "En la playa", en *Diecisiete narradoras latinoamericanas*, Bogotá, Norma, 1996.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*, México D.F., Era, 1997.
- _____ "Cine Prado", en *Diecisiete narradoras latinoamericanas*, Bogotá, Norma, 1996.
- _____ *Lilus Kikus*, México DF, ERA, 1991.
- Santos, Livina. "Con olor a insomnio", en *Una noche frente al espejo*, Guayaquil, Casa de la Cultura, 1989.
- Serrano, Marcela. *Para que no me olvides*, Chile, Atenea, 1996.
- _____ *Nosotras que nos queremos tanto*, Santiago de Chile, Los Andes, 1993.
- _____ *El albergue de las mujeres tristes*, Santiago de Chile, Alfaguara, 1997.
- Valenzuela, Luisa. *Cambio de armas*, Hanover, Ediciones del Norte, 1982.
- Vega, Ana Lydia. "Letra para salsa y tres soneos por encargo", en Seymour Mentor, comp., *El cuento hispanoamericano*, Bogotá, Fondo de Cultura Económico, 1993.
- Viteri, Eugenia. *Las alcobas negras*, Quito, ISBN Colección País secreto, 1995.

II. Bibliografía general.

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*, México D.F., Fondo de Cultura, 1991.
- Alix, Lydia. *Foucault for beginners*, New York, Writers and Readers, 1993.

- Arango, Luz Gabriela y otros. *Género e Identidad: Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, Bogotá, Uniandes, 1986.
- Araujo, Diego. "Al otro lado del espejo", en Periódico Hoy del día domingo 14 de Diciembre de 1997, Sección Cultura.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología y semiótica del college de France*, México, Siglo XXI, 1996.
- _____. *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1981.
- Bordieu, Pierre y otros, *La Masculinidad*, Quito, Abya Yala, 1998. ps142
- Cabanilles, Antonia. "Cartografías del silencio. La teoría literaria feminista", en *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Castillo, Debra. *Talking Back, Toward a Latin American feminist Literary Criticism*, New York, Cornell University Press, 1992.
- Cerceda, Miguel. *El origen de la mujer sujeto*, Madrid, Tecnos, 1996.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- Colaizzi, Giulia. *Feminismo y Teoría del discurso. Razones para un debate*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Correas, Celia. *Isabel Allende, vida y espíritus*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.
- Di Leonardo, Micaela. *Gender at the Crossroads of Knowledge: Feminist Anthropology in the Postmodern Era*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- De la Campa, Román. "Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza", *Revista Iberoamericana* (Suny-Stony Brook), LXII (Julio-Diciembre 1996): 697- 717.
- Dore, Elizabeth, de. *Gender Politics in Latin America, Debates in Theory and Practice*, New York, Monthly Review Press, 1997.
- Eltit, Diamela. "Latinoamérica: escribir en los bordes", en *Aquelarre. Revista de la mujer latinoamericana* (Vancouver), (1991): 6-11.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*, Tomos I, II, III, Coyoacán, Siglo XXI, 1996.
- _____. *La microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980.
- _____. *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1997. 147ps.
- García Pinto, Magdalena. "Entrevista a Marta Traba", en *Hispanoamérica*, XIII, 38, (1984): 37-46.

- Guerra Cunningham, Lucía. "Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista", en *Discurso femenino actual*, compilado por Adelaida López de Martínez, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1995.
- González, Patricia, y Eliana Ortega, *La sartén por el mango*, Río Piedras, Huracán, 1985.
- Herrera, Gioconda. "Entre la gettoización y la ruptura epistemológica", *Ecuador debate* (Quito), 40 (Abril 1997): 187-209.
- Kohuf, Karl. *Literatura mexicana hoy, del 68 al ocaso de la Revolución*, Madrid, Veruet, 1995.
- Lagos, María Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Santiago, Cuarto Propio, 1996.
- Lechte, John, comp. *Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Lévi Strauss, Claude. *Las estructuras elementales de parentesco*, Y, Barcelona, Planeta Agostini, 1985.
- Masiello, Francine. "Discurso de mujeres, lenguaje del poder: reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del 80", en *Hispanoamérica*, XIII, 38, (1984): 53-60.
- Mejía, Jaime. *Narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Crisis, 1974.
- Mitchel, Juliet. *Psicoanálisis y feminismo*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- Moi, Toril. *Teoría Literaria Feminista*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Mora, Gabriela. "Crítica feminista: Apuntes sobre definiciones y problemas", en *Theory and practice, Feminist literary criticism*, Michigan, bilingual Press, 1982.
- Montecino, Sonia. *De la mujer al Género: Implicancias Académicas y Teóricas*, Santiago, Excerpta, 1996.
- Moscoso, Martha. *Y el amor no era todo, mujeres, imágenes y conflictos*, Quito, Abya Yala, 1996.
- Mülhauser, Gretel. "Matriz de una lectura de las relaciones masculino/femenino", en *Construyendo saberes*, IV Seminario Interdisciplinario de estudios de género en Universidades chilenas, Santiago de Chile, USACH, 1997.
- Oviedo, José Miguel, *Antología Crítica del cuento Hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Ortega, Alicia. *La ciudad y sus bibliotecas, el graffiti quiteño y la crónica costeña*, Quito, Corporación editora nacional, 1999.
- Ortega, Julio. *Guía del nuevo siglo*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1998.

- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México, FCE, 1983.
- _____ *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1984.
- Perilli, Carmen. *Imágenes de la Mujer en Carpentier y García Márquez*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1989.
- _____ “Relatos de caudillos y señoritas. historiografía, ficción y género en la narrativa latinoamericana”, en *Escrituras alternativas en Latinoamérica*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios latinoamericanos, 1998.
- Possada Kubissa, Luisa. *Sexo y esencia*, Madrid, horas y Horas, 1998.
- Quintanilla, Víctor Hugo. “La mujer definitiva: Mujer discurso y descolonización en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende”, en *Memorias de JALLA Tucumán*, Vol. II, proyecto Tucumán en los Andes, 1997.
- Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*, Caracas, eXcultura, 1996.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino, Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Atenea, 1993.
- _____ “Mujer, Literatura y cultura en el Chile de hoy”, en *Revista literaria y lingüística*, (Chile), 6, (1993): 13-23.
- Riera, Carmen. “Femenino singular: ¿Literatura de mujer?”, en *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Universidad autónoma de Xochimilco. *Cultura de las mujeres*, Primavera 96, número 6, Xochimilco, Amacalli, 1996.
- Rowinsky, Mercedes. *Imagen y discurso, Estudio de las imágenes en la obra de Cristina Peri Rossi*, Uruguay, Trilce, 1997.
- Russoto, Mágina, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila, 1990.
- Tubert, Silvia. *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Madrid, El arquero, 1988.