

**Identidad femenina y modelos narrativos
en la prosa de las escritoras
hispanoamericanas del segundo <boom>**

Uniwersytet w Białymstoku, Wydział Filologiczny

Ludmiła Furman

**Identidad femenina y modelos narrativos
en la prosa de las escritoras
hispanoamericanas del segundo <boom>**

Białystok 2016

Recenzent: dr hab. Ewa Nawrocka
Korekta językowa: María Pizarro Escabia

Copyright by: Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016
Copyright by: Ludmiła Furman, Białystok 2016

Skład: Marta Konopko

Projekt okładki: Ewa Frymus-Dąbrowska



Książka dofinansowana ze środków Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7657-268-0

Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski, ul. Kolejowa 19; 15-701 Białystok,
tel. 602 766 304, e-mail: prymat@biasoft.net, www.prymat.biasoft.net

Índice

I.	Introducción	7
II.	El problema de la identidad en Hispanoamérica y sus nexos culturales	19
III.	La escritura femenina y sus rasgos distintivos	31
IV.	La literatura femenina hispanoamericana y la crítica	41
V.	La emancipación de la mujer visible en el campo de la literatura y cultura en Hispanoamérica	47
VI.	Bildungsroman	56
VII.	La identidad fragmentada	78
VIII.	La protagonistas a la escucha de su tiempo	87
	– La mujer abandona su casa para volver a ella	95
	– No se puede vivir en la mentira	103
	– Aunque en silencio, dirigen a sus hijos y a sus casas	111
	– México dividido como una mujer que tiende a encontrar su identidad	117
IX.	El cuerpo de la mujer	124
X.	Técnicas narrativas	137
	– El realismo mágico de Isabel Allende	137
	– El realismo posmodernista de Laura Restrepo	143
	– El relato lineal y el lenguaje poético de Ángela Hernández ..	149
	– La visión posmodernista de Carmen Boullosa	156
XI.	Conclusiones	168

Anexo	183
Bibliografía:	
Corpus primario:	187
Corpus secundario	189
Streszczenie	205
Abstract	206

I

INTRODUCCIÓN

El interés que despierta la producción literaria femenina hispanoamericana a partir de los años 80 nos hace creer que detrás hay una especificidad que atrae a los lectores del mundo entero. Pasado el período del llamado «boom» literario, eminentemente masculino, que invadió la escena literaria hasta 1973-1974, las escritoras toman cada vez mayor protagonismo en el campo de las letras. La emancipación de la mujer, que se efectúa en el siglo XX en todos los campos de la actividad humana, sea en el ámbito público o privado, en la vida sociocultural y política, así como en el seno mismo de las familias, parte, pues, de la acentuación de la voz femenina, de su derecho a la palabra y su acceso a la esfera pública. Asimismo, la emancipación social y la promoción de la mujer se convierten en el tema de talleres y seminarios organizados por las activistas feministas que descubren y analizan -con un enfoque histórico- la producción cultural de las mujeres. Así, gracias al esfuerzo realizado por las investigadoras y militantes feministas durante los años 80 y 90 en América Latina, se redescubre, junto a otros aspectos de la vida social, el valor de la literatura femenina¹.

¹ Véase en: Domenella, A. R. (2002). *¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras?* En *Estudios sobre las mujeres y las reflexiones del género en México: Aportes desde diversas disciplinas*. México: El Colegio de México.

Cabe recordar que la imagen tradicional de la mujer, tal y como quedó codificada en el imaginario social y las prácticas discursivas, está directamente relacionada con las tendencias imperantes de las sociedades latinoamericanas de antaño. A través de dichos modelos -prescriptivos y proscriptivos- se producía y reproducía un rol secundario de la mujer en tanto un ser sometido y obediente por su naturaleza, un rol fuertemente influenciado por la imagen de la Virgen María. En aquella sociedad reinaba: «*el machismo*» caracterizado por: «*agresividad e intransigencia exageradas en las relaciones de hombre a hombre, y arrogancia y agresión sexual en las relaciones de hombre a mujer*»². Por otra parte, el ideal de la Madre de Dios significaba el culto a la mujer en cuanto portadora de la fuerza espiritual y la superioridad moral.

Como ya adelantábamos, los modelos y anti-modelos de mujer cambian necesariamente en el siglo XX, cuando esta gana el protagonismo en el ámbito de las transformaciones sociales. Según los datos de CEPAL en los años 80, entre el 18 y 23% de los hogares del continente tienen a una mujer como cabeza de familia y en el Caribe las cifras suben hasta 24 a 46% de hogares con jefatura femenina³. Eso significa que la mujer es el sustento económico de su grupo familiar, organiza y es responsable de las tareas domésticas, lo que necesariamente indica su cambio de posición social y familiar.

² Stevens Evelyn P., *Marianismo: la otra cara del machismo en Latinoamérica* en: Pescatello, Ann (comp.), (1977), *Hembra y macho en Latinoamérica, Ensayos*, México: Diana, págs. 121-134.

³ Véase en: Rodríguez Covarrubias, R. (1990). *Hacia una cooperación de doble vía*. En *Las mujeres en América Latina, Una aproximación necesaria*, (coord. Regina Rodríguez Covarrubias) Departament de Sociologia Seminari d' Estudis de la Dona. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pág. 140.

Asimismo, se nota la creciente participación de la mujer en el mercado laboral (que se ha incrementado al doble entre los años 60 y 90). Hay un notable crecimiento del número de mujeres que han terminado la enseñanza básica y media así como la universitaria⁴. Pero al mismo tiempo se nota la presencia de 40 millones de mujeres rurales pertenecientes a los hogares pobres y las que viven en las ciudades quienes están bajo la explotación extrema⁵.

El cambio en la posición social de la mujer incide necesariamente también en la literatura. ¿Esta mujer, la nueva protagonista de la vida social, hará algo para encontrar su propio lugar?, ¿querrá mostrar algo específico que solo pertenezca a ella, su modo de ver y de sentir? Indudablemente las mujeres – protagonistas de las obras literarias se descubren, se analizan, se conocen y de esta manera se construyen. La literatura femenina reinscribe, al menos en parte, el pensamiento de los ideólogos del feminismo de su época. Sin embargo, el objetivo del presente libro no es buscar tanto las relaciones que existen entre el pensamiento feminista y la literatura femenina, sino mostrar el marco general en el que se ubica esta última. Solo que vamos a demostrar que no podemos prescindir completamente del enfoque feminista ya que su presencia es visible en el modo en el que las escritoras tratan los temas de la mujer.

Así, en los seminarios organizados en México, Argentina y Chile se hace visible la presencia de una crítica favorable a las escritoras contemporáneas quienes subrayan la necesidad de una expresión que les sea propia. Pero ¿cuáles

⁴ Casas Álvarez, J. I. *Situación laboral de la mujer latinoamericana*. En Rodríguez Covarrubias, R. *Las mujeres en América Latina, Una aproximación necesaria*, op. cit., pág. 45.

⁵ Rodríguez Covarrubias, R. *Hacia una cooperación de doble vía*, art. cit., pág. 140.

son los rasgos de la literatura escrita por las mujeres que la hacen tan atractiva? Para empezar, cabe señalar que la literatura de mujeres de los años 80 y 90 no se fundamenta sobre la oposición al mundo masculino, sino que reinscribe de algún modo los mecanismos de autodescubrimiento y de búsqueda de la identidad, propios de la experiencia femenina de la época. Tal y como apunta Elżbieta Skłodowska, después de los tiempos de la literatura feminista marcada por la reivindicación de los derechos minoritarios, asistimos a la época donde la mujer, al adquirir sus derechos fundamentales, pasa al conocimiento de sí misma, a su autodescubrimiento...⁶ Ya que dicha literatura aparece en un lugar bien dominado por los escritores-hombres, por fuerza tiene que implicar las características del diálogo:

*«La escritura femenina es dialogal: existe en el seno de la herencia cultural, social y política de fuerzas hegemónicas y no hegemónicas. Asimismo, tiene que tomar en cuenta tanto la influencia de valores y formas patriarcales del pasado como de mensajes imprimidos de sus precursoras femeninas»*⁷.

A modo de ilustración, veremos cómo Catalina, la protagonista de **«Arrancáme la vida»** (1985) de Ángeles Mastretta adquiere la conciencia de ser mujer, independientemente del hombre y fuera de él:

«Quién sabe quién era yo, pero lo que fuera lo tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país donde no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo,

⁶ Skłodowska, E. (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Philadelphia: Benjamins Pub. Co, pág. 143.

⁷ Przybylowicz citada por Skłodowska, *La parodia..*, op. cit., pág. 144.

donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él»⁸.

De esta manera, la protagonista traza un nuevo camino para la expresión del sujeto femenino que se pregunta por su propia identidad, diferente ya de la óptica percibida por los hombres, es decir, la mujer que constituye un mundo en sí mismo. Ahora bien, eso nos lleva a la cuestión central de la codificación del sujeto femenino y sus posibles transformaciones en la expresión artística de las escritoras de los años 80, 90 y posteriores.

El tema de la identidad está, sin lugar a dudas, muy presente en la obra de las mujeres-escritoras que se apropian del tema, pero lo tratan desde su propio punto de vista, buscando expresiones de la identidad en la novela de aprendizaje, en los temas específicos que tratan con más predilección: el cuerpo femenino, la magia del amor, la identidad fragmentada, lo cual constituye un gran atractivo - como se verá- para el público lector.

De ahí que el presente estudio aborde ciertos aspectos del debate sobre la identidad tal y como quedaron codificados en la literatura actual de escritoras hispanoamericanas. Nos interesa el carácter específico de la escritura femenina o en otras palabras, sus rasgos identificatorios frente a la escritura androcéntrica. Asimismo, nuestro objetivo consiste también en ver hasta qué punto esta literatura es semejante a las tendencias generales que aparecen en la literatura del período acotado. El foco de atención lo constituye la narrativa de cuatro escritoras que han gozado de un éxito indudable en sus países de origen, así como en Europa y los Estados Unidos: Isabel Allende (Chile), Carmen Boullosa (México), Laura

⁸ Mastretta, A. (1987). *Árrancame la vida*. Madrid: Ediciones Alfaguara, pág. 72.

Restrepo (Colombia) y Ángela Hernández (República Dominicana).

Con todo, a las especificidades de Latinoamérica hay que añadir los cambios que se producen en el mundo, atravesado por las inquietudes que vienen de las sociedades que han sido transformadas. Sin duda, las sociedades del siglo XX han perdido su homogeneidad, su perfil unificado. Estos cambios generales se funden, pues, con las metamorfosis que atañen a las mujeres en Latinoamérica, donde se vive a diario la divergencia entre los derechos humanos universales y las prácticas de la vida cotidiana. En este período tan complejo, ambiguo y fragmentado, se debería revalorizar y reforzar todo lo que tiene que ver con la identidad del ser humano.

¿Qué enfoque sobre el problema de la identidad domina en la literatura y cuáles son las facetas que más atraen a las escritoras? Para definir correctamente la identidad del sujeto femenino hay que tener en cuenta la estabilidad de los conceptos de género y sexualidad. Asistimos a un momento en el que las mujeres se afirman, autodescubriéndose, conociéndose, incluso cuando se inscriben en el texto narrativo en cuanto identidades sexuales incoherentes y discontinuas, como puede ser el caso de las lesbianas o travestís. Por todas estas razones, y partiendo de la visión general de la identidad, tal como la entendieron los pensadores y los escritores hispanoamericanos a finales del siglo XIX y principios del XX, nos proponemos demostrar cierta especificidad de la escritura femenina representada en la obra y proyecto, en la poética literaria de Allende, Boullosa, Restrepo y Hernández.

A partir de los años ochenta dos escritoras cambian, pues, visiblemente el punto de focalización en la narrativa que se hace fémico-céntrico: se trata de Ángeles Mastretta quien describe el mundo de la mujer que se descubre

independientemente del hombre e Isabel Allende quien proporciona con sus libros una cosmovisión plenamente femenina. El cambio de la óptica, la valoración de los rasgos femeninos iniciarán las nuevas tendencias en la novela femenina, determinando las maneras de la expresión de la identidad femenina. La mujer-protagonista al haber roto la dependencia del mundo falogocéntrico se vuelve un sujeto digno de análisis y de una atención particular por parte de las escritoras. El hecho de rechazar la dominación patriarcal, produce la necesidad de una expresión propia a la mujer. A otro nivel, la oposición a las dependencias económicas y políticas en América Latina es el origen de la búsqueda de su propia vía, de su propia identidad.

Algunas de las obras que fueron seleccionadas representan el *Bildungsroman*, para mostrar diversos ejemplos de cómo se podía realizar dicho aprendizaje. Vamos a analizar en el capítulo VI con qué intensidad y con qué provecho este proceso cambia a las protagonistas, hasta indicar algunos casos que muestran el fracaso de dicho proceso de formación.

Del mismo modo nos parece importante describir la especificidad de la escritura femenina para comprender sus rasgos distintivos y buscar respuestas vigentes a la famosa pregunta «¿**Existe la escritura femenina?**». Este problema se plantea en el capítulo III del presente trabajo. Los capítulos titulados: «**La literatura femenina en Hispanoamérica y la crítica feminista**» (IV), así como «**La emancipación de la mujer visible en la literatura y la cultura de Hispanoamérica**» (V), permiten ubicar a las representantes del segundo «boom» en el panorama general de las letras femeninas.

Según Elaine Showalter, en la crítica de la literatura femenina se hace uso de cuatro modelos de diferencia en el enfoque de la obra literaria femenina: biológico, lingüístico,

psicoanalítico y cultural⁹. Estos cuatro paradigmas de la crítica feminista servirán de base para el análisis de los modelos literarios de la identidad en la obra de las cuatro escritoras presentadas en el trabajo.

«**La identidad fragmentada**», (capítulo VII) dedicado al análisis de la psicología de la protagonista femenina, tiene en cuenta las transformaciones que ésta padece en la sociedad contemporánea. El aspecto biológico será tratado en el capítulo IX, dedicado al cuerpo y al amor, «**El cuerpo de la mujer**», donde descubriremos la importancia dada al cuerpo en la expresión literaria de la mujer y su lugar en la experiencia personal y social de las protagonistas. El aspecto cultural, o sea, los condicionamientos socio-culturales y políticos serán tenidos en cuenta en el capítulo VIII, «**Las protagonistas a la escucha de su tiempo**», lo cual nos permitirá ver cómo las protagonistas son un fiel reflejo de las actitudes femeninas en las sociedades modernas del continente latinoamericano de la actualidad.

El tema lingüístico tendrá su desarrollo en el capítulo X, «**Las técnicas narrativas**», cuyo objetivo es mostrar la especificidad de la escritura femenina en cuestión y su ubicación en la tradición literaria hispanoamericana. Este procedimiento nos sirve para ilustrar los modelos narrativos de la identidad, utilizados por las escritoras para expresar su punto de vista, su focalización y su óptica, que seguramente son reconocidos como factores de atracción de la obra femenina.

Recapitulando, el análisis de la identidad femenina permite ver cómo ésta se sitúa en su entorno social. El objetivo de este trabajo es demostrar como una literatura de lo privado, de lo íntimo del mundo de la mujer se combina

⁹ Showalter, E. (1993). *La crítica feminista en el desierto*. En Fe M. (Coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica.

con la llamada «*novela sociológica*»¹⁰, que, por su naturaleza, se arraiga de manera sustancial en el discurso social y en los procesos simbólicos colectivos. Del mismo modo nos interesarán los vínculos de la novela femenina con la novela histórica. Asimismo, vamos a subrayar qué aspecto de identidad importará a las autoras femeninas hispano-americanas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI y cuáles son sus vínculos con los cambios sociales y políticos que se producen en el continente.

Así, el problema de la identidad cultural tuvo mucho impacto en la creación literaria en el continente latinoamericano. Nos parece interesante mostrar qué aspectos de identidad contaban para los latinoamericanos en sus diversas etapas de civilización y qué lugar tenían en la expresión ensayística y literaria. En el trabajo habrá un capítulo (II) dedicado al análisis de la noción de la identidad continental, «**La identidad en Hispanoamérica**», lo cual nos permitirá seguir la evolución del concepto. Vamos a subrayar, por lo tanto, los aspectos de identidad que interesan a las autoras femeninas hispanoamericanas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI y sus vínculos con los cambios sociales y políticos que se producen en el continente.

Asimismo, cabe recordar que el éxito de la obra femenina se concibe frecuentemente como el resultado de los mismos mecanismos que causaron la aparición del «boom» masculino (se citan ejemplos muy paradigmáticos de Isabel Allende, Ángeles Mastretta y Laura Esquivel)¹¹.

¹⁰ La existencia de dicha novela la explica Antonio Gutiérrez Resa (2003) demostrando que «*La relación entre literatura y sociedad nos ha permitido comprobar que las novelas analizadas se hacen eco de no pocos de los problemas sociales que padece la sociedad actual*» En *Sociología de valores en la novela contemporánea española (La generación X)*. Madrid: Ediciones SM, pág.23.

¹¹ La especificidad de la escritura femenina del «boom de los años ochenta» es exhaustivamente analizada por la crítica María Ángeles

Sin embargo, en numerosas ocasiones la narrativa de las mujeres no guarda ningún parecido con el fenómeno mencionado. Carmen Boullosa, cuya prosa fue rechazada por los críticos de su país, precisamente por no respetar la poética del boom, constata a propósito:

«...mi libro era un fraude (se trata aquí de: «**Mejor desaparece**» - cita de la autora) *total para los lectores de los libros de mujeres, porque el lenguaje es totalmente otro. La temática aunque en teoría es la misma, porque es un mundo íntimo y de familia, en la práctica es totalmente distinta*»¹².

Asimismo, el destacado interés que producen estas obras entre los representantes de diversas culturas europeas y americanas, cuyas exigencias y expectativas son también de diversa índole, nos hace creer que detrás hay una especificidad que atrae a diferentes lectores y públicos, que reconocen allí sus propios intereses, fascinaciones, miedos y obsesiones.

Junto a los diferentes factores del éxito provocados intencionalmente -muy exhaustivamente presentados por Gustav Siebenmann¹³- entre los que se encuentran contratos con las editoriales, reseñas o críticas favorables de parte de los críticos profesionales, premios literarios, difusión,

Cantero Rosales (2004) en su libro «*El «boom femenino» hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de ser mujer*». Granada: Universidad de Granada, y por Susana Reich, en su artículo: *Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿Es posible el diálogo?* En Castro-Klarén, S. (Ed.). (2003). *Narrativa Femenina en América Latina: Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Iberoamericana, Madrid, Vervuert, Frankfurt an Main.

¹² Boullosa citada por Croquer Pedrón, E. (2000). *El gesto de Antígona o literatura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pág. 37.

¹³ Siebenmann, G. (1978). *Técnica narrativa y éxito literario. Su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas*. En Iberomanía (7). Tubinga, págs. 50-67.

traducción, la crítica ha subrayado el alto valor artístico de la narrativa estudiada y su novedad formal:

«El horizonte expectativo favorece y hasta exige innovaciones audaces. Las novedades idiomáticas o narratológicas deberían ser actualmente condiciones sine qua non para un éxito inmediato»¹⁴.

Otros críticos consideran que el segundo «boom» literario apareció gracias al primero, puesto que su recepción fue ya preparada por la existencia del «boom» precedente¹⁵. Cabe notar aquí que para Siebenmann uno de los denominadores comunes del éxito de la narrativa hispanoamericana del primer «boom» radica en la esperanza de que se materializara la comunidad y la madurez cultural del continente latinoamericano. La literatura femenina constituye, pues, a la vez una respuesta femenina a la obra representada en la mayoría de los casos por los hombres-escritores y su continuación. (Véanse: el realismo mágico de Laura Esquivel o de Isabel Allende).

Se puede sostener que la identificación del continente latinoamericano efectuada a base de la literatura se ha hecho reconocible para los lectores de América del Norte y de Europa. Aunque este modelo de identidad cultural no promete una “eficacia duradera” (por tener una repercusión notable solo en Europa y América del Norte), según observa Siebenmann¹⁶, por el momento desempeña su función.

La visión específica del mundo latinoamericano, codificada tanto en la literatura de los escritores varones

¹⁴ Siebenmann, G. *Técnica narrativa y éxito literario*, op. cit., pág. 59.

¹⁵ Salvador, A. (1995). *El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta*. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21/41, INTI-Sol, Lima (Perú), págs.165-166.

¹⁶ Siebenmann, G. (1988). *Identidad y novela nueva*. En *Ensayos de literatura hispanoamericana*. Madrid, pág. 129.

como en la de las mujeres-escritoras, responde en este sentido a las expectativas del público lector contemporáneo dentro y fuera de América Latina, expectativas orientadas hacia la manifestación de una identidad cultural y hacia la confirmación de la propia madurez artística en el mundo complejo y global de hoy. Mezcla de culturas y de religiones, el mestizaje y las diversas creencias son rasgos distintivos del continente latinoamericano que, con toda su originalidad y frescura, adquieren otras dimensiones en el contacto con la realidad social de la cual formamos parte. El tema de la identidad cultural del continente, así como de la nueva identidad femenina, han sido, sin duda, decisivos en el desarrollo y la recepción de la narrativa analizada.

II

EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD EN HISPANOAMÉRICA Y SUS NEXOS CULTURALES

“La civilización no se improvisa ni se trunca, ni puede hacerse a partir del papel de una constitución política, se deriva siempre de una larga, de una secular preparación y depuración de elementos que se transmiten y combinan desde los comienzos de la Historia”.

(José Vasconcelos, «La raza cósmica»)

El problema de la identidad se revela cada vez más importante cuando las estructuras internas o externas de una realidad se relajan o están en proceso de transformación. Se puede comprobar que la identidad significa al mismo tiempo un proceso y una realidad bien madurada que supone un estado estático y dinámico a la vez. Néstor García Canclini ha descrito esta realidad que llamamos «*lo latinoamericano*» en términos de una «*tarea*».¹⁷ Asimismo, el proceso de la identificación puede realizarse a nivel de la persona y, como dice Mario Hernández Sánchez-Barba en su libro «**El problema de la identidad y el análisis de la realidad**»:

«La identidad de la persona se hace ya patente en el plano de «lo inmediatamente dado en el mundo», es decir, en los estratos inferiores de lo real, en virtud de la corporeidad personal dotada, en virtud de su propia constitución, de unos límites espacio-temporales

¹⁷ García Canclini, G. N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este mundo*. México: Paidós.

absolutamente definidos, tanto en el estrato físico, como en el orgánico y el anímico, manteniéndolo incluso en el estrato personal, sin bien con referencia social al grupo»¹⁸.

Según Leopoldo Zea (1912-2004), uno de los pensadores del latinoamericanismo integral, para el destino colectivo de Hispanoamérica y para la conciencia del continente fue decisiva la independencia, razón por la cual se ha creado una necesidad de definir los rasgos comunes del continente. La conciencia de la dependencia va a producir la voluntad de romper con la misma, con el pasado colonial, y de buscar la propia identidad-subraya Zea¹⁹. Sin embargo, el mismo autor considera también que la alienación, el rasgo distintivo del continente, viene de los intentos fracasados de no poder aceptar el pasado colonial.

Zea subraya que la independencia conquistada en el siglo XIX por la mayoría de los países latinoamericanos no aportó en un principio la estabilidad a la cual se pretendía. Así comparte el pensamiento de Simón Bolívar quien afirmaba en cierta ocasión: «*Hemos arado en el mar*». Bolívar estimaba también que era necesario asumir su pasado histórico, por lo difícil y complicado que fuera.

Debido a la inestabilidad política dentro del continente y una gran precariedad social, a principios del siglo XX se hizo sentir el espíritu de desilusión y decepción. En aquel momento los ensayistas hablaban de «*la sociedad enferma*», entre ellos estaba Alcides Arguedas. Este autor boliviano

¹⁸ Estas palabras de Erich Fromm. *The Sane Society*, New York Rinehart and Co. Inc. 1955 (versión española, México .F.C.E. 1956), están citadas por. Hernández Sánchez-Barba, M. (1973). *El problema de la identidad y el análisis de la realidad*. En *La dialéctica contemporánea de Hispanoamérica*, Madrid: José Porrúa Turanzas, pág. 91.

¹⁹ Zea, L. (1993). *Filozofia dziejów Ameryki*, Wybór i opracowanie Janusz Wojcieszak. Warszawa: Centrum Studiów Latinoamerykańskich.

publica «**El Pueblo enfermo**» donde dice que no ve más que «*sangre y barro en nuestra historia*»²⁰.

Coincidimos con Siebenmann en que se hacía necesario definir la identidad para dirigir a Latinoamérica por el camino de la modernidad:

*«Para encaminar aquel arranque colectivo que sacaría a las propias sociedades de su retraso frente a Europa y Norteamérica, les hacía falta a los latinoamericanos saber quiénes eran y quiénes querían ser. Así se produjo hacia fines del siglo pasado la aguda necesidad de una venturosa y eficaz fórmula de identidad»*²¹.

Ahora bien, se veía -según Siebenmann- que la identidad tenía que construirse mediante un proceso y definirse por el proyecto quizás ilusorio (el mito del Nuevo continente con sus energías vitales) o la latinidad (lo utópico y los valores culturales) en oposición al mundo materialista y pragmático de los Estados Unidos) o la hispanidad (que subraya los vínculos con la cultura madre)²².

La primera reacción de los latinoamericanos, que paulatinamente recuperaban su independencia, frente a las culturas más avanzadas económicamente, fue un idealismo antagónico. En su consecuencia se produjo una oposición fuerte de la parte de los intelectuales al espíritu materialista del norte de América. Este cambio fue intensificado con las intervenciones de los Estados Unidos en México en 1847 y de Francia en Haití en 1861, de Inglaterra y de Francia en México en 1862, así como más tarde de los Estados Unidos en 1898 en Cuba.

El uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), el mexicano José Vasconcelos (1882-1959) y el dominicano

²⁰ Arguedas, A. (1975). *Pueblo enfermo*. La Paz: Gisburt, pág. 241.

²¹ Siebenmann, G. *Ensayos de literatura hispanoamericana*. En *Identidad cultural...*, op. cit., pág. 115.

²² *Ibidem*, págs. 109-129.

Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) presentan en sus ensayos la supremacía del espíritu y de la cultura latina. En efecto, Rodó en su ensayo «**Ariel**» (1900) insiste en el hecho de que América tenga su propia identidad que debe desarrollar, aunque es consciente de que los países más potentes como América del Norte pueden servir como ejemplo a su desarrollo también. La visión idealista y espiritual de Hispanoamérica la representa Ariel (su personaje literario) frente a un materialismo ordinario de la América sajona, personificado por Calibán. Rodó enfatiza el hecho de que las jóvenes élites latinoamericanas deben valorarse a sí mismas para construir un nuevo orden basado en el espíritu juvenil y estético así como en el dominio de la razón.

José Vasconcelos en su ensayo «**La raza cósmica**» (1925) constata que los habitantes de América Latina siendo una mezcla de razas y lenguas, tienen que crear su unidad cultural formando la llamada «quinta raza», fruto del mestizaje: *«los llamamos latinos, tal vez porque desde un principio no son propiamente latinos, sino un conglomerado de tipos y de razas»*. El mismo continúa diciendo: *«La raza nuestra –la «raza cósmica» - elaborará una cultura de tendencias nuevas, de esencia espiritual y libérrima»*, que orientará a los latinoamericanos hacia *«la perfección gradual de la especie»*²³. En cambio, Pedro Henríquez Ureña en su ensayo «**La utopía de América**» (1925), propone una visión idealista de las repúblicas con nuevas artes. No obstante, en los ensayos de estos autores, Estados Unidos siempre es el modelo a seguir, a pesar de las constantes críticas a su propósito. La gran pregunta en la América

²³ Vasconcelos, J. (1989). *La raza cósmica*. Recuperado de: <http://www.filosofia.org/aut/001/razacos.htm>

Latina de hoy sigue siendo la misma: ¿Cómo situarse frente a los Estados Unidos?²⁴.

Entre las dos guerras mundiales con las crecientes dificultades económicas en los países latinoamericanos se nota la tendencia socio-económica regional, que se aleja de las generalidades continentales.

Después de la Segunda Guerra, el escritor Octavio Paz en México afirma en su obra «**El laberinto de la soledad**» que la identidad nacional de México se construye a través de la aceptación de su pasado histórico y la identidad social puede ser interpretada solo a través de la identidad del individuo²⁵.

En la literatura de los años sesenta y setenta aparece de nuevo el concepto de la identidad a nivel continental, la identidad que por ende está representada mediante personajes de novela o estructuras narrativas. La búsqueda de la identidad es un tema frecuente de los escritores del «boom» desde Cortázar hasta Fuentes, pasando por Arguedas y Carpentier, Sábato y García Márquez que afirman en su prosa la identidad política y cultural del continente. Los temas como la violencia, la naturaleza virgen, los levantamientos militares y las guerras civiles, la explotación norteamericana, las creencias, las supersticiones, los hechos mágicos y los milagros impregnan sus obras, mostrando la esencia cotidiana de Latinoamérica²⁶.

²⁴ Véase las reflexiones a propósito de las influencias del imperialismo norteamericano en la cultura mexicana en Solís de Alba, A.L., Ortega, M., Mariña Flores, A. y Torres, N. (Coord.). (2004). *Imperialismo, crisis de las instituciones y resistencia social*. México: Editorial Itaca.

²⁵ Paz, O. (1973). *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, págs. 73-74.

²⁶ Véase en: Sánchez, J. (1990). L. F. *El realismo mágico*, Madrid: Anaya.

En este sentido es muy característica la obra ensayística de Carlos Fuentes: «**El espejo enterrado**» y «**Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana**», que abiertamente plantea preguntas sobre la identidad del continente. El tema encuentra su repercusión en las tendencias literarias, temas y formas utilizadas en la novela hispanoamericana²⁷.

El crítico Fernando Ainsa atribuye la necesidad de realizar continuamente proyectos utópicos en América Latina a la historia de este continente que es una historia de esperanzas, de proyectos, en general fallidos, pero evidentemente existentes en los sueños sociales, individuales y colectivos: la unidad continental (Bolívar), los proyectos «*americanistas*» (José Martí, Eugenio María de Hostos) la nación latinoamericana (Manuel Ugarte, José Vasconcelos)²⁸. Se veía que este continente, ya no dependiente de Europa y mestizo en sus raíces, deseaba encontrar su identidad.

El mismo deseo de crear su propia utopía puede acompañar a los escritores quienes intentan reconstruir la identidad latinoamericana a través de su producción artística. Aunque Siebenmann rechaza la idea de que los textos narrativos pueden ser de por sí apropiados para constituir una identidad cultural, reconoce al mismo tiempo que el fenómeno del éxito receptivo llamado «boom» puede ser interpretado como síntoma de madurez cultural:

«Yo soy aquel que pertenezco a una área cultural de donde están surgiendo obras maestras y representativas, obras que no sólo han llegado a constituir un espacio

²⁷ Fuentes, C. (1992). *El espejo enterrado*, Madrid: Espasa Calpe, y del mismo autor (1990), *Valiente Mundo Nuevo, Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid: Mondadori España.

²⁸ Véase en: Ainsa, F. (1998), *Necesidad de la utopía (selección)*, Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos.

*cultural ahora mejor compenetrado, sino también son testimonio de la precariedad existencial del hombre, trascendiendo la problemática regional hacia lo universal*²⁹.

Asimismo, vale destacar que los escritores del «boom» muchas veces usan el procedimiento llamado «*realismo mágico*» que sirve para ilustrar una identidad tan rica como lo es la identidad latinoamericana:

*«América de ser descubierta, ya había sido inventada en el sueño de una búsqueda utópica, en la necesidad europea de encontrar un «là-bas», una isla feliz, una ciudad de oro. Es de extrañar que uno de los rasgos más significativos de la imaginación literaria latinoamericana sea la aventura en pos del el dorado – Carpentier –, del país patriarcal-Rulfo y García Márquez, de una identidad original–Asturias– o una helada mitificación – Borges – que se encuentra más allá de la pesadilla histórica y de la esquizofrenia cultural. Eternamente dual, la cultura latinoamericana propone sus imágenes conflictivas como verdades absolutas»*³⁰.

Graciela N. Ricci della Grisa propone un análisis exhaustivo del realismo mágico, partiendo de la definición del realismo, símbolo y mito para mostrar la visión mágico-mítica de la realidad que se hizo frecuente en la escritura de los escritores latinoamericanos del «boom». Este modo de narrar no se debe solo a la idea de expresar la novedad u otredad del mundo latinoamericano, sino también a los cambios estéticos que se producen en aquella época. El cambio de perspectiva -observa siempre G. N. R. della Grisa- que rompe con los modelos tradicionales del discurso realista, aparece ya en la generación precedente con el libro

²⁹ Siebenmann, G. *Técnica narrativa y éxito literario*, en: *Iberomania*, n.7, op. cit., págs. 50-66

³⁰ Fuentes, C. (1974). *La nueva novela hispanoamericana*, México: Editor Joaquín Mortiz, págs. 67-68.

de «Yawar fiesta» (1941) de Arguedas, de «Ficciones» (1944) de Borges, de «El señor Presidente» (1946) y «Hombres de maíz» (1949) de M.A. Asturias, de «El reino de este mundo» (1949) y «Los pasos perdidos» (1953) de Alejo Carpentier, de «La vida breve» (1950) de Juan Carlos Onetti y de «Pedro Páramo» (1955) de Juan Rulfo.

La autora observa que esta metamorfosis se asocia con nuevas técnicas narrativas que se caracterizan por la destrucción de la lógica lineal de la narrativa, la ausencia progresiva del narrador omnisciente e interiorización gradual del narrador; el personaje pierde lo material y se transforma en una conciencia sutil. La violación de fronteras se muestra en las combinaciones: material-espiritual, animado-inanimado, vida-muerte. Aparece mayor complejidad y dinamismo en las relaciones entre relato y discurso, entre narrador y destinatario, a través de cambios de perspectiva. En lo temático aparece la frecuente utilización de motivos y mitos procedentes de la mitología telúrica y prehispánica (como en Fuentes, Asturias, Arguedas, Rulfo):

«El realismo mágico propone como una síntesis transformadora: como conjunción – en un mismo plano y con la misma intensidad- de lo natural y de lo sobrenatural, con sus preceptivos contradictorios: de lo - natural y de lo – sobrenatural, objetivando de este modo proceso de centro versión ya analizado»³¹.

A la crisis política en la época de la posguerra, las sucesivas dictaduras, las reformas fracasadas, las culturas indígenas languideciendo durante cinco siglos (de la cual habla R. Pope)³², se añade la crisis espiritual:

³¹ Ricci, G. della Grisa, (1985). *Realismo mágico y conciencia mítica en la América Latina*, Buenos Aires: F. García Canteiro, pág. 124.

³² Pope, R. (1975). *La apertura al futuro*, RevIb.90, México: International Institute of Ibero-American Literature, pág. 23.

«En que se ha dislocado una imagen del mundo, desapareciendo con ella la sensación de seguridad que los mortales tienen en lo familiar. El hombre se siente entonces a la intemperie, el antiguo hogar destruido. Y se interroga sobre su destino»³³.

Este sentimiento colectivo halla su expresión en nuevas formas literarias. El crítico norteamericano Donald L. Shaw entiende este proceso en los siguientes términos:

«El realismo, cimentado en la idea de una realidad objetiva y comprensible, formaba parte de ese antiguo «hogar» y con él queda destruido. Entonces el escritor se encuentra ante la alternativa de modificar su visión de la realidad, de modo que incluya «el irracional misterio de la existencia» o bien de rechazar por completo la noción de una relación directa entre realidad y arte»³⁴.

La evolución desde *lo mimético a lo simbólico* sirve, pues, para *«acceder a un nivel de la realidad menos evidente, pero infinitamente más cierto»³⁵*. En este sentido, Shaw hace un catálogo de las más importantes innovaciones técnicas que se hacen visibles en la nueva novela y, que concuerdan con los rasgos ya definidos por Ricci della Grisa. Dicho autor subraya la tendencia a abandonar la estructura lineal a favor de las estructuras experimentales que revelan que la realidad es múltiple. Nota que los autores sustituyen los escenarios realistas de la novela tradicional con espacios imaginarios, introduciendo más elementos simbólicos. El narrador omnisciente en tercera persona es reemplazado por narradores múltiples o ambiguos.³⁶ Ambos

³³ Sábato, E. (1967). *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires: Emecé, pág. 37.

³⁴ Shaw, D.L. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid: Editorial Colibri, pág. 216.

³⁵ Elizondo, S. (1968). *El hipodego secreto*, México: Ed. Joaquín Mortiz, pág. 107.

³⁶ Shaw, D.L. *Nueva narrativa hispanoamericana*, op. cit., pág. 218.

autores, aunque hablan desde perspectivas diferentes, atribuyen esos cambios a la imposibilidad de comunicar en un lenguaje y una forma tradicionales que hasta aquel momento habían cumplido con su función.

Procedería añadir el recurso más frecuente: el humor y la parodia como manera de distanciarse del mundo. Efectivamente, para Elżbieta Skłodowska la nueva novela hispanoamericana corresponde a un momento de intensificación de las prácticas paródicas³⁷. En los sesenta, en los años de incertidumbre frente a los valores positivistas y pensamiento modernista, logra imponerse, pues, la estética paródica. La parodia aparece – según dice Skłodowska en su libro «**La parodia en la nueva novela hispanoamericana**» – en forma de relación que se establece entre el texto y el pretexto que se caracteriza por una distancia irónica, que puede producir una variedad de impresiones particulares³⁸.

Liliana Weinberg en su artículo publicado en el año 2004, «**Ensayo e identidad. Dos términos en correlación**»³⁹, expone una interesante teoría de que los ensayistas de la época actual no se conforman ya con la idea de identidad latinoamericana establecida por la literatura en el siglo XX. Muestra como la crítica rechazó en gran parte el realismo mágico como rasgo determinativo de la identidad hispanoamericana establecida en la literatura, por la simple razón de que esa visión era más bien requerida por los europeos que buscaban en ella la esencia idílica o mítica del continente.

³⁷ Skłodowska, E. (1995). *La parodia como factor de evolución literaria en la novela hispanoamericana*. En *Texto crítico*, 1:1 (julio – diciembre), págs. 100-107.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Weinberg, L. (2004). *Ensayo e identidad, Dos términos en correlación*. En Cabrera López, P. (Coord.). *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Actualmente, según dice la autora, a pesar de una identidad condicionada por la lengua común, no se puede unificar el concepto de la identidad, porque este está condicionado por redes relacionales muy complejas, debido a los procesos de globalización. Sin embargo, según Fernando Zalamea, el proceso es todavía más complicado:

«En el caso de América Latina la suma de «pintoresquismos», colores propios, rasgos autóctonos y particulares regionales es improcedente, ya que el desarrollo histórico y cultural de A.L. ha ido conformando sistemáticamente como lugar de «enlaces» (...) La riqueza que genera la plena conciencia de ubicarse en un «lugar» relacional es mucho mayor que la que puede generar falsa tranquilidad de cobijarse en una «identidad esencial»(...) Una de las mayores riquezas de la cultura latinoamericana, su cultura de la «resistencia» sólo puede ser comprendida simultáneamente con otra de sus grandes tradiciones: la tradición universalista»⁴⁰.

Parece que ahora estamos en un momento en el que se propone una nueva visión de la identidad, de manera más fuerte marcada por la modernidad y sus consecuencias, pero que conserva aún los rasgos de su «resistencia». Sin embargo, coincidimos con el pensamiento de Jorge Rufinelli, un crítico argentino, quien subraya que el rasgo esencial del continente latinoamericano sigue siendo el mismo: sus diferentes códigos lingüísticos, su variedad, su configuración europea y americana⁴¹.

El presente trabajo trata sobre la obra de cuatro escritoras (ya mencionadas: Isabel Allende (1942), Laura

⁴⁰ Fernando Zalamea citado por Weinberg, L. *Ensayo e identidad, Dos términos en correlación*. En *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina*, op. cit, pág. 33.

⁴¹ Rufinelli, J. (1990). *Los 80, ¿ingreso a la posmodernidad?*, Nuevo Texto Crítico (6), Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, págs. 31-42.

Restrepo (1950), Ángela Núñez Hernández (1950) y Carmen Boullosa (1954) la cual se ha desarrollado en diversas etapas de definición de la identidad. Indudablemente nos interesa, sobre todo, el fenómeno literario, pero acompañado de los cambios experimentados por la mujer en la sociedad así como los cambios ideológicos y estéticos producidos por el modernismo y el postmodernismo, que han dejado también su huella en la imagen del mundo actual. Es sabido también que en los años 80 del siglo XX y más tarde, los países latinoamericanos siguen construyendo su identidad bajo diversos regímenes políticos, proceso que se produjo entre la instauración de las dictaduras y la llegada de los regímenes democráticos. La identidad del mundo femenino expresado en la escritura realizada por mujeres parece añadir un elemento más intrínseco a la literatura creada en aquella coyuntura sociopolítica.

III

LA ESCRITURA FEMENINA Y SUS RASGOS DISTINTIVOS

La gran producción literaria de las mujeres les obligó a reflexionar sobre el carácter específico de su escritura. ¿La identidad del sujeto femenino requiere una narración particular? ¿Existe una escritura diferente? –son las preguntas a las cuales intenta responder en su libro María Inés Lagos⁴². Para contestar a ellas da a conocer las reflexiones de diversas escritoras. Entre otras, Rosario Ferré (escritora puertorriqueña contemporánea) quien en «**La cocina de la escritura**» (1982) se hace preguntas a propósito del tema:

«¿Existe, al fin y al cabo, una escritura femenina? ¿Existe una literatura de mujeres, radicalmente diferente a la de los hombres?»⁴³

Mucho antes, Hélène Cixous en «**La Risa de la Medusa**» (1975) afirmó que era imposible definir la escritura femenina, pero eso no quería decir que esta no existiera⁴⁴. Las teorías varían, yendo desde las posiciones dudosas hasta las afirmativas que atribuyen rasgos característicos a la

⁴² Lagos-Pope, M. I. (1996). *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Chile: Editorial Cuarto Propio.

⁴³ Ferré, R. (1984). *La cocina de la escritura. La sartén por el mango. Encuentro de las escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia González y Eliana Ortega, Río Piedras: Ediciones Huracán, págs. 137-154.

⁴⁴ Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa*, Madrid: Anthropos, p. 54.

expresión literaria femenina. Para algunas autoras ya no cabe duda de que la escritura femenina tiene sus propios rasgos que la diferencian de la de los hombres⁴⁵.

Simone de Beauvoir, por ejemplo, constata que cuando una mujer escribe lo hace desde la perspectiva de una mujer:

«Si el escritor es mujer, feminista o no, le dará al lenguaje algo que no tendría si hubiera sido usado por un hombre»⁴⁶.

Para Virginia Woolf, en cambio, el término de literatura femenina implica dificultad:

«Sospecho que existe una escritura femenina diferente a la de los hombres. Insistir que sí existe implicaría paralelamente la existencia de una naturaleza femenina, distinta a la masculina, cuando lo más lógico me parece insistir en la existencia de una experiencia radicalmente diferente... En lo que sí creo que distingue la literatura femenina de la masculina es en cuanto a los temas que la obsesionan»⁴⁷.

El término adquiere nuevos matices si añadimos el concepto de «*l'écriture féminine*» desarrollado por la crítica feminista francesa, especialmente por Hélène Cixous. La diferencia femenina, en el sentido indicado por H.Cixous, reside en que la mujer es dadora de vida, y por lo tanto es abierta, mientras que el hombre como representante del sistema patriarcal puede limitar este desarrollo. De ahí que la escritura femenina represente lo abierto, lo revolucionario, mientras la escritura masculina reproduzca lo cerrado y lo

⁴⁵ Pfeiffer, E. (2002). *Reflexiones sobre la literatura femenina chilena*. En Kohut, K. y Morales Saravia, J. (Eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Madrid: Iberoamericana.

⁴⁶ Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*, II. París: Gallimard, pág. 230.

⁴⁷ Woolf, V. (1979). *Woman and Writing*. Nueva York: Ed.e introd. De Barrett, M. Brace Jovanovich, H., págs. 152-153.

establecido: «*Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica...*»⁴⁸

Sara Castro-Klarén, después de haber analizado diversas críticas feministas, dice que para la ideología feminista es muy importante reconocer dos polos dominantes: la opresión sexista en la sociedad patriarcal y la necesidad de constituir un sujeto femenino (identidad) en un mundo falogocéntrico⁴⁹.

En la actualidad se pueden distinguir (y esta observación se la debemos a la crítica norteamericana) tres tipos de literatura femenina:

- 1) Novela femenina, que sería aquella que acepta el papel tradicional de la mujer.
- 2) Novela feminista con un tono rebelde y polemizador.
- 3) Novela de mujer que trata del problema del «autodescubrimiento» que se realiza a través de la escritura. Escribir para la mujer significa crearse⁵⁰.

Es la novela de mujer (con matices sociológicos y psicológicos y con un lenguaje más personal) la que adquiere más importancia actualmente. De acuerdo con lo que acabamos de decir, Elaine Showalter en su proyecto, hace una distinción entre literatura femenina, feminista y propiamente femenina, «female»⁵¹, mientras que Elżbieta Skłodowska insiste en el término de «femino-céntrica» para dar nombre a esta última tendencia literaria⁵².

⁴⁸ Cixous, H. *La risa de la medusa*, op. cit., pág. 6.

⁴⁹ Castro-Klarén, S. (1989). *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. Puebla: Premià, La Red de Jonás, pág. 179.

⁵⁰ Vangüemart, C. (1994). *Femenino plural. La mujer en la literatura hispanoamericana*. Málaga: Ediciones Universidad de Navarra, pág. 56.

⁵¹ Véase en: Showalter, E. (1998). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Revised and Expanded Edition, Princeton University Press.

⁵² Skłodowska, E. *La parodia...*, op. cit., pág. 143.

Asistimos a un cambio de perspectiva: desde los tiempos en que la mujer era vista en función de los deseos del hombre, en la perspectiva androcéntrica (denunciado por Simone de Beauvoir⁵³) pasamos a la época actual donde la mujer se define por no ser hombre y por lo que quiere ella respecto a sí misma. El feminismo ilustrado y liberal exige el acceso a la educación para la mujer, a su independencia económica y la responsabilidad legal, al mismo tiempo subraya el valor de los derechos individuales. Según este pensamiento la naturaleza de la mujer es igual a la del hombre.

Con la radicalización del movimiento feminista después del año 1968 se observa la presencia más patente de ciertos temas que invaden las publicaciones feministas: el cuerpo sexuado de la mujer y la necesidad de un lenguaje propio, de la creación de las mujeres, que les permita hallar su espacio, un lugar más allá de lo impuesto por la sociedad masculina⁵⁴.

Uno de los puntos importantes en los años ochenta es el cambio de énfasis de los estudios de la mujer a los estudios de género. El cambio de la categoría del sexo a la del género permitió a las feministas explorar el condicionamiento sociohistórico, cultural y literario y definir la posición de la mujer en la sociedad. Es el llamado feminismo cultural (representado entre otros por Adriene Rich, Mary Daly y Teresa de Lauretis) en el que se contradice el modo en que los hombres definen a la mujer. Las feministas insisten en

⁵³ «Este mundo ha pertenecido siempre a los machos (...) Si retomamos los materiales de la prehistoria y la etnología a la luz de la filosofía existencialista, podemos comprender cómo se ha establecido la jerarquía de los sexos» en Beauvoir, S. *Le deuxième sexe*, I, op. cit., pág. 85.

⁵⁴ Véase en: Albistur, M. y Armogathe, D. (1977) en su libro: *Histoire du féminisme français de l'empire napoléonien à nos jours*, t. II. París: Editions des Femmes.

subrayar las diferencias fundamentales existentes entre los hombres y las mujeres: en el modo de pensar, en la manera de organizar la vida doméstica y sus deberes. El nuevo cambio de perspectiva se hace visible también en los años ochenta con los trabajos de feministas norteamericanas representadas por Barbara Smith, Debora E. McDowell y Gaytari Chakrovorty Spivak, cuyos trabajos están influenciados por Jacques Lacan, Julia Kristeva y Jacques Derrida. Linda Alcoff demuestra que en las teorías de los pensadores postestructuralistas el sujeto no posee los atributos naturales ni la conciencia individual. Los individuos gozan de poca conciencia de quiénes son, solo se construyen en una realidad social determinada. Los postestructuralistas consideran que el sujeto, siendo un constructor, no es capaz de reflexionar sobre el discurso social y de oponerse a sus determinaciones, de ahí «*la categoría de la mujer es una ficción*»⁵⁵.

Para las feministas de los años 90 que creen en la existencia de diferencias fundamentales entre los hombres y las mujeres, la igualdad es imposible ya que se limita a repetir la marginación en contra de la mujer (ej. la mujer tiene que ejercer los mismos trabajos, tener acceso a las mismas oportunidades). Pero la igualdad económica no siempre va con las necesidades biológicas que deben ser tomadas en cuenta. El feminismo actual debería insistir en la revalorización de lo que es propiamente femenino.

Rosario Castellanos en su discurso sobre lo femenino subraya que la mujer que ejerce la literatura tiene que ser verdadera consigo, sincera en el conocimiento de su propia persona, lo que podemos transferir inmediatamente a sus protagonistas femeninas:

⁵⁵ A este propósito escribe Linda Alcoff en su artículo: *Feminismo cultural versus post-estructuralismo*. Recuperado de: http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/cristina_palomar/2.pdf

«(Indagar) su propio ser pero con tal ímpetu que sobrepase la inmediata y deleznable periferia y se hunda tan profundamente que alcance su verdadera, su hasta inviolada raíz, haciendo a un lado las imágenes convencionales que de la feminidad le presenta el varón para formarse su imagen propia, su imagen basada en la personal, intransferible experiencia, imagen que puede coincidir con aquélla pero que puede discrepar. Y que una vez tocado este fondo (que la tradición lo desconoce o falsea, que los conceptos usuales no revelan) lo haga emerger a la superficie consciente y lo libere en expresión»⁵⁶.

La crítica literaria Aralia López González considera a Rosario Castellanos (1925-1974), por sus actividades docentes, administrativas e intelectuales, como fundadora del discurso feminista literario junto a sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y Antonieta Rivas Mercado (1900-1931)⁵⁷. Ahora bien, si existe la literatura femenina, ¿cuáles son sus rasgos distintivos? ¿Es solo la oposición directa al mundo de los hombres el motivo por el que se lee la nueva literatura femenina?

A la pregunta formulada de este modo, los críticos responden negativamente:⁵⁸

«No es en oposición directa del sexo que se define la literatura feminista, (...), no se trata de buscar la identidad femenina propiamente dicha, sino se trata de crear un

⁵⁶ Castellanos, R. (1950). *Sobre cultura femenina*, Revista Antológica, México: Ediciones de América, pág. 97.

⁵⁷ López González, A. (Coord.). (1995). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras Mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México, pág. 34.

⁵⁸ A este propósito escriben Castro-Klarén, S. *Escritura, transgresión y sujeto...*, op. cit., págs. 179-193 y López Cabrales, M.M. (1998) *Problemáticas del feminismo. Propuesta de acercamiento a los textos de escritoras latinoamericanas*. En *Mujeres latinoamericanas del siglo XX, Historia y cultura*, t. II. Habana: Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 205-211.

espacio «desde el cual podemos hablar, el cual se convierte (...) en un espacio» más allá de la economía psíquica del patriarcado, más allá de la ciencia unificada de Occidente»⁵⁹.

Estas posiciones las confirman las escritoras cuya obra constituye el interés del presente trabajo. Isabel Allende, por ejemplo, aunque guarde claras posiciones frente a la emancipación de la mujer, no tolera que la llamen «autora feminista»- militante:

«Nunca me planteé –tampoco cuando era muy joven- el feminismo como una lucha contra el hombre. (...) lo planteé siempre como el socialismo: una lucha por un mundo más igualitario, más justo, más noble, donde la compasión y los sentimientos tuvieran lugar»⁶⁰.

Tampoco a Carmen Boullosa le interesa ser considerada como autora feminista en el sentido indicado anteriormente:

«Todos somos hombre y mujer, todos tenemos una parte de hombre, una parte de mujer, y al escribir un escritor puede optar por usar una de sus dos partes o usar la combinación de las dos. También creo que si sólo se usa el lado de la feminidad, el mundo se vuelve execrable»⁶¹.

No hay duda de que, a pesar de todo, sí, se puede ver en esta literatura la recurrencia a ciertos modelos y temas, problemas e imágenes⁶². Eleonora Cróquer Pedrón en su

⁵⁹ Véase en Castro-Klarén, S. *Escritura, transgresión y sujeto...*, op. cit., pág. 187

⁶⁰ Coddou, M.(2001), *Conversaciones con Isabel Allende. De la impertinencia al desprendimiento*. En Isabel Allende. *Hija de la Fortuna, rediagramación fronteriza del saber histórico*, Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, pág.136.

⁶¹ *Conversaciones con la escritora*, 9 de agosto de 1992: 6 de enero de 1994. En Beer, G. (1999). *Escritoras mexicanas contemporáneas: Cinco voces*. México: Fondo de Cultura Económica, pág. 210.

⁶² Véase en Showalter, E. A *Literature of their Own*, op. cit., pág. 9.

libro «**El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad**» en que habla de tres escritoras: Clarice Lispector (1920-1977), Diamela Eltit (1949) y Carmen Boullosa (1954), relata las voces de las escritoras para acercarnos a la significación que ellas dan a la escritura femenina.

Primero es el tema de **la palabra** que aparece, la palabra que es incivilizable y permite la transgresión. Como ya señalábamos, Hélène Cixous ha afirmado que una de las formas en las que las mujeres pueden desafiar el orden patriarcal es escribiendo con un lenguaje propio. Cixous llama a este proceso «*l'écriture féminine*» gracias al cual: «*la mujer regresará al cuerpo que al mínimo le confiscaron*»⁶³.

La palabra tiene que ir, pues, más allá de los límites impuestos por el orden falogocéntrico, es «**prohibida**» y transgresora, lo afirma Helena Araujo hablando de la expresión sin límites, de una libertad extrema:

*«A veces, cuando sobreviene la toma de palabra, hay una impresión de estallido, de emanación. Otras me viene una asociación libre. Obsesionada, monologeo, me cuento, me relato. Identidad, mensaje, compromiso... El imperativo de politizar frente al de poetizar, me bloquea y me angustia»*⁶⁴.

En este sentido, Ángela Hernández habla de su búsqueda de la «**palabra perfecta**», que adquiere una nueva importancia frente a las palabras usadas del discurso consolidado:

«Escribir era aceptar que las verdades no estaban allí, en un discurso trillado, sino que era preciso desnudarse

⁶³ Cixous, H. *La risa de la medusa*, op. cit., p. 61

⁶⁴ Araujo, H. (1985). *Yo escribo, yo me escribo*. En *Revista Iberoamericana*, número especial dedicado a las escritoras de la América Hispánica, (132-133). Pittsburgh: International Institute of Ibero-American Literature.

poco a poco de todos los ropajes para, con humilde determinación, ir en pos de ellas, debiendo sentirnos afortunados, en ese punto de inflexión social, si alcanzáramos aunque fuera un destello»⁶⁵.

Muy significativa para la literatura feminista es **su estética**, de la cual habla Boullosa, que precisamente se asocia con la palabra utilizada por las escritoras. La escritora subraya que lo femenino suyo no es dulce, sentimental, ni confortable y lindo:

«Lo femenino que me interesa es el lado oculto de la feminidad, lo salvaje, lo indomesticable, la oscura ley del cuerpo. Lo incivilizable del hombre y la mujer o lo que la civilización ha dejado al lado de las palabras al margen de la moral. Así me interesa ser una autora femenina. De otra manera honestamente no tengo ningún interés, aunque tampoco tengo otra arma»⁶⁶.

Uno de los temas estratégicos es **el cuerpo** y su biología, lo subrayan autoras como Diamela Eltit y Mercedes Valdivieso en un Cuestionario⁶⁷. Se pronuncia el tema silenciado de la menstruación, el aborto, el parto y el orgasmo.

Recapitulando, de acuerdo con la teoría de la literatura, como informa *The Madwoman in the Attic*, 1979 (otro de los libros importantes del feminismo norteamericano), la escritura de las mujeres se convierte en «una búsqueda

⁶⁵ Hernández, A. (Noviembre 2003). *Introducción a un diálogo con estudiantes de la University of West Indies (Trinidad and Tobago)*.

⁶⁶ Carmen Boullosa citada por Eleonora Cróquer Pedrón, *El gesto de Antígona...*, op. cit., pág. 40

⁶⁷ *Cuestionario sobre literatura femenina*, sin publicar, 1990, al que se refiere Pfeiffer, E. (2002) en su artículo: *Reflexiones sobre la literatura femenina chilena*. En Kohut, K. y Morales Saravia, J. (Eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana, pág. 71.

de la mujer o por su propia historia, o por su auto-definición»⁶⁸.

⁶⁸ Gilbert, S. y Gubar, S. (1979). *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, pág. 76.

IV

LA LITERATURA FEMENINA HISPANOAMERICANA Y LA CRÍTICA

Los esfuerzos hechos por las críticas y escritoras que se interesaron por el tema de la escritura de mujer muestran que al principio no había crítica literaria de la obra femenina. A partir de los años 80 el debate lo plantean entre otras: chilenas como Gabriela Mora, Marjorie Agosín, mexicanas como Aralia López, Sara Sefchovich, Margot Glanz, argentinas como Josefina Ludmer, Evelyn Picon, Beatriz Sarlo, salvadoreñas como Claribel Alegría, costarricenses como Alicia Miranda y Uadira Castro, hondureñas como Helen Umaña y colombianas como Monserrat Ordóñez, puertorriqueñas como Iris Zavala y Rosario Ferré⁶⁹.

En este capítulo van a mencionarse solo los trabajos más destacados que se realizaron en torno a la literatura hispanoamericana en los años 80 y 90. Ana Rosa Domenella, en su artículo «**Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras**»⁷⁰, enumera todas las labores realizadas por un grupo de profesoras e investigadoras para analizar las obras narrativas de mujeres en México. Con los años esta labor sobrepasó los límites de México y abordó a otros países de América Latina.

⁶⁹ Los nombres de estas escritoras son mencionadas por Helena Araújo, en: *Introducción. Scherezada, criolla, Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, (1997), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

⁷⁰ Domenella, A. R. *¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras?* op. cit.

En primer lugar, se organizó el «Taller de Narrativa Femenina Mexicana» que funcionaba dentro del Programa Interdisciplinario de Estudios de Mujer (PIEM, en El Colegio de México), cuyo fin era la promoción de la mujer en el campo de sanidad, educación y su propia creación.

Los talleres fueron convocados por la fundadora del PIEM, Elena Urrutia y se realizaron bajo la coordinación de Aralia López González y Ana Rosa Domenella. En este taller del PIEM se confirmó una gran ausencia de la crítica en la esfera de la literatura escrita por las mujeres. También se descubrió la ausencia de autoras en programas de estudios de licenciatura y de postgrado⁷¹. La crítica Ana Rosa Domenella muestra paso por paso los trabajos que tuvieron que realizarse para afrontar el tema. La segunda etapa consistía en descubrir la presencia de las mujeres en la literatura de los siglos pasados y solo la tercera etapa permitió presentar la historia de la crítica literaria feminista existente en el mundo⁷².

A base de este seminario se formaron diversos proyectos que analizaban temas concretos, relacionados con la literatura creada por las mujeres, como, por ejemplo, «**Escribir la infancia**»⁷³. El tomo es consagrado al tema de la infancia en la escritura de las mujeres. El objeto de estudio se compone de la producción narrativa de dieciséis escritoras mexicanas nacidas entre principios del siglo XX y el año 1954. En la mayoría de los textos los personajes analizados son niñas. Los motivos que se repiten son: la escuela, la familia, otros niños, el descubrimiento del erotismo y del amor.

⁷¹ Domenella, A.R. *¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras?* op. cit., pág. 417.

⁷² Véase: *ibidem*.

⁷³ Pasternac, N., Domenella, A.R. y Gutiérrez Velasco, L. (Comp.). (1996). *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México: El Colegio de México.

Otro proyecto, llamado «**De pesares y alegrías**» mostró diversos puntos de interés de las investigadoras: «**Procesos culturales: etnia y nación**» dedicado particularmente a la literatura del Caribe, «**La dictadura y las escritoras**», consagrado a las escritoras como Isabel Allende, Diamela Eltit (chilenas), Diana Morán (Panamá) y Luisa Valenzuela (argentina). En los trabajos aparecen otras escritoras que reelaboran la historia como Rosario Ferré de Puerto Rico en «**Maldito amor**» (1989) y Ana Miranda de Brasil. El último capítulo «**De pesares y alegrías**» llevaba el título «**Erotismo, autorreflexión y concepción estética**» y trataba sobre tres escritoras desaparecidas en aquel momento: María Luisa Bombal (1910-1980), Julia de Burgos (1914-1953) y Clarise Lipsector (1920-1977).

El tomo: «**De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas**» fue editado por el PIEM del Colegio de México y por La División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa en 1999.

Otros libros que se escribieron en torno a la literatura femenina fueron: el libro de Jean Franco «**Las conspiradoras. La representación de la mujer en México**»⁷⁴, que incluye «**La narrativa religiosa con Sor Juana y otras monjas**» y la segunda parte «**La nación**» que abarca el periodo desde de la Independencia hasta los tiempos de Frida Kahlo (1907-1954) y Elena Poniatowska (1932). Otros textos importantes sobre literatura y crítica feminista se hallan en un número de «**Debate Feminista**»⁷⁵ que incluye varios artículos, entre ellos uno de Nelly Richard y en el

⁷⁴ Franco, J. (1994). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁷⁵ *Debate Feminista, Crítica: la crítica literaria feminista*, año 5, vol. 9. México: Iztapalpa UAM, marzo de 1994 (crítica y censura), págs. 197-244.

libro de Nattie Golubov «**De lo colectivo a lo individual: la crisis de la identidad de la teoría literaria feminista**»⁷⁶ y por último «**Glosario de términos de crítica literaria feminista**» de Cecilia Olivares⁷⁷.

Ana Rosa Domenella observa que el grupo de investigadoras no «*se transformó en grupo feminista militante o de competencia*»⁷⁸ sino que fue un espacio de trabajo y autorreflexión, donde fue posible conjugar la experiencia crítica.

El siguiente ejemplo del trabajo colectivo realizado en el cuadro del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer en torno a la literatura mexicana de las mujeres es el libro «**Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras Mexicanas del siglo XX**»,⁷⁹ donde se estudia a las escritoras mexicanas contemporáneas desde una perspectiva feminista «*sin falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer*» –según la expresión de Rosario Castellanos. Las escritoras analizadas escriben en el siglo de la emancipación de la mujer. Su independencia se hace evidente, y ellas se pronuncian desde la perspectiva femenina que profundiza en la experiencia femenina.

En Chile se realizó también un trabajo importante sobre la mujer, donde fueron publicados varios libros-frutos del Seminario «**Mujer y antropología**», celebrado en Santiago de Chile en 1993.

⁷⁶ Golubov, N. (1993). *De lo colectivo a lo individual: la crisis de identidad de la teoría literaria feminista*. México: Universidad Pedagógica Nacional (Col. Cuadernos de Accedeón).

⁷⁷ Olivares, C. (1997). *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: PIEM, El Colegio de México.

⁷⁸ Domenella, A.R. *¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras?*, op. cit., pág. 428.

⁷⁹ *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, op. cit.

Estos trabajos realizados en América Latina permitieron descubrir la nueva voz, nueva estética y nuevo pensamiento, válido para la literatura feminista latinoamericana. A modo de ejemplo podemos citar un artículo, fruto de este último seminario «**Sobre postmodernismo, feminismo y religión**» de Mónica Tarducci⁸⁰. Con el concepto de posmodernismo Tarducci propone una nueva espiritualidad que valoriza lo intuitivo, lo emotivo, las experiencias cotidianas y la solidaridad de las mujeres. Aparece la necesidad de recuperar los valores y símbolos que animaban a las mujeres, defensoras de la vida, y no solo en el mundo de la literatura:

*«Tenemos que escuchar de nuevo la voz que revela que la divinidad está dentro de nosotras, en cada ser viviente y en cada particular de la creación»*⁸¹.

Otra muestra de este tipo es «**El ensayo feminista chileno: Aventura de mirar, pensar y decir desde la mujer**»⁸² de Patricia Pinto, escrito bajo la influencia de tres autoras: Amanda Labarca (1896-1975), Julieta Kirkwood (1936 -1985) y Sonia Montecinos (1954). En este ensayo la autora examina el texto de «**Madres y huachos**» de Sonia Montecinos, intentando explicar la importancia de entender «al dominador» para dejar de verlo como enemigo y comunicarse con él a un nivel más profundo.

En Argentina, en 1989, se organizaron las Primeras Jornadas sobre Mujer y Escritura, donde fueron leídas 156 ponencias sobre el tema indicado.

⁸⁰ Tarducci, M. (1993). *Sobre posmodernismo, feminismo y religión*. En *Huellas, Seminario Mujer y literatura*, Santiago de Chile, número 1.

⁸¹ Trapasso, R. (1992). *Potenciar el futuro colectivamente: Conspirando*, (1).

⁸² Pinto, P. *El ensayo feminista chileno: aventura de mirar, pensar y decir desde la mujer*. En *Huellas, Seminario Mujer y literatura*, op. cit.

Estos trabajos realizados en los años 80 y posteriores del siglo XX, con el fin de promocionar a la mujer-escritora, muestran la importancia del tema en el mundo en el que la posición de la mujer-escritora hasta hace poco no había sido muy valorada.

V

LA EMANCIPACIÓN DE LA MUJER VISIBLE EN EL CAMPO DE LA LITERATURA Y CULTURA EN HISPANOAMÉRICA

La literatura de la mujer tiene ya una tradición antigua en Latinoamérica, aunque las sociedades latinoamericanas fueran poco propicias, muchas veces opresivas e incluso hostiles frente a la voz pública de la mujer. La situación y la posición de la mujer siempre sometida al mundo de los hombres hicieron que la mujer entrara muy tarde en los establecimientos públicos. Por ejemplo, las primeras instituciones educativas que abrieron sus puertas a las mujeres fueron los liceos y los colegios privados. Desde 1826 se crearon escuelas con el fin de formar a las niñas para el magisterio: como El Colegio de Educandas de Cuzco, fundado por Simón Bolívar en 1827. La importancia de la educación femenina consistía al principio en permitir sobre todo a la mujer cumplir mejor con su deber de madre y de esposa⁸³.

La primera Universidad latinoamericana que se atrevió a abrir sus puertas a la mujer fue la chilena, y lo hizo solamente en 1877. Pero ya en el siglo XVII Sor Juana Inés de la Cruz afirma:

*«No hay cosa más libre que
El entendimiento humano:*

⁸³ Véase en: Durán, M.A. (Coord.). (1993). *Mujeres y hombres. La formación del pensamiento igualitario*. Madrid: Editorial Castalia.

*Pues lo que Dios no violenta,
¿Por qué yo he de violentarlo?»*

Sor Juana Inés, representante del barroco virreinal, además de escribir teatro, poesía y prosa autobiográfica, trataba con predilección el tema de la libertad intelectual de la mujer, sus necesidades y sus derechos. Tuvo que enfrentarse con las figuras eminentes de su tiempo con su «**Respuesta a Sor Filotea de la Cruz**», escrita en contestación al Obispo de Puebla, quien había publicado su «**Carta Atenagórica**» (1690). En esta carta la monja expone sus temas preferidos: construirse una identidad, apreciar los saberes que tradicionalmente pertenecen a las mujeres y afirmar el lugar de las mujeres en la historia.

En su «**Respuesta**» dice lo siguiente:

«Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia) sino sólo por ver con estudiar ignoro menos»⁸⁴.

Expone sus deseos «*de querer vivir sola: de no querer tener obligación que embarazarse la libertad de su estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros*»⁸⁵. Sin embargo, al final dejará el testimonio que el saber solo no sirve para mucho, si no es más que una ambición desmesurada:

«Qué loca ambición nos lleva, /de nosotros olvidados? /Si espera vivir tan poco/? de qué sirve saber tanto /000! OH, sí como hay de saber,/ hubiera algún seminario /o escuela donde ignorar/ se enseñaran los trabajos!(...)»⁸⁶.

De este modo, Sor Juana de la Cruz abre una larga tradición de las escritoras latinoamericanas que quieren

⁸⁴ Sor Juana de la Cruz (1987). *Respuesta a Sor Filotea, Obras selectas*. Barcelona: Planeta., pág. 430.

⁸⁵ Ibidem, pág. 444.

⁸⁶ Ibidem, pág. 459.

valorar y reconocer los saberes de las mujeres, desean ejercer la actividad intelectual y tener su propia voz.

Antes de ella en el Nuevo Mundo ya habían aparecido testimonios literarios de mujeres, por ejemplo, la voz poética de Amarilis Indiana. Otros testimonios que se conservan de la etapa virreinal, corresponden a cartas y documentos de tipo jurídico. Cabe destacar dentro de este grupo las **Cartas de mujeres de Chile, 1630-1885**, donde se encuentran doscientas dos cartas escritas por mujeres de la más variada posición social desde Isabel Pardo Figueroa, hasta Mercedes Marín y otras. En el ámbito de Nueva España aparecieron escritoras relacionadas con los grupos eclesiásticos como María Jesús de Tomellín y María de San Joseph y, en el Nuevo Reino de Chile, Sor Úrsula Suárez.

La instrucción de la mujer facilitó su emancipación en el mundo literario. Bajo la influencia de Madame de Stäel y de George Sand, las ideas de emancipación femenina encontraron eco en la poesía de las escritoras argentinas Juana Manso (1819-1875) y Rosa Guerra (1834-1864); así como en los escritos de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), por ejemplo, en su novela «**Sab**» que contiene un mensaje antiesclavista y al mismo tiempo una denuncia de los conflictos impuestos por la sociedad, entre otros la esclavitud de las mujeres que viven bajo la unión indisoluble del matrimonio. A esta misma escritora no le permiten todavía ingresar en la Academia de la Lengua en 1853.

En un texto escrito en 1868 se niega a la mujer la posibilidad su compromiso político:

«¿Y la mujer, ser inteligente, no ha de tener opinión ni influencia en una cosa tan importante que la política? puede pertenecer a una escuela, puede tener opinión e intuir en la

de los otros por muchos medios eficaces, pero no quisiéramos que tuviera partido ni voto»⁸⁷.

En el mismo período, entre el siglo XIX y XX, escriben las peruanas: Clorinda Matto de Turner (quien defiende a los indígenas y denuncia los abusos del clero en «**Aves sin nido**», libro escrito en 1889), Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909), la colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913) y la mexicana Laura Méndez de Cuenca (1853-1928). Clorinda Matto de Turner (1852-1909) escribió para los periódicos como «**El Herald**», o «**El Eco de los Andes**» o «**El Perú ilustrado**» donde propagaba las ideas de reforma social.

Hacia 1900, los periódicos literarios se hicieron numerosos, activando la promoción del movimiento intelectual de la mujer en Argentina. Las asociaciones de acción feminista se multiplicaron también: Mercedes Pujato de Camelino (1871-1954) fundó la Asociación Nacional por Patria de Señoritas y formaba parte del Consejo Nacional de Mujer⁸⁸.

A partir del siglo XIX aparece un número elevado de mujeres que se consagran a la literatura, aunque muchas escriben bajo pseudónimo. Muchas mujeres-escritoras se preocupan también por la educación, la condición de la mujer y su igualdad frente al hombre, aunque muchas veces estas mujeres fueran criticadas y satirizadas por los hombres, quienes las califican como «*meditabundas, petimetras o marisabidillas*»⁸⁹.

⁸⁷ Mujeres y hombres. *La formación del pensamiento igualitario*, op. cit., pág. 67.

⁸⁸ Véase en Ballesteros Rosas, L. *La escritora en la sociedad latinoamericana*, op. cit.

⁸⁹ Jiménez Morales, M.I. (1998). *Maribisadillas y literatas del XIX español: jalones literarios por la emancipación e ilustración femeninas*. En Wangüemart, C. *Femenino plural. La mujer en la literatura*. Pamplona: Ed. Universidad de Navarra, pág. 51.

A pesar de esas denominaciones peyorativas, a partir del siglo XX se observa una gran actividad de la mujer en el ámbito literario. Es la literatura en la que se expresa la ideología feminista y se busca propio lenguaje, como dice la escritora argentina Luisa Valenzuela (1938):

«Hace tanto, ya, que venimos lentamente escribiendo, cada vez con más furia, con más autoreconocimiento. Mujeres, en la dura tarea de construir con un material signado por el otro. Construir no partiendo de la nada, que sería más fácil, sino transgrediendo las barreras de censura, rompiendo los cánones en busca de esa voz propia contra la cual nada pueden ni el jabón, ni la sal gema, ni el miedo a la castración, ni el llanto»⁹⁰.

A principios del siglo XX aparecen tres escritoras de la vanguardia, la novelista venezolana Teresa de la Parra (1889-1936), la argentina Norah Lange (1905-1972) y también la chilena María Luisa Bombal⁹¹. Aralia López González menciona otras autoras contemporáneas de Bombal, Lange y de la Parra, nacidas entre 1910 y 1920, que son las chilenas Mathilde Puig, Chela Reyes, Marcela Paz, Magdalena Petit, María Flórez Yáñez y María Carolina Geel, la uruguaya Clara Silvia, las argentinas Silviana Bullrich, Marta Lynch, Silvina Ocampo, Victoria Ocampo (quien se atreve a denunciar a *«los padres educados, por más de que quisieran a sus hijas se conducían como tiranos»*), la venezolana Antonina Palacios y la costarricense Yolanda Oreamuno⁹². Cabe destacar aquí el papel que tuvieron, en el

⁹⁰ Valenzuela, L. (1985). *La mala palabra*. En *Revista Iberoamericana*, (51). México: International Institute of Ibero-American Literature, pág. 49.

⁹¹ Wangüemart, C. *Femenino plural. La mujer en la literatura*. op. cit., pág. 52.

⁹² López González, A. (1985). *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pág. 75.

mundo cultural del siglo XX, dos hermanas: Silvina Ocampo (1903-1993), escritora e intelectual y Victoria Ocampo (1890-1979), quien ejerció un gran papel en el desarrollo de los movimientos culturales en su país, como directora de la revista *Sur* y autora de «**Testimonios**» y «**Autobiografía**», sus obras más importantes. En la poesía destacan cuatro escritoras que influyen en la liberación de la mujer desenmascarando la hipocresía existente entre ambos sexos. Estas cuatro poetisas son: Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral⁹³. Hoy en día podemos escuchar la voz poética de Gioconda Belli (1948), poeta, novelista y activista feminista nicaragüense.

En cuanto a la narrativa, a partir de los años cincuenta y sesenta aparecen otras figuras eminentes de la prosa como la mexicana Rosario Castellanos con su libro «**Balún Canán**» (1958) que presenta la coexistencia de dos mundos: el indígena y el de los propietarios blancos que representan dos cosmovisiones diferentes. Los sentimientos de dependencia y rechazo, de amor y de odio se apoderan de la protagonista principal: una niña que vive entre ambos mundos. Su propia familia la priva del acceso al poder material-el patrimonio y al saber- porque todo esto está reservado a la parte masculina de su estirpe, a su hermano Mario. La niña, una observadora inteligente sabe intuir los conflictos que apenas puede articular. En otro libro «**Oficio de tinieblas**» (1962) la autora presenta el levantamiento de los indios chamulas en que uno de los indios es crucificado y es el evento que lo iguala con gente de raza blanca. Elena Poniatowska, otra escritora mexicana, en «**Hasta no verte Jesús mío**» (1969) narra la historia de una lavandera mexicana que cuenta su vida. La personalidad de la protagonista, que cree en la reencarnación que se convierte

⁹³ Wangüemart, C. *Femenino plural. La mujer en la literatura*, op. cit., págs. 48-49.

en una especie de consuelo y de fantasía para ella, impregna toda la obra. Hay otras autoras como las chilenas: Beatriz Guido, Sara Gallardo, la brasileña Clarice Lispector, la salvadoreña Claribel Alegría o la cubana Nivaria Tejera.

Recapitulando, la narrativa de las escritoras, producida desde principios del siglo XX reinscribe la protesta contra el poder patriarcal, el orden establecido en la sociedad y se convierte en una defensa contra la opresión. No obstante, es solo a partir de los años ochenta del siglo XX cuando se nota el auge notable de la literatura femenina hispanoamericana.

Las narradoras de este periodo analizan la situación de la mujer en la sociedad y la identidad femenina. Aunque se observa también la presencia de otros temas como: historia, conflictos, política y mitos. En efecto, la narrativa de mujer frecuentemente reinscribe la historia latinoamericana desde la perspectiva femenina, como lo hace la puertorriqueña Rosario Ferré en obras como «**Papeles de Pandora**» (1976) y «**Maldito amor**» (1986), (cuenta sobre la transformación de la isla: de una sociedad agraria y feudal a una sociedad industrial con su vertiente de la identidad mulata. Es un buen retrato costumbrista de la sociedad puertorriqueña mestiza en sus raíces, marcado por varias influencias culturales.

Asimismo, Elena Garro (autora mexicana) en «**La casa junto al río**» (1983) presenta la historia de una mujer desheredada por los parientes que vive en un ambiente de relaciones falsas que se establecen en España después de la Guerra Civil, en la época franquista. Otro caso similar es el de la historia de la revolución mexicana rescrita por Ángeles Mastretta en su obra «**Arráncame la vida**» (1985) desde la perspectiva de la mujer. En este libro se narran los momentos principales de la Historia de México, desde la Revolución en la que había asistido Andrés Ascencio

(marido de la protagonista principal), hasta el régimen autoritario de Manuel Ávila Camacho (1940-1946).

La argentina Marta Traba en «**Conversación al sur**» (1987) cuenta la vida de las mujeres que se enfrentan con la dictadura que podría ser cualquier régimen dictatorial en el cono Sur de América. Son la nuera y la suegra que narran las atrocidades a las cuales es sometido el marido de una y el hijo de otra. Hablando remueven en sí lo que querían esconder: el sufrimiento, la estupidez, la humillación. La obra de Isabel Allende: «**La casa de los espíritus**» (1982), «**Eva Luna**» (1987) o «**De amor y de sombra**» (1984) muestra cómo la historia oficial de Chile entra en la historia personal. El tema histórico lo trata también la novelista mexicana Carmen Boullosa en sus obras «**Duerme**» (1994), «**El médico de los piratas**» (1992), Diamela Eltit (chilena) «**Por la patria**» (1986), Luisa Valenzuela, (argentina) «**Hay que sonreír**» (1966) y «**Novela negra con argentinos**» (1990).

Finalmente, los cambios producidos en las sociedades en continua transformación van a hallar su lugar en la prosa de escritoras contemporáneas, que escriben a finales de los años 80 y los 90, como Ángela Nuñez Hernández y Laura Restrepo, al igual Carmen Boullosa e Isabel Allende.

En la literatura de mujer aparecen elementos de los mass-media, de la novela de folletín o la novela rosa. Por ejemplo, Isabel Allende en su obra «**Afrodita, cuentos, recetas y otros afrodisíacos**» (1997) mezcla cuentos al estilo de «**Las mil y una noches**» con elementos autobiográficos y recetas de cocina. Laura Esquivel en su libro «**Como agua para chocolate**» (1989) presenta muchas recetas culinarias que tienen el poder afrodisíaco, y al mismo tiempo mágico. Antiguos saberes de mujeres hallan su máxima expresión del arte y del placer.

Este breve panorama de la literatura femenina permite comprender su evolución después del siglo XVII hasta principios del siglo XXI. El florecimiento de las letras femeninas visible sobre todo a finales del siglo XX es un hecho incontestable que ha merecido la denominación del «boom» literario femenino.

VI

BILDUNGSROMAN

En los últimos años, con los avances sociales en el desarrollo de una conciencia independiente por parte de la mujer, se ha ido creando una imagen de ella más presente y más activa en la vida social y política, a la vez que más consciente de sí misma. Estamos pensando aquí no solo en la mujer adulta sino en el sujeto joven que intenta definirse frente a sí mismo y frente a la sociedad que le rodea.

La literatura femenina ya desde los principios del siglo XX tiende a codificar a la mujer con sus deseos y sueños. La mujer de aquel tiempo se enfrenta con la sociedad, buscando su lugar en un ambiente todavía muy marcado por la moral de la época, por su posición subyugada frente al hombre, por la falta de voz pública. Uno de los aspectos más interesantes de la identidad y muy específico de la literatura hispano-americana es su tendencia a describir la formación del personaje femenino.

A este respecto escriben dos críticas importantes: María Inés Lagos en su libro **«En tono mayor. Relato de formación de protagonista femenina»** y Leasa Y. Lutes quien propone un análisis profundizado del fenómeno en cuestión, en su libro: **«Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto del «Bildungsroman» femenino»**⁹⁴.

⁹⁴ Lagos, M. (1996). *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio y Y.Lutes, *Allende, Buitrago, Luiselli* (2000). *Aproximaciones teóricas al concepto de «Bildungsroman» femenino*. New York: P. Lang.

M. Inés Lagos da una explicación exhaustiva sobre el género de la novela llamada «Bildungsroman»: «*Del alemán Bildung (formación según ciertos valores culturales) y Roman (novela), es el término con el que se designa a las narraciones cuyo tema es la representación literaria de las experiencias de la niñez y adolescencia en un proceso de aprendizaje y maduración que tiene como finalidad la integración del individuo a su contexto social*»⁹⁵.

Según esta crítica, dicha formación es típica tanto de los personajes masculinos como femeninos. Ella asocia la aparición del género con la novela alemana «**Wilhelm Meisters Lehrjahre**» de Goethe, escrita en 1795-96, pero, según dice, se la puede remontar a los tiempos de la novela picaresca. Un ejemplo sería «**El Lazarillo**» que muestra como el protagonista- Lázaro- aprende a defenderse en la vida al servicio de muchos dueños⁹⁶. M. Inés Lagos define más ampliamente las características del género, mostrando el aspecto social y la posición del personaje frente a la sociedad:

«*La interacción del individuo y sociedad, verdaderos antagonistas en los Bildungsromanes, configura el proceso de aprendizaje que se describe en estas novelas en las que el relato se estructura en base a las relaciones que se van estableciendo entre las protagonistas y el ámbito social*»⁹⁷.

Cabe señalar que María Inés Lagos enumera varios ejemplos de este género que existen en la literatura hispanoamericana⁹⁸.

⁹⁵ Lagos, M. *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina*, op. cit., pág. 29.

⁹⁶ Valdés, A. (2003). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y de sus adversidades*. Barcelona: Octaedro.

⁹⁷ *Ibidem*, pág. 72.

⁹⁸ Maria Lagos enumera, entre otras, las siguientes obras: “*Ana Isabel, una niña decente*” (1949) de Antonia Palacios (Venezuela); “*La casa del Angel*” (1955) y “*La caída*” (1956) de Beatriz Guido

Las protagonistas de las narraciones indicadas por María Lagos tienen conciencia de que existe una manera de comportarse, hay reglas establecidas, y se espera de ellas que las respeten. Se nota la presencia de la religión católica y su contribución al mantenimiento de la imagen de la mujer como un ser dócil y, por lo tanto, de la autocensura a la que se someten las protagonistas. La familia y sobre todo la madre tienen mucha influencia en su educación. Por otra parte, la presencia de la universidad significa una apertura para ellas. El descubrimiento de la sexualidad y del cuerpo es el siguiente paso que dan las protagonistas.

En las novelas citadas, las protagonistas experimentan dudas y dilemas morales en los que el idealismo de la juventud se enfrenta a las conveniencias sociales, pero al fin y al cabo, se conforman con la norma social. Sin embargo, a veces el final es abierto y sugiere la posibilidad de una transformación. En la mayoría de las narraciones las niñas creen que van a obtener beneficios contrayendo matrimonio puesto que les ofrece cierta seguridad económica y status social.

Las primeras descripciones de la formación del personaje femenino las podemos observar en la obra de Teresa de la Parra, autora venezolana de vanguardia. Por su origen social, de familia de criollos viejos, fue educada en un ambiente

(Argentina 1924-1988); *“Balún-Canán”* (1957) de Rosario Castellanos (México, 1931-1988); *“Ceremonias del verano”* (1966) de Marta Traba (Argentina, 1930-1983), *“Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón”* (1975) de Albuca Angelo (Colombia, 1939); *“Amalia”* y *“La bella durmiente”* (1976), *“Papeles de Pandora”* y *“El regalo”* (1983) de Rosario Ferré (Puerto Rico 1942); *“El detén”* (1977) de Claribel Alegría (Nicaragua, El Salvador, 1924); y *“Hagiografía de Narcisa la Bella”* (1985) de Mireya Robles (Cuba 1934. Del último período: *“Oxido de Carmen”* (1986) y *“Tiempo que ladra”* (1991) de Ana María del Río (Chile 1984), *“Reina de corazones”* (1986) de Alessandra Luiselli (México, 1956); *“La forma del silencio”* (1987) de María Luisa Puga (México 1944) y *“La flor de Lis”* (1988) de Elena Poniatowska.

tradicional. Sin embargo, sus largas estancias en Europa y sus regresos esporádicos le permitieron una cierta distancia frente a los preceptos establecidos por la sociedad patriarcal. El aprendizaje hecho por la niña está presentado en sus dos obras: «**Ifigenia**» (1924) y «**Memorias de Mamá Blanca**» (1929)¹⁰⁰.

Ifigenia presenta dos tipos de escritura, la primera es una larga carta escrita a Cristina, su amiga de colegio, en que la protagonista, una niña adolescente, describe su situación en la casa de la abuela, la educación que recibe, la contaminación por la vida en París y su amargura después de conocer que había sido desheredada y despojada de todo por su padre que paradójicamente llevaba una vida de lujo.

En la segunda parte, en forma de un diario, se encuentran los pensamientos libres de María Eugenia que descubre la libertad, se opone a la moral tradicionalista y conoce otra vertiente de la realidad conversando con su prima Mercedes que le da lecciones de conducta y de entendimiento del amor. María Eugenia aborda varias lecturas a propósito de las cuales dice:

«Abuelita, no se cultiva la ociosidad leyendo. La lectura es instructiva, enseña, la considero más provechosa, y más divertida que estas costuras y estos calados, en donde se repite siempre la misma cosa: como si se anduviera al alrededor de una noria»¹⁰¹.

La moral de la época es cuestionada por la protagonista:

«-¿Quieres te diga lo que pienso ahora, abuelita? ¿Quieres que lo confiese? Pues mira: pienso que la moral es una farsa: que está llena de incongruencias y de contradicciones, y que gracias a estas enormes

¹⁰⁰ Parra, T. (1965). *Memorias de Mamá Blanca, Obras completas*. Caracas: Editorial Arte.

¹⁰¹ Parra, T. (1992). *Ifigenia*. Madrid: Anaya&Mario Muchnik, pág. 241.

*contradicciones, a pesar de mi inteligencia, tuve ideas confusas y embrolladas acerca del verdadero origen de la vida durante tanto tiempo»*¹⁰².

La joven va más lejos, para ella la feminidad es también la exaltación de la sexualidad:

*«¡No es al culto sanguinario del Dios ancestral de siete cabezas a quien me ofrezco dócilmente para el holocausto, no... ! ¡Es a otra deidad mucho más alta que siento vivir en mí: es a esta ansiedad inmensa que al agitarse en mi cuerpo mil veces más poderosa que el amor, me rige, me gobierna y me conduce hacia unos altos designios misteriosos que acato sin comprender!»*¹⁰³.

Pero todos estos conflictos interiores van a terminar en una vida ejemplar del «ángel de hogar» que será la vida posterior de María Eugenia, que después de un amor fracasado con Gabriel Olmedo, contrae matrimonio sin amor. Como lo anuncia el título de la novela de Teresa de la Parra, María Eugenia se sacrifica igual que la hija de Agamenón.

La historia de María Eugenia muestra como la adolescente descubre su propia valoración de las leyes impuestas por la vida familiar y social. María Eugenia es un personaje muy ávido de conocimiento, de novedades y muy dinámico, pero todavía muy marcado por las convenciones de aquel tiempo. Paso a paso descubre el valor de los libros, la libertad de la palabra, la importancia del aprendizaje tan valorado por las personas importantes para ella, su tío Pancho y la prima Mercedes. Siempre busca la sinceridad en las relaciones familiares y sociales.

Teresa de la Parra es muy consciente de que la sociedad moderna exige a la mujer unos comportamientos nuevos:

«Mi feminismo es moderado. Para demostrarlo y para tratar, señores, ese punto tan delicado, de los nuevos

¹⁰² Parra, T. *Ifigenia*, op. cit., pág. 251.

¹⁰³ *Ibidem*, pág. 349.

derechos que la mujer debe adquirir, no por revolución brusca y destrucción sino por evolución noble que conquista educando, aprovechando las fuerzas del pasado (...) había comenzado por preparar en tres conferencias una especie de ojeada histórica sobre la abnegación femenina en nuestros países, o sea la influencia oculta y feliz, que ejercieron las mujeres durante la Conquista, la Colonia y la Independencia»¹⁰⁴.

Rita Felski distingue entre «*feminist Bildungsroman*» – novelas en las que la protagonista no puede alcanzar un desarrollo pleno en una sociedad oprimida y se conforma con la realidad (lo que demuestra la primera novela citada arriba) – y «*novel of awakening*» – novelas de autodescubrimiento en las que la protagonista se construye la identidad, el hecho que le permite oponerse a los valores sociales y culturales existentes¹⁰⁵.

Esta última tendencia está bien ilustrada en las novelas: «**Eva Luna**» (1987) e «**Hija de la Fortuna**» (1998) de Isabel Allende. Eva nace en un entorno íntimo y amoroso, durante los primeros años de su vida la madre la inicia en el arte de saber usar las palabras. Queda huérfana a los seis años, sin embargo, no se queda sola, sino que se crea una familia «adoptiva». La crítica Y. Lutes Leasa subraya que el desarrollo de Eva se lleva cabo gracias a los guías que están presentes en su vida: Elvira (una criada pobre y analfabeta) desempeña el papel de la abuela, Melecio/Mimi funciona como su hermana/hermano, Huberto Naranjo como un

¹⁰⁴ Uslar Pieri, A. (1982). *El testimonio de Teresa de la Parra*. En Bosch y Velia. (Eds.). *Teresa ante la crítica*. Caracas: Editores Monte Avila.

¹⁰⁵ Felski, R. (1989), *Beyond Feminist Aesthetics, Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard, UP, págs. 122-153.

hermano mayor y Riad Halabi ¿cómo padre? o ¿cómo madre?¹⁰⁶.

Como observa Y. Lutes en su libro, los guías de Eva son ejemplos de la sociedad en transformación. Melecio/Mimi representa a la vez lo femenino y lo masculino, afirma que no es «marica» sino mujer, llega a aceptar su cuerpo, rechazando la posibilidad de ser operado. Otro personaje-Riad Halabi es un guía a la vez paterno y materno, porque enseña a Eva escribir, bailar la danza del vientre (la sensualidad), como también las destrezas necesarias para ayudarlo en su tienda «Perla de Oriente»¹⁰⁷. También, después del suicidio de su mujer, se ocupa de Eva con mucho cariño.

Los guías de Eva le permiten formular las ideas sobre su propia identidad y, por último construirla. En confrontación con Rolf Carlé se manifiesta como una personalidad sólida, muy ligada a la gente que la rodea, mientras que este joven ni siquiera se permite sentir emociones ni construir relaciones más íntimas.

La adquisición de la palabra define el desarrollo formativo de Eva. Al principio escucha las historias de su madre, después se apropia de las historias de la radio y de las experiencias de las personas que fue conociendo a lo largo de su vida. El hecho de narrar varias historias le ayuda a sobrevivir. En la segunda etapa el árabe Riad Halabi le enseña a leer y en la tercera etapa Eva se sirve de la escritura como forma de sustento. Su escritura es optimista y capaz de animar al interlocutor. La vida de Eva cobra un sentido:

«Poco a poco el pasado se transformaba en presente y me adueñaba también del futuro, los muertos cobraban

¹⁰⁶ Véase Lutes Leasa, Y., *Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones*, op. cit.

¹⁰⁷ *Ibidem.*

vida con ilusión de eternidad, se reunían los dispersos y todo aquello esfumado por el olvido adquiría contornos precisos»¹⁰⁸.

Eva no se deja vencer por la austeridad de la vida, porque escribiendo sabe construir su identidad:

«Ella se crea a sí misma en la escritura, reafirma la identidad buscada y encontrada en el proceso de escribir y escribirse»¹⁰⁹.

Eva, que lleva una vida de «pícaro», recibe educación proveniente de diversas capas sociales por las que pasa. La instruye también otro pícaro, Huberto Naranjo. Como el pícaro viene de los estratos sociales más bajos, no tiene otros recursos que su astucia e ingenio para sobrevivir¹¹⁰; Eva, sin embargo, es dotada de un gran poder de imaginación:

«...yo podía tomar esa gelatina y moldearla para crear lo que deseara, no una parodia de la realidad, como los mosqueteros y las esfinges de mi antigua patrona yugoslava, sino un mundo propio, poblado de personajes vivos, donde yo imponía las normas y las cambiaba a mi antojo. De mí dependía la existencia de todo lo que nacía, moría o acontecía en las arenas inmóviles donde germinaban mis cuentos, podía colocar en ellas lo que quisiera, bastaba pronunciar la palabra justa para darles vida. A veces sentía que ese universo fabricado con el poder de la imaginación era de contornos más firmes y durables que la región

¹⁰⁸ Allende, I. (1987). *Eva Luna*. Barcelona: Plaza&Janés Editores, pág. 231.

¹⁰⁹ Coddou, M. (1991). *Dimensión paródica de Eva Luna*. En Aguirre Rehbein, *Critical approaches to Isabel Allende's novels*. New York: P.Lang, pág.141.

¹¹⁰ Gálvez-Carliste, G. *El sabor picaresco en Eva Luna*. En Aguirre Rehbein, *Critical approaches to Isabel Allende's novels*, op. cit.

confusa donde deambulaban los seres de carne y hueso que me rodeaban»¹¹¹.

Es a través de la amistad con Mimí, durante los años de convivencia con ella, cuando Eva aprende el refinamiento, se educa, asistiendo a diversos actos de la vida cultural. Aprende, como dice:

«a conducir el timón de su existencia y acaba de hacerse mujer»¹¹².

En cierto momento se da cuenta de que ni siquiera los hombres dedicados a la revolución son capaces de cambiar su destino:

«Su revolución (la de Naranjo) no cambiaría en esencia mi suerte, en cualquier circunstancia yo tendría que seguir abriéndome paso por mi misma hasta el último de mis días. Tal vez en este momento.(...) Concluí que Elvira tenía razón, hay que ser brava, hay que pelear siempre»¹¹³.

Eva es consciente de que su existencia depende solo de ella, y ella misma es su autora:

«Sospechaba que el final llegaría sólo con mi propia muerte y me atrajo la idea de ser yo también uno más de la historia y de tener el poder de determinar mi fin o inventarme mi vida»¹¹⁴.

Otro ejemplo de cómo una niña viola los preceptos establecidos por la sociedad en que vive es Eliza, la protagonista de «**Hija de la Fortuna**». Eliza, la niña adoptada por Miss Rose, una mujer inglesa que decide permanecer soltera para disfrutar de más libertad, resulta ser hija de John Sommers, capitán de una nave, hermano de Rosse y Jeremy Sommers. Eliza recibe toda la educación debida a su edad y condición social aunque pocos saben que

¹¹¹ Allende, I. *Eva Luna*, op. cit., págs. 173-174.

¹¹² Ibidem, pág. 194.

¹¹³ Ibidem, pág. 214.

¹¹⁴ Ibidem, pág. 231.

es hija de John Sommers. Rosse se ocupa de su educación con mucha devoción y le enseña:

«*Bastante más de lo que inculcaban en los mejores colegios para niñas de la capital, donde a fin de cuentas lo único que se aprendían eran rezos y buenos modales*»¹¹⁵.

Sabemos que desde el principio «*tenía un temperamento alegre e independiente, nunca pedía ayuda y poseía el raro don de volverse invisible a voluntad*»¹¹⁶.

La chica, además de contar con los conocimientos propios de su etapa escolar, sabe cocinar, tocar el piano. Gracias a estos recursos podrá sobrevivir en California. Apasionada, se enamora de Andieta, un hombre que se deja consumir por la fiebre de oro, y se va a California para buscarlo. En un principio, Andieta es un hombre de ideas revolucionarias, pero luego se convierte en un ambicioso que pone «*al servicio de su nueva manía la misma intensidad empleada antes en propagar las ideas liberales*»¹¹⁷.

Sin embargo, Eliza, a pesar de su condición de mujer, emprende un viaje arriesgado «*sin disimulo y con feroz determinación*» para ir a buscar a Joaquín en California. Su más fuerte desafío consiste en superar su condición de mujer:

«*Si las mujeres (meretrices) podían realizar el viaje solas, también podía hacerlo ella*»¹¹⁸.

Su destino le conduce a Joaquín Murieta. No se sabe si es este a quien busca Eliza, pero en todo caso ese Joaquín tiene una mala fama de bandido. Eliza al descubrir las atrocidades de «su amante», ni confirma ni niega que la cabeza del supuesto Murieta sea la de su amante chileno,

¹¹⁵ Allende, I. (1999). *Hija de la Fortuna*. Barcelona: Plaza&Janés, pág. 54.

¹¹⁶ Ibidem, pág. 55.

¹¹⁷ Ibidem, pág. 139.

¹¹⁸ Ibidem, pág. 15.

pero el lector ya dispone de suficiente información para saber qué va a hacer Eliza con la libertad recuperada.

Otro tipo de aprendizaje efectuado por la niña, se propone en el libro de Ángela Hernández: «**Mudanza de los sentidos**» (2001).

La niña, hija de Beba, vive en la isla Dominicana, en el seno de una familia humilde. Su madre es viuda. Son los tiempos de la dictadura de Trujillo (los años 50 y 60). En cierto momento, es enviada por su madre a vivir con otros parientes para que allí se gane la vida. La pequeña regresa a casa al no poder soportar la distancia, prefiere su pobreza, en fin, su entorno. Es muy delicada y también es una observadora muy sagaz, no se le escapa ningún detalle. Al principio se encuentra muy atada a su madre, no puede soportar que un nuevo pretendiente se acerque a esta. La madre tiene que ser suya, hasta ponerse enferma, hasta no poder despegarse de ella:

«Ahora sí que no estaba dispuesta a despegarme de ella. No le perdía ni pie ni pisada. Bregaba por quedarse sola. Yo me esmeraba en ayudarla en todo, siguiéndola como una corderita, paso con paso; pasándole el jarro de agua si tenía sed, atizando el fogón si cocinaba, adivinando sus necesidades, para no despegármele... (...) Esta muchacha tiene mala sangre, leía en sus ojos desesperados, dándoles crédito a los juicios de la vecina»¹¹⁹.

La niña tiene también una relación muy cercana con su hermano Virgilio que se ocupa de sus hermanos y de ella, dándoles todo tipo de explicaciones sobre la vida. Virgilio pertenece a La Juventud Revolucionaria, de ahí vienen sus numerosas fugas, sus lesiones corporales. Su estancia en casa es accidental, lo que provoca el sentimiento de una presencia más bien pasajera:

¹¹⁹ Hernández, A. (2004). *Mudanza de los sentidos*. Madrid: Ediciones Siruela, págs. 17-18.

«De nuestra parte sabíamos que el hombre de carne, pulso y huesos podría llegar a confundirse con su recuerdo: y sería el recuerdo aquello que poseería armazón y bríos dentro de nosotros»¹²⁰.

Virgilio tiene una gran influencia en su proceso de maduración, gracias a él su hermana sabe que uno puede protestar, vivir sus propios ideales. Por su presencia descubre el mundo lejano, el mar, los libros. Está muy vinculada a su hermano, y cuando éste desaparece, ella se queda sin vida, lo espera, se enferma, no puede comer.

Al fin descubre que puede vivir ya sin Virgilio, porque la adaptación se hizo muy bien y él puede alejarse:

«Las noticias sobre mi hermano Virgilio fueron escaseando, hasta que no tuvimos ninguna. No nos acometió el desasosiego. Habíamos concluido la adaptación. Virgilio sabría cuándo y cómo regresar»¹²¹.

El proceso de maduración ya está terminado y, por consiguiente, hay una fuerza en la protagonista que es la fuerza dada e indicada por su hermano. Aunque no conozcamos su vida posterior, podemos suponer que se basará en algo sólido gracias a la influencia de su hermano.

Lo interesante es también la distancia que la niña guarda frente a su madre, la ve con sus cualidades pero también observa sus limitaciones, sobre todo en los ámbitos intelectual y afectivo.

Según Nancy Chodorow, el papel más importante en la educación de los hijos lo tiene la figura materna. En su estudio de 1974: **«Family Structure and Feminine personality»**, Nancy Chodorow sugiere que son las mujeres las que cuidan de los niños en la primera infancia. Chodorow sostiene que la niña al contrario que el niño no necesita

¹²⁰ Hernández, A. (2004). *Mudanza de los sentidos*, op. cit., p. 123.

¹²¹ Ibidem, pág. 1.

contradecir el modelo materno y se identifica, en una relación de continuidad, con la madre, mientras que el niño se reconoce por oposición con la figura paterna:

(La niña) «*No rechaza a la madre completamente a favor del hombre, sino que continúa su relación de dependencia e intimidad con ella*»¹²².

En la transmisión de valores y energía vital participan también las mujeres de la familia: madres, abuelas, hermanas. Maria de la Cinta Ramblado Minero en su artículo titulado «**La madre de todas las historias. Representación de la maternidad en la obra de Isabel Allende**» constata que la energía femenina fluye entre madres e hijas del mismo modo que la escritura y la voz narrativa entre el escritor y el lector¹²³.

Un ejemplo significativo de tal comprensión de la maternidad es «**Paula**» (1994) de Isabel Allende. Su hija Paula padece una enfermedad incurable, está en coma y la madre le cuenta la historia de su familia para que ella, cuando se despierte, sepa reconstruir su pasado:

«*Escucha, Paula, voy a contarte una historia, para que cuando despiertes no estés tan perdida*»¹²⁴.

La reconstrucción del pasado familiar, la comprensión de los caracteres y comportamientos de los familiares es esencial para la historia personal de cada individuo:

«*Tómalo, Paula, Tal vez te sirva de algo, porque creo que el tuyo ya no existe, se te perdió en este largo sueño y no se puede vivir sin sueños*»¹²⁵.

¹²² Chodorow, N. (1974). *Family Structure and Feminine Personality*. California: Berkeley University of Press, pág. 52.

¹²³ Cinta Ramblado, M. *La madre de todas las historias representación de la maternidad en la obra de Isabel Allende*. En Aguirre Rehbein, *Critical Approaches to Isabel Allende's novels*, op. cit., págs. 65-66.

¹²⁴ Allende, I. (2003). *Paula*, Barcelona: Mondadori, pág. 11.

¹²⁵ *Ibidem*, pág. 36.

La madre está presente durante la enfermedad de la hija y se siente responsable de mantener su relación con la vida. La madre y la escritura son las claves de la vida: una transmite la vida y la otra da el sentido. A este tipo de pensamiento recurre la obra de Isabel Allende. Las madres y las hijas pueden intercambiar sus energías y sus voces:

«La niña y la joven que fui, la mujer que soy, la anciana que seré, todas las etapas son agua del mismo impetuoso manantial»¹²⁶.

La maternidad en la obra de Isabel Allende y la narración constituyen el mismo tipo de experiencia porque en ambos casos la mujer recrea la realidad y expresa su propia identidad. La madre es la pura transmisión y su energía se conecta con la madre universal:

«Silencio antes de nacer, silencio después de la muerte, la vida es puro ruido entre dos insondables silencios»¹²⁷.

La vida de Paula, a pesar de su muerte, se transmite, no se pierde:

«Soy el vacío, soy todo lo que existe, estoy en cada hoja del bosque, en cada gota de rocío, en cada partícula de ceniza que el agua arrastra, soy Paula y también soy yo misma, soy nada y todo lo demás en esta vida y en otras vidas, inmortal»¹²⁸.

«**Mejor desaparece**» (1987) de Carmen Boullosa es un ejemplo de cómo la falta de continuidad, de la cual habla Chodorow, puede resultar nociva para las hijas. El libro habla de la desintegración que fue apareciendo en una casa donde el padre se quedó con los niños después de la muerte de su esposa.

La narración es precedida por un capítulo llamado: «**Explicación**» en que se explican las razones de «**Mejor**

¹²⁶ Allende, I. (2003). *Paula*, op. cit., pág. 31.

¹²⁷ Ibidem, pág. 304.

¹²⁸ Ibidem, pág. 366.

desaparece». El padre, perturbado, después de la muerte de su esposa, trajo un «*eso*»¹²⁹ a casa, insistiendo que las chicas vinieran y observaran ese «*eso*». Las hijas tenían que convivir por muchos años con «*eso*», que representaba lo ajeno, extraño y hasta lo inquietante y lo invisible. «*Eso*» también puede significar la presencia de la madre muerta o el ambiente totalizador que envuelve la casa.

Gundermann cree que «*eso*» forma parte del sujeto, crea espacios inhabitables, y amenaza al sujeto mismo con destruirlo:

*««Eso» es a la vez resistencia a un papel restringido de feminidad y lo amenaza de hacer adoptar este rol a las niñas en el proceso de tornarse adultas. (...) Su exterioridad y su carácter amenazante, aunque claramente integrado en lo más íntimo de la familia, hacen de él lo Otro necesario para la constitución de lo normal, la feminidad y la resistencia a ésta»*¹³⁰.

El padre llama, a las chicas, con los nombres de las flores: Orquídea, Margarita, Magnolia, Azucena, Fucsia, Aca-cia, Dalia, lo cual puede significar que ellas no tienen una personalidad propia, como las flores que son bellas, pero no tienen consistencia. La figura del padre resulta muy antipática. El padre simboliza aspectos como la falta de orden, el desconocimiento o la tiranía. Priva de afecto a sus hijas hasta causar su aislamiento de la sociedad y el anonimato.

La muerte de la madre no permite vivir a las niñas de una manera normal:

¹²⁹ Boullosa, C. *Mejor desaparece*. México: Océano, pág. 23.

¹³⁰ Gundermann, E. (1999). *Reinventarse en el espacio infernal de los géneros. Una lectura feminista de Carmen Boullosa*. En *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa»*. Berlín: Edición Tranvía, Verlag Walter Frey, pág. 93.

«*Lo que sé es que la naturaleza de su muerte es contagiosa porque nos ha arrebatado la vida a todos y lo seguirá haciendo a través de los siglos*»¹³¹.

Las niñas ni siquiera se identifican sexualmente, no son ni hembras ni varones, eligen lo masculino cuando se trata de la acción y lo femenino en circunstancias que se relacionan con el cuerpo o la palabra, lo que Boullosa considera las armas de la mujer¹³². El ambiente de vacío envuelve la casa, porque el padre es ajeno y un extraño para las niñas. La falta de la madre, su ausencia no es indiferente, es un vacío que no se puede colmar. El efecto de la ausencia puede disminuir, pero nunca desaparece. Las sombras del pasado no le(s) permiten vivir tranquilamente:

«*Pero no sé si pensar que también yo desapareceré en el aire, que podré voltear a verme en el espejo y que ya no estaré más. Lo pienso a menudo, cuando necesito tranquilizarme, asomo mi cara indefensa a la devastadora noria de fuego. Entonces me calmo, me siento serena, pero adentro de mí sigo oyendo la voz que me dice: «Mejor desaparece, mejor desaparece»*»¹³³.

«**Mejor desaparece**» es un análisis profundo de la formación de niñas sin madre, donde el padre es ajeno y distante, conocido por sus rarezas, extravagancia, falta de personalidad. El fracaso de la formación se desvela en la atmósfera sombría de la casa, en el lenguaje rudo, en las descripciones sin esperanza de los sentimientos vividos por las niñas que llegan hasta la edad adulta sin tener la suya. Los personajes están descompuestos, no tienen el sentido de

¹³¹ Boullosa, C. *Mejor desaparece*, op. cit., pág. 25.

¹³² Pfeiffer, E. (1995). *Entrevista con Carmen Boullosa*. En *Diez entrevistas mexicanas desde bastidores*. Madrid: Iberoamericana, pág. 46.

¹³³ Boullosa, C. *Mejor desaparece*, op. cit, pág. 98.

la vida, están heridos profundamente. Su formación se hacía en una soledad completa, sin referencias ningunas.

Gundermann en su estudio concluye que «**Mejor desaparece**» es un «anti-Bildungsroman»¹³⁴, o sea, una novela que trata del camino de la juventud pero sin el desarrollo socio/psicológico que normalmente se asocia con ese género literario.

Las voces femeninas que aparecen en el libro son frágiles. En el caso de «**Mejor desaparece**» se trata de la identidad específica de la mujer que se busca a sí misma. Una de estas mujeres ya adultas está encerrada en su cuarto, protegida de los hijos a los cuales tiene miedo e imagina su propia huida, su desaparición:

*«Mejor desaparece, mejor desaparece»*¹³⁵.

Excepto las protagonistas-madres de Isabel Allende, las madres de otras autoras no tienen mucha importancia en la formación de sus hijas; en su ausencia son otros personajes como nanas, tías, primas, personas desconocidas. La madre está ausente físicamente, porque ha muerto o porque existe físicamente y no es capaz de tener alguna relación con su hija. La madre ajena, inalcanzable aparece en «**Delirio**» (2004) de Laura Restrepo y en la novela «**Antes**» (1989) de Carmen Boullosa¹³⁶ cuya protagonista puede pronunciar la palabra «*mamá*» sólo después de su muerte:

*«Tengo tanto miedo. Tengo tanto miedo y no hallo cómo gritar mamá. Es un grito que no puedo emitir, porque esa palabra no la tengo»*¹³⁷ y cuya presencia (la de la madre) le parece demasiado misteriosa en su casa, detrás de los

¹³⁴ Gundermann, E. (2002). *Desafiando lo abyecto: una lectura feminista de Mejor desaparece de Boullosa, C.*, Frankfurt am Main: Lang, P., pág. 208.

¹³⁵ Boullosa, C. *Mejor desaparece*, op. cit., pág. 108.

¹³⁶ Boullosa, C. (1995). *Antes*. En *Quizá*. Caracas, Monte Ávila: Editores Latinoamericana.

¹³⁷ *Ibidem*, pág. 151.

espejos en que ella se mira. Su madre tiene nombre Esther y así la llama la protagonista:

«Se llamaba con un nombre totalmente distinto al mío. Un nombre más sonoro, un nombre que yo le pondría a un hijo si lo tuviera. Se llamaba Esther»¹³⁸.

La madre está presente en casa, pero no entiende los numerosos sentimientos que se apoderan de su hija, que vive con intensidad la realidad que está a su alrededor:

«Nunca habíamos entrado en el estudio (él de Esther). Lo observé con el mismo sentimiento con que observé el corazón de la rana en el cuerpo abierto en vida del animal drogado, tiempo después en el laboratorio de la escuela: y sabía que el corazón existía, pero verlo, verlo era otra cosa: yo sabía que el estudio existía, pero verlo era otra cosa»¹³⁹.

La niña es muy frágil, le atemorizan los ruidos nocturnos, tiene una gran imaginación, sufre después de la pérdida de sus animales favoritos y la madre parece no entender nada.

Este tipo de ausencia de la madre se parece al del «**Delirio**», donde la madre no se ocupa de su hija, solo consagra más tiempo a uno de sus hijos predilectos. Está ausente psicológicamente, no reacciona a las rarezas de su marido. Vive preocupada por su matrimonio infeliz, es incapaz de dedicar más tiempo y cuidado a sus hijos. El mundo patriarcal y machista de su marido no permite a la madre de Agustina ni reaccionar, ni rebelarse contra sus amores secretos ni tomar posiciones justas frente a sus hijos. De ahí que las madres en Bildungsroman sean frecuentemente sustituidas por otras personas. En este caso

¹³⁸ Boullosa, C. *Antes*, op. cit., pág. 150.

¹³⁹ *Ibidem*, pág. 194.

será la tía Sofi que revelará la verdad a Agustina y la cuidará durante su enfermedad.

Laura Restrepo en su obra «**La novia oscura**» presenta la formación de una niña cuya guía es una prostituta. «**La novia oscura**» (1999) es, pues, la historia de una prostituta llamada Sayonara, una chica que había llegado en circunstancias misteriosas al mundo de la prostitución. Todo pasa en «Tora», en el barrio La Catunga, que en realidad corresponde al pueblo petrolero Barrancabermeja.

Ni el lector ni la misma periodista que hace la investigación llegan nunca a conocer a Sayonara en persona. Se sabe solamente de ella, que su verdadero nombre es Amanda, que es de piel mestiza y que es una belleza extraordinaria.

A Sayonara no le gusta leer, pero sí escuchar las historias de las heroínas que siempre tienen un final trágico, como, por ejemplo, Juana de Arco. A propósito de la educación de Sayonara, Todos los Santos (quien es su guía en el mundo de la prostitución, pero sobre todo quien la acompaña en su maduración) dijo:

«-Hice lo que hice sin faltar a mi conciencia – asegura Todos los Santos, -porque siempre he creído que una puta puede llevar una vida tan limpia como una ama de casa decente, o tan corrompida como un ama de casa indecente»¹⁴⁰.

Todos los hombres que bajan a Tora se enamoran de Sayonara, que se convierte en una leyenda de la zona petrolera. Sacramento, su amigo de la infancia, quiere ofrecerle una casa y sigue trabajando en la compañía petrolera para ganarse la vida y poder satisfacer su deseo.

En una ocasión Sayonara se enamora del Payanés, desoyendo los consejos de su madrina. Sin embargo, Payanés

¹⁴⁰ Restrepo, L. (1999). *La novia oscura*. Barcelona: Anagrama, pág. 87.

no puede ofrecer nada a Sayonara y esta se siente rechazada. Aquel momento es, sin embargo, un momento de crecimiento, de maduración, de dejar atrás sus sueños y sus creencias.

Este libro tiene características de un Bildungsroman, porque narra la historia de una niña que está buscando su identidad. Los pasos hacia la madurez de la protagonista marcan sus diferentes estados psicológicos: de rabia, de soledad y sus atavismos, así es la verdadera Sayonara.

Hay muchos momentos significativos, en los que Sayonara experimenta el proceso de maduración “amarga” que se convierte en el abandono de sus ilusiones. Por ejemplo, cuando el Payanés no le ofrece ninguna perspectiva de vida estable, un lazo más profundo, ella rompe a llorar, como cada mujer desilusionada y rechazada. En una noche que pasa llorando en compañía de las pequeñas hermanas, se da cuenta de que sus muertos la acompañan también, se encuentra a sí misma:

«Supo también: Yo soy yo y mis muertos, y se sintió menos sola, como si se hubieran acortado los millones de su distancia»¹⁴¹.

El hecho de encontrarse a sí misma, de identificarse permite a Sayonara salvar su vida, gracias también al vínculo con sus antepasados logra que esta identidad personal se vea reforzada.

¹⁴¹ Restrepo, L. *Novia oscura*, op. cit., pág. 324.

¿Por qué la mujer–niña es un tema recurrente en las obras de las escritoras del segundo "boom"? Como ya hemos señalado- el tema de Bildungsroman, de la maduración del sujeto joven, y en particular de la niña, tiene muchos antecedentes en la literatura hispanoamericana. La adolescencia es el momento que condiciona futuras elecciones; la niña pasa por el proceso del conocimiento de sí misma y de sus preferencias. Es el momento en el que la niña, portadora de los sueños, debe necesariamente confrontarlos con la realidad y la sociedad en la que vive. Dicho de otra manera la niña tiene que definirse.

Ángela Hernández justifica de la siguiente manera su elección del sujeto joven:

«Y las niñas que vibraciones cálidas e inocentes incuban, cuánta inteligencia que se despeña entre vericuetos e imposibilidades»¹⁴².

Las obras de las autoras contemporáneas muestran el mundo que no ofrece normas estables. A menudo la familia no es capaz de crear el punto de referencia para sus hijos, la familia se descompone, los padres están ausentes. Las normas establecidas por la sociedad no son suficientemente fuertes para que el personaje pueda referirse a ellas. Muchas veces a las protagonistas les queda un camino independiente, fuera de todas las normas. Esta última tendencia se observa en las protagonistas que vienen de las clases desfavorecidas. El mundo burgués guarda todavía sus posiciones y sus

¹⁴² Ángela Hernández en la correspondencia con la autora del presente trabajo del 13 de abril de 2006.

apariencias, pero también en él la esfera referencial de los valores deja de existir o porque es falsa o porque no funciona.

Los personajes femeninos trazan su camino utilizando su intuición, siendo fieles a sí mismas. Es lo que caracteriza con mayor frecuencia al personaje femenino y lo que confirma su maduración: ser fiel a su intuición y ser sincera en sus relaciones. Pensemos aquí en la sugerencia que dio Rosario Castellanos de que las mujeres escritoras han de ser verdaderas hasta sus raíces profundas. El mismo principio queda válido para las protagonistas literarias. La mujer-niña tiene que conocerse y necesita autodescubrirse para poder crecer.

El papel del padre en la educación también resulta dudoso. Lo hemos observado ya en la obra de Laura Restrepo «**Delirio**» y en la prosa de Carmen Boullosa «**Mejor desaparece**». La figura paterna en Isabel Allende tiene un papel secundario, por ejemplo, en «**La casa de los espíritus**» Esteban deja en manos de instituciones educativas la formación de sus hijos, mientras Blanca crece consentida por Clara. El arrogante padre de Irene, Eusebio Beltrán, desaparece después del nacimiento de su hija.

En el Bildungsroman tradicional es la primera persona la que domina en la narración. Se percibe también una variedad de puntos de vista, y por lo tanto de perspectivas, lo cual es también una característica de las autobiografías de mujeres, que no siempre son unificadas y cronológicas. Lo podemos observar en «**Mejor desaparece**» donde la autora se sirve de varios relatos para mostrar la complejidad del ser femenino. Este tipo de narración encontramos también en la obra de Laura Restrepo que utiliza la voz de varios narradores. Dichos recursos crean el efecto de la fragmentación de la vida humana y de los mismos protagonistas que carecen de personalidad sólida y unificada.

VII

LA IDENTIDAD FRAGMENTADA

En la época en que los posmodernistas hablan de la «*diseminación de sí*» e indican el final de «*la estabilidad y de la identidad del sujeto*»¹⁴³ podemos observar el eco de este pensamiento también en la novela hispanoamericana. Algunas de sus protagonistas viven en «*deuil de l' unité*» (luto por la unidad). El sujeto no es percibido como una unidad sino como una conciencia fragmentada, prisionera de diversos puntos de vista, una «diferencia» entre varias realidades¹⁴⁴.

Según Jacques Derrida, esta visión es característica de la filosofía de la deconstrucción que:

«*No tiene como el fin atacar a la metafísica de frente sino de minar, de acentuar las fisuras, las grietas que ya desde siempre la resquebrajan y que se plasman de forma general en la carencia de la plenitud tranquilizadora de la presencia que la metafísica, bajo todas sus manifestaciones, desea alcanzar*»¹⁴⁵.

¹⁴³ Oliva, A. B. *Points de l' histoire récente*. En Catalogue de la XII Biennale de Paris, Paris, 1985

¹⁴⁴ Véase en: Derrida, J. (1992). *La déconstruction*. (Charles Ramond coord.), (2005). Paris: Presses Universitaires de France y Jonathan Culler (trad. al español Luis Cremades): *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra.

¹⁴⁵ Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre, pág. 127.

Conforme a este pensamiento filosófico, el sujeto también femenino, no es capaz de definirse y lo leemos «entre» diversas realidades, en el contexto de múltiples mundos que lo penetran. La identidad de la persona no es percibida como una unidad plena y completa, sino como una lectura doble, múltiple de aquella misma realidad, como lo subraya también Michel Foucault:

«El individuo, con su identidad y sus características, es el producto de una relación sobre los cuerpos, las multiplicidades, los movimientos y las fuerzas»¹⁴⁶.

No es solo un cambio de la civilización el responsable de dichas transformaciones, porque -como observa Piere Bourdieu- la conciencia sometida, fragmentada y discordante es también característica del ser oprimido¹⁴⁷.

La autora colombiana, Laura Restrepo en su obra «**Delirio**» detalla los cambios que se producen en su protagonista que entra en el mundo de la locura. La autora codifica en el texto narrativo la destrucción de la identidad femenina, simbolizada por la locura y vivida por su protagonista en cuanto a la imposibilidad de comunicarse:

«La siento como un territorio de soledad donde los códigos que te permiten comunicarte con las demás personas están quebrados. Es como una lengua extranjera que tiene su propia lógica y coherencia. Una coherencia desgarradora, dolorosa para la persona que incurre en ella»¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge, Selected Interviews and Other Writings, 1972 – 1977*. (Edited by Colin Gordon), translated by Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Sofer. New York: Panthenon Books, págs. 73-74.

¹⁴⁷ Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, pág. 57.

¹⁴⁸ Santodomingo, R. *No estamos condenados* en: BBC Mundo, 4 de agosto 2004. Recuperado de: <http://news8.thdo.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/>

Ella tiene un pasado angustioso, del que su marido parece no darse cuenta, quizás solo viendo a veces su nerviosismo. Un día, después de realizar un viaje, la encuentra en un hotel, completamente perdida, la lleva a casa e intenta establecer contacto con ella. Mientras tanto viene la persona que se presenta como tía Sofi y dice que es de la familia. Durante su enfermedad se sigue reconstruyendo su historia personal. La tía Sofi viene a su casa para aclarar los misterios y las mentiras que son el origen de su locura. El primer misterio se refiere al trato brutal que tenía su padre con su hijo menor que se parecía demasiado a una niña.

El segundo misterio familiar se refería a la presencia de McAlister (el traficante de drogas) en casa de sus padres, donde él recibía un trato extraordinario, porque la familia vivía de sus negocios ilegales. Y el tercer misterio era la presencia de la tía Sofi con la cual su padre tenía relaciones amorosas.

El proceso de la locura está descrito como el resultado de la mentira en la que vivió la familia de Agustina al igual que la sociedad burguesa de su época. El amor de Aguilar permite restablecerse a Agustina. Pero no es el único factor que permite su recuperación, tiene que realizarse un proceso terapéutico para que Agustina recobre la salud. Este proceso consiste en descubrir la mentira de las relaciones que existían en su familia y en la sociedad de aquel momento.

El conocimiento de la verdad tiene un papel salvífico, reconstituyente, es saludable para Agustina que finalmente puede sobrevivir el trauma y escapar a la locura.

«**Delirio**» presenta el mundo complicado de una familia colombiana perteneciente a la clase media acomodada, que con sus secretos y su hipocresía destruye el bienestar de sus miembros. Simboliza también el mundo de las complicadas relaciones existentes en el seno de las familias

contemporáneas. El ser humano sufre la soledad y por su locura manifiesta una falta de comunicación absoluta. Sin embargo, como remedio para este mundo loco aparecen los valores que permiten tener esperanza, que son el amor y la verdad.

Laura Restrepo en otra de sus novelas: «**Novia oscura**» (1999) también presenta un mundo complicado de conexiones sociales que existen entre el sector del petróleo y de la prostitución. La industrialización del país y la afluencia del capital extranjero cambian los escenarios tradicionales y estilos de vida¹⁴⁹. Sayonara, la protagonista de la novela, es producto de la sociedad capitalista en transformación que no es capaz de proteger a sus miembros.

La opresión puede ser ejercida por factores externos, como en los casos analizados arriba. No obstante, también puede realizarse en el sujeto por ser este «un obstáculo» en sí mismo. Sayonara no es capaz de vivir en ninguno de los dos mundos que ella conoce, le es difícil a encontrar su propio camino, porque no puede superar las carencias e incomprendimientos que hay dentro de ella.

Carmen Boullosa, en un poemario «**La salvaja**» (1988) hace una exposición sobre la identidad femenina. La autora reconoce que la constitución de la mujer es incompleta y necesita un proceso de purificación, una catarsis, que ella misma llama «asalvajamiento»:

«*Soy mujer, escribo desde mi cuerpo y desde mi memoria. Pero procuro pulir mi feminidad «asalvajándola»*»¹⁵⁰, porque se trata -como sugiere Eleonora Cróquer Pedrón- de la feminidad:

¹⁴⁹ Véase en: Rodríguez, N. (1999). *Política, periodismo y creación en la obra de Laura Restrepo*, Dissertation 1995, B.A. Universidad de San Buena Ventura, M.A., M.A. University of Cincinnati.

¹⁵⁰ Pfeiffer, E. Carmen Boullosa. En *Entrevistas: diez escritoras mexicanas...*, op. cit., pág. 40.

«*Desposeída y rebelde cuya mirada fractura el mundo domesticado por la razón con la voracidad de una pulsión por y para siempre insatisfecha, por y para siempre inapresable*»¹⁵¹.

Es la misma autora de «**La salvaja**» quien muestra la fragmentación de los personajes femeninos, su imposibilidad de definirse:

«*A punto de disolverme y sin poder reconocirme en mi sustancia*»¹⁵², revelándose una vez más como escritora de lo impreciso, de la sustancia sin sustancia, de la ausencia de origen.

La identidad, en el sentido de unidad, es imposible porque se trata de una identidad múltiple en la misma persona. La protagonista percibe en sí la existencia de varias personalidades que le permiten enfrentarse a diversas realidades:

«*Nosotras tres
No somos sino yo,
Busqué otro pronombre para poder enfrentarme*»¹⁵³.

La salvaja se pierde en un movimiento violento, sin objetivo ni dirección:

«*En las noches camino, corro, vuelo
Sin distinguir
Recorro la tierra.
Camino,
En las noches devoro migas de luz
Que sobre los pastos duermen.
Duerme acostada la luz
Iluminada apenas.
Los oscuros árboles*»

¹⁵¹ Cróquer Pedrón, E. *El gesto de Antígona...*, op. cit., pág. 103.

¹⁵² Boullosa, C. (1989). *La salvaja*. México: Fondo de Cultura Económica, pág. 20.

¹⁵³ *Ibidem*, pág. 18.

Oscuros me ven pasar corriendo:

«*Devoraste tu salvaje, tu rompiste, destrozaste...*»¹⁵⁴

Esta visión de la mujer imposible de definir se acentúa también de una manera fuerte en su novela «**Duerme**». Clara, donde la protagonista principal, está cambiando continuamente de identidades.

Coincidimos con Giovanna Minardi, quien observa que la historia de Claire es «*un trazado de la libertad de espíritu*»¹⁵⁵. Estar disfrazada de hombre no es para ella un desafío feminista, solo un clamor de libertad, porque en sus tiempos para guardar la libertad tiene que comportarse como hombre. Ella tampoco quiere someterse a la vida doméstica. En el capítulo titulado «**Vida doméstica**» Clara desvela su odio a las tareas de casa:

«*No estoy dispuesta a aprenderlos. Me es repulsivo el vivir contenido de la vida doméstica, y es el único terreno donde, tal vez, enseñen ellas sus secretos*»¹⁵⁶.

El hecho de pertenecer al mundo de los piratas es la muestra de su rebeldía e independencia. En su mundo femenino Clara encuentra una salida: disfrazarse de hombre, lo cual le permite desempeñar los papeles masculinos y esquivar aquellas tareas que se destinaban únicamente a las mujeres:

«*¡Ay! Yo querría aprender a bordar así, y crear con mis hilos un trozo de mundo, bordarme un traje de hombre y salir de aquí. Volvería al Caribe, armaría una flota, saquearía mil puertos. Me haría rico y lo gastaría todo en fiesta (...)*»¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Boullosa, C. *La salvaja*, op. cit., pág. 148.

¹⁵⁵ Véase en: Minardi, G. *Duerme, La mascarada, ¿pérdida o conquista de una identidad?* En *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio...*, op. cit., p. 156.

¹⁵⁶ Boullosa, C. *Duerme*, op. cit., pág. 90.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pág. 158.

Sin embargo, Claire vacila entre dos géneros. A veces habla usando formas masculinas:

«*Ya no estoy débil ni mareado*», «*me quedo así sentado*»¹⁵⁸ y otras veces utiliza el femenino: «*no estoy dispuesta a aprenderlos*»¹⁵⁹.

Según Carmen Boullosa las mujeres tienen que jugar con su género porque de este modo:

«*Cuestionan el lugar a que ser mujeres les condiciona. Juegan con él, se despojan de él, por hacerlo, como Lope de Vega, demuestran que son iguales. Igual que el esclavo al monarca, si al cambiar de ropas se confunden a los ojos de los demás el uno con el otro; igual el hombre a la mujer; el moro al cristiano. Estos travestismos, estos cambios de ropa y género, responden en parte a esto*»¹⁶⁰.

El sujeto femenino se traduce en una dispersión de género y de raza. La identidad nacional tampoco encuentra en este libro su imagen identificadora. La identidad de México está puesta en duda, ¿es una nación o varias naciones? Las fisuras y las grietas de esta realidad parecen intensificar la tensión existente en el seno de la mujer y en el seno de la nación, tan bien percibidas por la autora.

¹⁵⁸ Boullosa, C. *Duerme*, op. cit., pág. 76.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 90.

¹⁶⁰ *Entrevista con Carmen Boullosa*. En *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, op. cit., pág. 29.

Las protagonistas, mujeres ya adultas, creadas por las escritoras citadas con anterioridad, tienen dificultades de autodefinirse de una manera unívoca. Se descubre la faceta de la mujer protagonista que no es homogénea, se la ve fragmentada, múltiple, imposible de definir. Este tipo de presentación del sujeto femenino se hace patente en dos novelas de la autora: «**Mejor desaparece**» y «**Duerme**» que confiesa, en la entrevista citada anteriormente, a propósito de las mujeres en México, que:

«No tienen derecho a un mundo afectivo completo y maduro. Corporalmente tampoco tienen derecho al erotismo.(...) Y es muy extraño porque en apariencia si somos una sociedad más liberada, pero en realidad es una sociedad todavía enormemente sexista»¹⁶¹.

Su palabra aparece como la respuesta al discurso subyacente en la mentalidad colectiva mexicana, definida por Octavio Paz en su famoso ensayo «**El laberinto de la soledad**»: «*Quizá muchas preferirían ser tratadas con menos "respeto" (que, por lo demás, se les concede solamente en público) y con más libertad y autenticidad. Esto es, como seres humanos y no como símbolos o funciones. Pero, ¿cómo vamos a consentir que ellas se expresen, si toda nuestra vida tiende a paralizarse en una máscara que oculte nuestra intimidad?»¹⁶².*

La tensión existente en la obra de Carmen Boullosa tiene que ver con ese intento de expresar su identidad y siempre

¹⁶¹ *Entrevista con Carmen Boullosa. En Entrevistas con quince autoras mexicanas, op. cit., pág. 28.*

¹⁶² Paz, O. *El laberinto de la soledad, op. cit., pag. 13-14.*

sonará como algo inquietante e incómodo para el discurso falogocéntrico, pero también parecerá «salvaje» para la misma mujer.

Las protagonistas en la obra de Laura Restrepo padecen de un mal, experimentando la destrucción que les viene impuesta por la sociedad y las relaciones que existen en su seno. La mujer se descompone, se fragmenta porque no es capaz de llevar el peso de las realidades engañosas que le acompañan.

Las estrategias narrativas utilizadas por las autoras interponen varios planos contextuales que desvelan la verdad sobre el personaje femenino, es decir un ser incompleto o dañado. Las protagonistas no tienen una historia, sino varias tramadas por diversos narradores.

Como ya hemos señalado estas formas de presentación de la mujer cuya identidad no evoca «un sujeto» estable son al mismo tiempo fruto del pensamiento deconstruccionista, porque como dice Young:

*«Más que buscar la unidad del sujeto, nosotros, que somos los sujetos de esta sociedad plural y compleja, debemos afirmar la alteridad dentro de nosotros mismos, reconociendo como sujetos heterogéneos y múltiples en nuestras afiliaciones y deseos»*¹⁶³.

Las protagonistas literarias no son identidades definidas y contenidas en sí mismas, sino se encuentran atravesadas y divididas por un «*entretelado de diferencias*», y todavía más marcadas por el mundo hispanoamericano en que la mujer «*no tiene vida adulta, ni tiene adultez*» según la expresión de Carmen Boullosa¹⁶⁴.

¹⁶³ I.M.Young, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton University Press, Princeton 1990, pág. 194.

¹⁶⁴ *Entrevista con Carmen Boullosa*. En *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, op. cit., pág. 31.

VIII

LAS PROTAGONISTAS A LA ESCUCHA DE SU TIEMPO

Las autoras ya mencionadas reaccionan vivamente ante la realidad socio-política que les rodea. Su obra es una contundente respuesta al mundo circundante. Las escritoras que en su mayoría sufren el exilio por sus convicciones (el caso de I. Allende, C. Boullosa y L. Restrepo) así como un fuerte compromiso político (Laura Restrepo) y social (Ángela Hernández)¹⁶⁵, no pueden olvidar sus países de origen, no pueden permanecer indiferentes ante las injusticias cometidas por los regímenes totalitarios en los que vivían. Las escritoras conocen las experiencias de mujeres de sus respectivos países, de sus coetáneas, de las dictaduras y de los regímenes bajo los que estas viven, de los tiempos de crisis o de guerra.

Estos tiempos duros incitaron a las mujeres a una participación más activa y consciente en la vida social.

En numerosos países, en los tiempos más duros de la dictadura y guerra (como por ejemplo en Chile, bajo la dictadura de Pinochet), para enfrentarse a la complicada coyuntura económica, las mujeres organizan el consumo, la preparación de alimentos y la producción artesanal en forma

¹⁶⁵ Isabel Allende tuvo que abandonar Chile en los tiempos de la dictadura de Pinochet. Vive actualmente en los Estados Unidos. Carmen Boullosa por razones políticas prefirió vivir en el extranjero en varios momentos de su vida. Laura Restrepo tuvo que exiliarse tras recibir numerosas amenazas por haber participado en la comisión negociadora con los terroristas de M-19. Ángela Hernández es una militante feminista en su país y aboga por los derechos de la mujer.

de cooperativa. Se multiplican las experiencias de ollas comunes, comedores populares, comités de vaso de leche. De este modo las mujeres rompen el aislamiento, salen de casa y participan en las iniciativas de la sociedad civil. En varios países, la violencia (como en Colombia: la violencia de las sucesivas guerrillas, o en la República Dominicana: la dictadura de Trujillo, también en Chile: la dictadura de Pinochet) viene a endurecer aún más las condiciones de vida de la población, y en aquel momento son las mujeres quienes toman la iniciativa. El ser madres, hermanas, esposas de las víctimas de la violencia, les ha obligado a transformar sus actividades en actitudes contestatarias¹⁶⁶.

En Chile, bajo la dictadura de Pinochet, son las mujeres las primeras que salen a la calle. Las organizaciones que se crean para cubrir las necesidades básicas de la población se van transformando poco a poco, tomando conciencia feminista. Las mujeres han asumido la crisis, han creado las organizaciones de subsistencia, mientras sus compañeros han caído en el alcoholismo y en la frustración. Ellas comienzan a frecuentar grupos de apoyo psicológico para ayudarse mutuamente, donde se hacen más conscientes de sus derechos¹⁶⁷. El mismo fenómeno se produce en Argentina durante la dictadura de Videla. Las mujeres conocidas como las Madres de Plaza de Mayo salen a la calle para hablar de los hombres desaparecidos y recuperar con vida a los detenidos. Con el tiempo el movimiento que nació espontáneamente se convierte en una organización femenina que aboga por los derechos de las mujeres.

En Centroamérica, se habla de un porcentaje muy alto de las familias «jefeadas» por las mujeres. Se trata de las

¹⁶⁶ Véase en: Rodríguez Covarrubias, R. *Hacia una cooperación de doble vía*. En *Las mujeres en América Latina*, op. cit., pág. 141-142.

¹⁶⁷ Véase en: Rojas Pérez, C.A. *Breve historia de los movimientos en Chile*. En *Las mujeres en América Latina*, op. cit., pág. 67-82.

familias donde es la mujer la que tiene un rol importante, no solo se hace cargo del cuidado de los hijos, manutención e higiene, sino que es la única responsable de los hijos (madres solteras, viudas, separadas), a causa de la ausencia de figuras masculinas, víctimas de la violencia y de la guerra.

La Casa de Bogotá en Colombia es uno de los proyectos realizados por las feministas colombianas que, en los años ochenta y posteriores, intentan encontrar su propia identidad, haciéndose preguntas sobre la democracia y su inserción en ella, sobre el papel del feminismo en el movimiento social de las mujeres, sobre su actitud frente a la violencia. Aunque, algunos grupos feministas realizaron acciones durante los regímenes totalitarios o mantuvieron reuniones de reflexión, lo cierto es que siempre fueron obligados a reaccionar contra los abusos del poder, denunciar las torturas, las desapariciones y los crímenes de las dictaduras, pero al mismo tiempo más que en otras partes eran sensibles a la pobreza (en América Latina son alrededor de 154 millones de mujeres “las más pobres de entre los pobres”)¹⁶⁸ a los maltratos sufridos por las mujeres (violencia doméstica, violaciones –un porcentaje muy alto de mujeres padece violencia doméstica, homicidios- un hecho muy lamentable es el asesinato de más de 300 mujeres producido en la Ciudad Juárez). En esta situación el feminismo aparece en forma de un compromiso social y político:

«Mientras una parte del feminismo se pregunta individual y cómodamente recostada en el diván» ¿quién soy yo?,

¹⁶⁸ Estas cifras están citadas por Andrea D’Atri en su artículo: *Feminismo latinoamericano. Entre la inscolencia de luchas populares y la mesura de la institucionalización*. Recuperado de: http://www.creatividadfeminista.org/articulos/2005/fem_05_atri.htm

y otra parte busca afanosamente la referencia necesaria para una nota de pie de página que acredite como fiable su trabajo (...) he aquí que el mundo revienta de pobreza millones de criaturas, nacidas de mujer, se asoman a un modelo de sociedad que les reserva una cuna de espinas...»¹⁶⁹.

Finalmente con la democracia aparecen otros requerimientos del feminismo: «*Democracia en el país y en la casa*» (Feministas chilenas, década del 80):

«Veo que la mujer puede. Puede hacer más que lavar y planchar y cocinar en casa a los hijos. Yo creo que es real. Lo estoy sintiendo ahora y lo estoy viviendo. Descubrí mi lado dormido y ahora que está despierto no pienso parar» (Celia Martínez, obrera de Brulkman)¹⁷⁰ - muestra la conciencia de ser mujer y de las funciones que tiene que desempeñar en su camino hacia la liberación.

El mundo en el que las autoras viven presenta notables problemas de desarrollo humano. Aunque en los últimos años se atribuyen más derechos a las minorías como los indios y la población de origen africano, siguen existiendo tensiones étnicas. El levantamiento de los indígenas en México en el año 2000 es una clara muestra de que el problema de la identidad indígena y de su participación en la vida política exige todavía soluciones legales y un avance en el proceso de democratización. A pesar de que, por ejemplo, en 1992 la Constitución Mexicana admitió a los indígenas como un sujeto social integrante de la nación mexicana, reconociendo jurídicamente esa identidad, el problema persiste: ¿Quién es mexicano? ¿Cuál es su verdadera identidad? Durante varios años, en México, el Estado

¹⁶⁹ Sau Sánchez, V. (2002). *¿Adónde va el feminismo?* En *Reflexiones feministas para principios del siglo*. Madrid: Ed. Horas y horas, pág. 23.

¹⁷⁰ Citado por Andrea D'Atri, *Feminismo latinoamericano*, art. cit.

precedió al Estado-nación, entendido en términos de integración del conjunto de sus habitantes. Queda a saber que la sociedad mexicana es pluriétnica y pluricultural donde los indígenas constituyen aproximadamente 10% de la población, hasta 60-70% son los mestizos y el resto de la población lo forman los eurodescendientes, afromexicanos y asiáticos. Por lo tanto el problema se juega entre la identidad de las minorías étnicas y la identidad nacional asociada al Estado.

La diversidad étnica y la complejidad del mundo globalizado hacen que se desarrolle una nueva conciencia en la población que se pregunta no solo por sus raíces sino también por su posición en el mundo de hoy al igual que el del futuro. Las minorías reclaman derechos con más valentía porque son conscientes de que el Estado no siempre cumple con sus obligaciones de justicia, de libertad e igualdad, lo que contribuye a fortalecer la posición de estas¹⁷¹.

Como hemos comprobado, las transformaciones políticas y sociales que se iniciaron a finales de los años cincuenta y sesenta resultan muy rápidas y complejas, imposibles de controlar.

El proceso de valoración de los derechos de la población de origen africano (aprobado por la Constitución de 1991 que reconoció el carácter pluriétnico y multirracial de la nación) en la Colombia actual demuestra que estos países tienen dificultades de desarrollo intrínsecas, herencia de un pasado demasiado marcado por las dictaduras que entorpecieron la solución de los problemas.

La Colombia del narcotráfico, de la violencia, de los sicarios (los jóvenes que viven para morir, para al menos

¹⁷¹ Vizcaíno Guerra, F. *Identidad nacional, sentido de pertenencia y autoadscripción étnica*. Recuperado de: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/crim-unam/20100331015717/Ident_nalmex.pdf, p. 240.

dejar a su madre «una nevera», como dicen) que no saben resolver sus problemas de miseria sino a través de la lucha, el enfrentamiento y la muerte como solución final y extrema. Para explicar el surgimiento del narcotráfico en Colombia debemos remitirnos a la desigualdad social, imperante en este país y cómo las clases desfavorecidas ven la actividad del narcotráfico como la única vía para ascender socialmente. El nuevo modelo del desarrollo económico también origina problemas: los narcotraficantes incitan a una nueva forma de violencia (a partir de los ochenta los narcotraficantes han tenido guardaespaldas para defenderse de otros narcotraficantes y también de políticos o funcionarios). El drama de los desplazados, que abarcó a la población colombiana en los años cincuenta y en las últimas décadas por culpa de la violencia desenfrenada, origina problemas hasta hoy día. Colombia bate los récords de desplazados internos que fueron obligados a dejar sus hogares por ser víctimas de las guerrillas y las persecuciones. Una gran parte de la población tiene que encontrar de nuevo su lugar en la sociedad. Estos son los problemas que tienen que afrontar los colombianos de hoy. Desgraciadamente las repetitivas iniciativas de restaurar la paz en el país fracasan, porque los mismos colombianos rechazan los acuerdos de paz.

La República Dominicana contemporánea tiene problemas de migración que comenzaron ya en los años 50: la migración desde el campo hacia zonas urbanas en busca de empleo y de posibilidades de sobrevivir. El proceso continúa hasta hoy día en forma de emigración hacia los Estados Unidos de la clase media y de inmigración de los haitianos dentro del país¹⁷².

¹⁷² Véase en: Dembicz, A. (1992). *Ameryka Łacińska. Przestrzeń i społeczeństwo. Społeczne aspekty przestrzennej koncentracji ludno-*

Ahora bien, se puede afirmar, que en los últimos años del siglo XX, tenemos que ver con la consolidación de los nacionalismos. El origen de este proceso son las iniciativas como, por ejemplo, los programas de desarrollo llevados por el Instituto de Planificación Social y Económica (ILPES) en Chile, que data de los años 60. Es una forma de contestar en aquel momento a las tendencias de globalización y, en consecuencia, una forma de reforzar el sentido de independencia¹⁷³. La transición de las dictaduras militares hacia regímenes electorales a principios de los años 90 (por ejemplo, en Chile, el régimen de Pinochet duró desde 1973 hasta 1990), en América Latina testimonia, de la existencia de los mecanismos que permiten llevar políticas independientes y dirigidas hacia el desarrollo interno de los países. La América Latina del periodo estudiado no es la misma que la de sus comienzos, cuando era muy dependiente de Europa. Con su lógica de antimperialismo frente a los Estados Unidos refuerza su sentido de autonomía y de independencia. Este momento de transformaciones sociales Jesús «Chucho» García lo llama «*cultura de resistencia y autoconciencia*»¹⁷⁴. Sin embargo, parece que a principios del siglo XXI asistimos en una realidad muy compleja, la del continente y a la vez de los estados-naciones que por los procesos de globalización pierden su fuerza a favor de las regiones y entidades locales.

ści. Praca zbiorowa pod red. Warszawa: Centrum Studiów Latinoamerykańskich.

¹⁷³ Véase en: Arizpe, L. *Cultura, creatividad y gobernalidad* y García Canclini, N. *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. En Mato, D. (Comp.). (Junio de 2001). *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Colección Grupos de Trabajo de CLASCO.

¹⁷⁴ García, J. *Comunidades afroamericanas y transformaciones sociales* En: *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, op. cit.

Estos son los fenómenos sociales y políticos que acompañan a las mujeres en su entorno socio-político en los últimos años de siglo XX y a principios del siglo XXI.

¿Cómo reaccionan las mujeres –protagonistas de las obras de las autoras que nos interesan- ante los eventos políticos y la realidad que les rodea? ¿Cuáles de los comportamientos indicados arriba les serán próximos?

LA MUJER ABANDONA SU CASA PARA VOLVER A ELLA

En «**La casa de los espíritus**» (1982) y en «**De amor y de sombra**» (1984) de Isabel Allende el tema principal es Chile. El primer libro es fruto del amor por su país que se ve obligada a abandonar, forzada por sus vínculos familiares. La autora muestra en el libro la evolución política y social de su país a través de la narración de la vida de Esteban Trueba y los miembros de su familia. La historia empieza a principios del siglo XX bajo un régimen aún patriarcal, en los años treinta.

Sin embargo, la situación cambia rápidamente con las ideas socializantes que difunden los trabajadores agrícolas. El proceso acaba en el conflicto abierto entre el grupo conservador y liberal.

En el país aparecen las rebeliones y las huelgas de los mineros, que conducen al triunfo de los socialistas. Salvador Allende es elegido presidente, un hecho que la escritora describe de la siguiente manera:

«En las señoriales residencias blancas y amarillas del Barrio Alto, comenzaron a cerrar las persianas, a trancar las puertas (...) Entretanto, de las poblaciones marginales y de los barrios obreros salieron a la calle familias enteras, padres, niños, abuelos con su ropa de domingo, marchando alegremente en dirección del centro. (...) En el centro se juntaron todos, gritando como un solo hombre que el pueblo unido jamás será vencido»¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Allende, I. (2002). *La casa de los espíritus*. Barcelona Planeta Agostini, pág. 302.

Las clases privilegiadas quieren que el presidente abandone su puesto. Isabel Allende describe el golpe de estado militar, el asesinato del presidente y la represión política que vino después. No omite los horrores de la dictadura que son característicos en los regímenes militares en América Latina: arrestos, pillajes, quema de libros, torturas físicas y psicológicas que sufren los perseguidos por el régimen dictatorial, y entre ellos Alba, la nieta de Esteban Trueba. Alba sufrió todos los maltratos por parte de la policía del régimen, cuyo comandante era hijo natural de su abuelo: fue detenida, violada y maltratada. Pero en Alba hay esperanza, una esperanza más fuerte que la venganza:

*«Me será muy difícil vengar a todos los que tienen que ser vengados, porque mi venganza no sería más que otra parte del mismo rito inexorable. Quiero pensar que mi oficio es la vida...»*¹⁷⁶.

«**La casa de los espíritus**» muestra dos facetas de la realidad, por una parte es el esbozo histórico de la época, y por otra, es un retrato de la realidad cotidiana, diaria de la sociedad chilena de los tiempos de la evolución social y política. La línea genealógica formada por las mujeres: Nívea, Clara, Blanca, Alba representa el mundo solidario de las mujeres, optimista y creador frente al mundo masculino, representado por Esteban Trueba y su descendencia que simbolizan el mundo de ira, de violencia, de autoritarismo. Nívea y su hija Clara comparten las ideas innovadoras de las sufragistas que hablan de la emancipación de las mujeres, de su derecho al voto. Clara conciencia de las mujeres en su entorno social, inculcándoles que no pueden estar sometidas a los hombres y que cuentan con los mismos derechos que ellos. Es Blanca quien se arriesga a abandonar el mundo al que pertenece, el de los terratenientes. Hija de un

¹⁷⁶ Allende, I. *La casa de los espíritus*, op. cit., pág. 379.

latifundista se une a Pedro Trecero García, campesino pobre y revolucionario, hijo del administrador de los bienes de Esteban Trueba, logrando de ese modo superar los prejuicios sociales. María Ángeles Cantero Rosales subraya que esta unión es esencial en la visión de Isabel Allende donde son las mujeres las que inician un nuevo ciclo más esperanzador y abierto. Lo representa también Alba con su compromiso político y social. La misma crítica pone atención en el hecho de que el mundo de Gabriel García Márquez parece ser más estático, mientras este de Isabel Allende es dinámico, lleno de vida, porque los personajes femeninos son capaces de rechazar la relación de siervo/amo que es propia entre mujer y hombre, como también los condicionamientos en que viven y evolucionar adaptándose a las nuevas realidades¹⁷⁷.

Además, María Ángeles Cantero Rosales observa que la segunda vía en la cual las mujeres protagonistas se enfrentan con el espacio masculino son las relaciones afectivas y amistosas entre ellas mismas y que las mujeres son capaces de darse apoyo y afectividad, lo que resulta muy visible en la alianza entre Férula, la cuñada de Clara y Clara misma, así como entre las mujeres de las distintas generaciones de la familia del Valle.

Marcelo Coddou indica que detrás de la versión oficial de la historia se encuentra:

«*La realidad del presente (que) es un calidoscopio de espejos desordenados, donde todo podía ocurrir*»¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Un estudio muy interesante a propósito de las diferencias existentes entre ambos autores y su perspectiva andro y respectivamente feminocéntrica propone María Ángeles Cantero Rosales en *El «boom» femenino hispanoamericano....*, op. cit., pág. 151.

¹⁷⁸ Coddou, M. (1985). *La casa de los espíritus: de la historia a la Historia*. En *Texto Crítico* (33), p. 78.

Esta realidad se construye gracias a la fantasía y la imaginación sin límites de la abuela de la protagonista principal, Clara, que:

«Había entrado en el mundo sin retorno de la fantasía»¹⁷⁹.

Clara cuenta como gracias a la palabra, puede sobrevivir el espanto:

«Clara trajo la idea salvadora de escribir en el pensamiento, sin lápiz ni papel, para mantener la mente ocupada, evadirse de la perrera y vivir. Lo sugirió, además, que escribiera un testimonio que algún día podría servir para sacar a la luz el terrible secreto que estaba viviendo, para que el mundo se enterara del horror que ocurría paralelamente a la existencia apacible y ordenada de los que no querían saber, de los que podían tener la ilusión de una vida normal, de los que podían negar que iba a flote en una balsa sobre un mar de lamentos, ignorando, a pesar de todas las evidencias, que a pocas cuadras de su mundo feliz estaban los otros, los que sobreviven o mueren en el lado oscuro»¹⁸⁰.

Era el temor ante su vida personal así como ante los horrores del tiempo en los que le tocó vivir. El mundo de Clara mágico e irreal le permite preservar su autonomía, incluso frente a su marido. Sus contactos con los grupos esotéricos la transportan a un mundo de espiritualidad que le permite mantener su independencia frente al mundo jerárquico de la Iglesia y él de la sociedad. Ni su hija ni su nieta poseen ya sus dones extraordinarios, ellas son más realistas, más pegadas a la realidad en la que viven.

Clara con su mundo podría simbolizar un paso hacia la libertad y la independencia de la mujer, aún no expresada abiertamente, sino trazada en parte por su comportamiento,

¹⁷⁹ Allende, I. *La casa de los espíritus*, op. cit., pág. 239.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pág. 363.

presentada por su intuición, incluso si fuera un mundo de imaginación. Clara es representante del mundo de la mujer que cambia, que busca su propio lugar y su propia expresión. En ciertos momentos escribe, para tener su propia visión del mundo, y en otros utiliza el silencio para expresar su oposición al mundo machista de su marido. Su nieta Alba va también a servirse de la escritura para guardar la independencia. Alba no es una persona pasiva, ya que se enfrenta con la sociedad y participa activamente en la rebelión contra la dictadura.

Alba sufre, ayuda a refugiarse a los perseguidos por la dictadura, abastece de comida a los comedores organizados por la Iglesia, es encarcelada, pero no pierde la esperanza, guardando el tesoro femenino que son su esperanza y su vocación por la vida.

Del mismo modo reacciona Irene, la protagonista del libro «**De amor y de sombra**»¹⁸¹ que participa en el descubrimiento de los grandes crímenes del régimen dictatorial de Pinochet y los denuncia en unas cintas de audio en las que registra las atrocidades cometidas.

Irene sufre una metamorfosis: educada en una familia burguesa, donde su madre vive de las ganancias de un asilo de ancianos. Irene pasa de ser una chica que comparte la soledad de los ancianos a una joven que comienza a asistir a la realidad circundante y, por fuerza de los acontecimientos, se abre al mundo de protesta y de justicia.

Una vez que Irene descubre cómo los militares tratan a la población civil, siente que el mundo no es tan inocente como creía. Su compañero quiere protegerla de todas las atrocidades para que ella pueda conservar su mundo intacto, aunque siente que estas actitudes no pueden ser eternas y tienen que evolucionar porque la realidad es cruel.

¹⁸¹ Allende, I. (1986). *De amor y de sombra*. México: Edivisión.

Francisco viene de una familia de intelectuales españoles que se refugiaron en Chile a causa de la dictadura de Franco. Su familia es un ejemplo de cómo una familia puede ser solidaria en situaciones extremas. Se ayudan entre ellos, pero también permanecen abiertos a la realidad que les rodea. Francisco representa la generación joven que recibe en herencia su poder de protestar y de rebelarse contra la violencia.

Los jóvenes, Irene Beltrán y Francisco Leal, viven relaciones llenas de amor y de confianza, pero las sombras de la violencia, del odio y de la muerte les invaden. La madre de Francisco Leal es una mujer que comparte con su marido el exilio y todas las incomodidades de la vida diaria. Es solidaria con su compromiso político, mientras la madre de Irene parece vivir independientemente del régimen dictatorial, sus preocupaciones se dirigen hacia una vida cómoda y centrada en ella misma.

Sin embargo, en el libro aparecen otros personajes femeninos que son víctimas del régimen (conocidos como el caso de Lonquén, ocurrido en Chile 1978). Son las mujeres que sufren en silencio como la madre de Evangelina (una chica con trastornos psíquicos, violada y asesinada por los militares), al igual que una parte de la población civil completamente inocente y ajena a los acontecimientos políticos.

Eva Luna, otra de las protagonistas de Isabel Allende, nace en la época posterior a la segunda guerra mundial, vive en una sociedad un poco más propicia a los cambios determinados por el progreso social y costumbrista. Por otra parte, el mundo de las sirvientas en el que crece no le ofrece muchas posibilidades de promoción social. Tampoco las continuas dictaduras favorecen su desarrollo personal. Sin embargo, a pesar de todas las dificultades, Eva se traza un camino de ascenso social y de liberación personal: se

convierte en autora reconocida de folletines que incluso son llevados a la pantalla, pero también asiste a la liberación de los presos, más por la simpatía personal con el comandante de los guerrilleros, Huberto Naranjo, y por la solidaridad con las personas encarceladas, que por su compromiso político. Eva inventa su propio discurso político: no le gusta el mundo de la guerrilla, por ser antidemocrático y tremendo, reprueba la crueldad de los regímenes dictatoriales y la implacabilidad de sus jefes. En circunstancias dramáticas Eva sabe oponerse a denunciar a sus íntimos amigos. En cierto momento Eva descubre que pertenece a un mundo diferente al de su amigo de la infancia, Huberto. Para ella se le impone un mundo de igualdad entre hombres y mujeres, que todavía es impensable para Naranjo:

«Para Naranjo y otros como él, el pueblo parecía compuesto sólo de los hombres; nosotras debíamos contribuir a la lucha, pero estábamos excluidas de las decisiones y del poder»¹⁸².

Eva en un momento dado entra en el mundo de los travestís con quienes tiene profundas amistades. Es el mundo que comienza a estar de moda en Chile en los años 70, lo frecuentan los artistas y los políticos. Eva no se asombra de nada, sabe vivir en todos los ambientes. Para ella son importantes las relaciones de amistad y de solidaridad. Este mundo de solidaridad acompaña a Eva en su camino. Se trata, sucesivamente, de su madrina, después de la muerte de su madre, Elvira, una sirvienta, Melecio, una mujer/hombre, pero también de los hombres: Huberto, pícaro, después jefe de la guerrilla y Rolf Carlé, periodista que se convierte en su íntimo amigo.

¹⁸² Allende, I. *Eva Luna*, op. cit., p. 214.

Las protagonistas de Isabel Allende viviendo en un espacio y tiempo determinado dan la impresión de vivir su propia realidad, fuera de las condiciones políticas y sociales. A estos efectos hay que añadir que el tiempo de la dictadura en el que viven las mujeres, es pasajero y provoca el sentimiento de incertidumbre y de falta de estabilidad que se traduce en comportamientos humanos efímeros y casuales. A pesar de ello, la mujer permanece fuerte y es portadora de la vida.

NO SE PUEDE VIVIR EN LA MENTIRA

Los diversos condicionamientos en que viven los protagonistas, también se ven expresados en la obra de la escritora colombiana Laura Restrepo, pero esta vez no están trazados en un ambiente mágico:

«En eso siento una diferencia, un avance colectivo en el país: pasar del deslumbramiento con el «realismo mágico» a tratar esta realidad tan mágica, tan ajena a lo racional, y saber en qué se fundamenta, cuáles son sus mecanismos, cuáles son sus pautas secretas»¹⁸³.

La Colombia de los años 70 y 80 enfrentada a la problemática del petróleo y del narcotráfico encuentra su expresión en las páginas de los libros: «**La novia oscura**», «**El leopardo al sol**», «**La multitud errante**» (donde la historia comienza ya en los años 50), «**Dulce compañía**» y «**Delirio**».

La violencia se inscribe en la vida diaria de los colombianos. El narcotráfico es una fuente de riqueza y, con el lavado de dinero que se produce, algunos ven la posibilidad de enriquecerse y legitimar sus ingresos. Para otros es una razón más de la guerrilla, de «la guerra santa» contra los narcotraficantes. En este país cada problema es un nuevo pretexto para desatar la violencia.

En Colombia, los diferentes grupos sociales se ven afectados de modo diferente por los problemas de la sociedad moderna: por una parte observamos el consumo y el alto nivel de vida de las clases altas y, por otra, la pobreza y la violencia en la vida cotidiana de las clases

¹⁸³ Vidal, M. (1993). *Entre comillas*. Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana Editores, pág. 294.

desfavorecidas. Se multiplican las reacciones violentas ante las carencias de la vida diaria y, en la vida de la gente se notan las consecuencias de estas tensiones.

Laura Restrepo subrayando la necesidad de escribir sobre la vida de su pueblo y la de su sociedad, se expresa del modo siguiente:

*«Me parece que los colombianos ya hemos hablado mucho de los tiros y de las bombas y poco sobre qué repercusiones tiene eso en el interior de nosotros mismos»*¹⁸⁴.

El libro «**Delirio**» cuenta la historia de un hombre que regresa después de un corto viaje de negocios y se encuentra con que su mujer ha enloquecido. Su mujer experimenta la locura pero él también: la suya es no saber nada, no comprender nada y no saber cómo ayudar a Agustina.

Es la locura personal, pero al mismo tiempo la locura generacional, colectiva y social. La locura está presente en la familia de Agustina, ya que su abuelo de origen alemán, sufre algunos trastornos mentales. ¿Sería por su difícil adaptación al nuevo continente? A su vez, la madre de Agustina, humillada por la hipocresía en que vive, acepta las reglas del juego, disimulando no saber nada:

*«Eugenia estaba fingiendo con pasmosa sangre fría y voz imperturbable para proteger su matrimonio, yo llevo trece años, Aguilar, dándole vueltas a los posibles significados de esa reacción de mi hermana y llego una y otra vez a la misma conclusión, ella lo sabía»*¹⁸⁵.

La madre de Agustina vive en un mundo de apariencias, prefiere «aceptar» los intereses ilegales de su marido, así como su brutal comportamiento con el hermano de Agustina en vez de rebelarse contra él. Ni siquiera es capaz de

¹⁸⁴ Entrevista por Dillon. En A. *Gacemil* (70). Buenos Aires: ANCE-Utpbe. 5 de mayo de 2005.

¹⁸⁵ Restrepo, L. *Delirio*, op. cit., pág. 322.

reaccionar cuando su marido mantiene una relación amorosa con su hermana, Sofi.

La familia de Agustina vive en Colombia en donde Pablo Escobar dicta sus leyes de narcotráfico:

*«Esta oligarquía nuestra todavía anda convencida de que maneja a Escobar cuando sucede exactamente al revés»*¹⁸⁶.

MacAllister, un personaje misterioso, representa el comercio con las drogas. Es una persona antipática que entra en la familia de Agustina. Midas McAlister sirve de puente entre varias clases sociales; la familia de Agustina lo acepta porque con él todo se convierte en riqueza:

*«Aplaudían con las orejas por la forma delirante en que se estaban enriqueciendo, al mejor estilo higiénico, sin ensuciarse las manos...»*¹⁸⁷.

En este caso los que se enriquecen con el lavado de dólares son el padre y el hermano de Agustina:

*«También tu padre y tu hermano Joaco, no vayas que creer que no, porque sí antes eran ricos en pesos, fue él, el Midas McAlister, quien les multiplicó las ganancias haciéndoles ricos en dólares»*¹⁸⁸.

«**El leopardo al sol**» es también una novela sobre la violencia generada por el narcotráfico. La violencia física y psíquica se hace patentes a lo largo del texto. La hipocresía y la mentira son inseparables del proceso del lavado de dólares:

«Para enfriar su dinero caliente visita una lista de posibles testaferros que le ha presentado el abogado Méndez. Son hombres de apellidos respetables, católicos practicantes, padres de buena familia y socios de clubes

¹⁸⁶ Restrepo, L. *Delirio*, op. cit., pág. 83.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pág. 71.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pág. 44.

selectos, a quienes les propone negocios fabulosos en los que él pone el dinero y ellos el nombre y la cara»¹⁸⁹.

A propósito de la realidad mencionada, la misma autora dice que:

«...estamos experimentando colectivamente que el nivel de locura ambiental está subiendo a niveles excesivos y hay razones históricas y políticas para pensar que eso es así(...) Colombia es un escenario donde se cruzan dos de las grandes mentiras contemporáneas, la guerra contra la droga y la guerra contra el terror. Es un país que se está desangrando por culpa de narcotráfico»¹⁹⁰.

En la misma entrevista, el periodista, refiriéndose a la obra de Laura Restrepo, le pregunta a la autora:

«¿Quiénes son la alternativa a la locura política que usted describe?», a lo que ella misma contesta:

«Pienso que en el mundo hay corrientes pacifistas, democráticas de mucha envergadura que han salido a manifestarse por millones en las calles. Otra cosa es que los dirigentes y los gobiernos no quieran medir y se hagan los locos con la presión popular tan grande para encausar a la humanidad por la vía de la democracia. La democracia es un patrimonio de la humanidad. Es una conquista que se ha logrado con una serie de luchas a lo largo de los años»¹⁹¹.

En el libro hay también otro remedio propuesto: conocer la verdad sobre los hechos y relaciones, terminar con la mentira, lo que puede significar una vía de liberación.

El libro **«La novia oscura»** es un claro reflejo del mundo obrero de la Tropical Oil Company. El objetivo de la

¹⁸⁹ Restrepo, L. (1996). *El leopardo al sol*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, pág. 194.

¹⁹⁰ Santodomingo, R. *Entrevista* del 4 de agosto de 2004 «*No estamos condenados*». BBC Mundo. Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3533000/3533808.stm

¹⁹¹ Mihály Dés. (Julio-agosto 2000). *Entrevista con Laura Restrepo*. En *La Revista de Cultura Lateral* (66-67), Barcelona.

periodista (una de los múltiples narradores) es realizar un reportaje sobre el robo y la distribución clandestina de gasolina.

En el campo petrolero se observan diversos comportamientos humanos frente a los acontecimientos que tienen lugar en el mundo del trabajo. Por ejemplo, se describe una huelga cuyo resultado es la pérdida del trabajo para muchas personas. La gente trabaja en el campo petrolero, explotada por las compañías americanas, malgasta su dinero en los bares, en alcohol y la prostitución. La misma autora reconoce que el tema de las prostitutas resultó muy difícil, ya que ellas vivían en una zona peligrosa:

«Porque son prostitutas de la zona petrolera y el petróleo ha sido declarado objetivo militar por distintas facciones armadas. Las zonas donde se hizo la investigación son ombligos muy serios de la guerra, pero en Colombia el riesgo ya es una forma de vida»¹⁹².

En la historia de Matildita, la madre de Sayonara y la de su hermano, en el texto se desvelan las verdaderas razones por las que Sayonara emprende el camino de la prostitución. La periodista, cuando busca en la redacción los materiales para llevar a cabo el reportaje, observa una foto de Sayonara que le impresiona mucho. Es la foto de una mestiza muy bella, que tiene en sí energía pero también una fuerza destructora. (La foto fue atribuida a Tigre Ortiz, nombre que corresponde a un famoso fotógrafo colombiano, Leo Matiz). La periodista va a buscar sus huellas para conocer mejor la historia de su madre y de su hermano Emiliano. Durante la investigación descubre que la madre de Sayonara se quemó en protesta contra lo que habían hecho a su hijo. Emiliano fue perseguido por la tropa a causa de su origen mestizo:

¹⁹² Mihály Dés. *Entrevista con Laura Restrepo*. En *La Revista de Cultura Lateral*, art. cit.

«*Qué vas a entender tú, si eres hijo de salvaje, y le hacía la chacota, diciéndole delante de los demás, llamándolo hijo de Tarzán y de Chita...*»¹⁹³.

Cuando la periodista visita al general en el campo para conocer más detalles de lo acontecido, él cierra el asunto alegando que no había sucedido nada.

La madre de Sayonara abandona a sus hijas, pero una de ellas intenta encontrar su propio camino, que le aleje de los problemas diarios de su familia y se va por el camino de la prostitución que le parece una buena alternativa.

En el libro también se narra el drama de los desplazados que son todos aquellos que viven en el pueblo petrolero: las prostitutas, los ingenieros y los obreros:

«*Todos los Santos, Sacramento, la Olguita, La Machuca y la Fideo fueron narradores extraordinarios, dotados de una sombrosa capacidad de contar sus tragedias sin patetismo y de hablar de sí mismos sin vanidad, imprimiéndoles los datos la intensidad de quienes, por motivos que aún no comprendo, aceptan confesarse ante un desconocido por él sólo el hecho de que escribe, o de que es precisamente eso, un desconocido, o quizá por la sola razón de que escucha. Como si el acto mismo de narrar la propia historia ante un tercero le imprimiera un propósito, le hiciera de alguna manera perdurable, le aclarara el sentido*»¹⁹⁴.

En otra de sus obras «**Dulce compañía**» (1995) muestra también el drama de los desplazados que viven en los barrios paupérrimos donde se acumulan casas miserables:

«*Las casas de Galilea se encaramaban con promiscuidad unas sobre otras, agarrándose con las uñas de la falda erosionada y jabonosa. Por los callejones empinados se dejaba venir el agua lluvia formando arroyitos. El corazón*

¹⁹³ Restrepo, L. *La novia oscura*, op. cit., pág. 183.

¹⁹⁴ *Ibidem*, págs. 157-158.

del barrio era un baldío empantano con dos arcos a los costados que indicaban que, cuando no llovía, ahí se jugaba el fútbol»¹⁹⁵ y donde la gente es ávida de las novedades y cosas muy extrañas.

En el barrio aparece un ángel (un joven cuyo pasado está marcado por muchos desastres, siendo niño es vendido en Europa y luego internado en la cárcel de locos). La gente que vive en el barrio «Galilea» lo venera como a un ángel, esperando de él ayuda y milagros. El ángel, por su belleza intacta y pura, simboliza para ellos la fuerza sobrenatural. La autora describe las creencias de la gente muy pobre que viviendo al margen de la civilización se construye un mundo onírico. El libro focalizado sobre el personaje del ángel permite hacer un análisis profundo de la sociedad colombiana, propicia a las supersticiones y creencias, lejos de la fe profesada por la jerarquía eclesial, y que se crea sus propias celebraciones y cultos. La gente se deja seducir por esta “espiritualidad”. La sociedad vive lo profano y lo sagrado de manera simultánea, sin darse cuenta de ello: un ejemplo es la madre del «ángel», amante del cura Bendito y de cuya relación nace «un ángel». Las matronas que acompañan al ángel organizando rezos, procesiones y cortejos saben utilizar sus dones para obtener sus propios beneficios, como por ejemplo la Crucifija que saca provecho ofreciendo su compañía al ángel.

El libro nos cuenta también cómo conviven, uno al lado del otro, dos mundos: por una parte, el de la sociedad desarrollada con ciencias psicológicas y medios de comunicación y, por otra parte, el mundo de una extrema pobreza donde la gente ni siquiera sabe que es posible detectar las enfermedades y curarlas. Este último grupo se muestra indefenso frente a los grupos organizados que

¹⁹⁵ Restrepo, L. (1997). *Dulce compañía*. Barcelona: Mondadori, pág. 19.

practican la violencia como, por ejemplo, la «M.A.F.A.» (Que puede significar «Muerte al Falso Ángel») y quieren acabar con la vida del ángel, porque lo consideran una víctima propiciatoria contra la cual dirigen su agresividad. El encuentro de ambos mundos: el de la civilización desarrollada y de las capas sociales marginalizadas, también es inevitable, porque en el mundo de hoy están condenados a la convivencia. La evolución de los personajes es ineludible, cada uno de ellos sigue su vida después de la aparición del ángel: la periodista cría a su hija, fruto de la unión con el ángel. La vida vence como siempre en la obra de Laura Restrepo.

La literatura de Laura Restrepo viene de su experiencia directa de la vida, de su conocimiento del riesgo y de toda la miseria que abarca a la Colombia de hoy. La escritora es testigo del mundo contemporáneo y reacciona siempre a los acontecimientos, en medio de situaciones extremas. Como periodista y miembro de la comisión estatal que negociaba la paz con los guerrilleros es muy consciente de los peligros que amenazan en la actualidad a la sociedad colombiana.

**AUNQUE EN SILENCIO,
DIRIGEN A SUS HIJOS Y SUS CASAS**

En torno a la Era de Trujillo, a la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo en la República Dominicana, se construye la novela de Ángela Hernández «**Mudanza de los sentidos**». La autora cuenta la historia de las metamorfosis interiores y sociales en la República Dominicana vistas desde la perspectiva de una niña. A través de la mirada de la niña se percibe la historia del pueblo dominicano durante la dictadura de Trujillo que gobernó el país desde 1930 hasta 1961¹⁹⁶. La autora no habla abiertamente de los problemas totalitarios, solo el lector puede presentir intuitivamente los ecos de la dictadura. Cuando aparecen algunos mecanismos o fenómenos, estos son muy significativos, porque desvelan la presencia de un mundo sombrío e inseguro. Como ejemplo puede servir el comportamiento del hermano de la protagonista principal, Virgilio, que es sucesivamente perseguido, encarcelado y martirizado, aunque las razones verdaderas de esta persecución no sean conocidas por el lector. En la novela constantemente tiene que esconderse y huir. Siempre existe la posibilidad de que sea maltratado y es por eso que su madre Beba lo protege, enviándolo a los lugares donde no existe tanto peligro, a zonas más tranquilas.

Y, como es propio del ambiente de la dictadura, no se dice todo, solo se presiente e intuye:

¹⁹⁶ Ayuso, J.J. (2003). *En busca del pueblo dominicano*. Santo Domingo: Ediciones Librería La Trinitaria, págs. 55-83.

«Como se esperaba, el Jefe arrasó con los barbudos en un dos por tres. Extraviados entre montañas desconocidas, ocultándose entre las lianas, incautos, contaban con los campesinos, los mismos que fueron arreados con mochas y zapapicos delante de las tropas del ejército para aportar las bajas ineludibles, premiados posteriormente con enganches a la guardia, metiendo en botas los pies callosos y en el abecedario la mente cerril, mortificada en el retozo de la memoria que no atinaba a fijar consonantes, cogiendo sólo al hilo las vocales, por parecer más humildes y cercanas»¹⁹⁷.

Los cambios afectan muy vivamente a Leona, la protagonista:

«Sentí una punzada, corriente por los huesos. Tiritando me enjuagué la boca. Una fibra me había hincado el nervio de una muela cariada. Cada vez que intentaba tocarla con mi lengua el esqueleto se me llenaba de electricidad. Pasé días sin masticar alimentos. Pensaba que esto era un reflejo de lo que mi hermano estaba sufriendo. Que yo podía ser mi hermano, de la misma forma en que podía ser el guerrillero acribillado entre las llanas de un pino»¹⁹⁸.

La autora habla de Virgilio y de su compromiso político, usando un lenguaje bastante metafórico:

«Nuestro hermano nos aclaró lo vivo, que estaba el mar. Tumulto hierático rencoroso, sin fondo, ni segunda orilla, repleto de criaturas rarísimas, moviéndose sin corriente. Pero a Virgilio no lo avasallaba. (...) Divisábamos a Virgilio pecho con pecho ante el monstruo. (...) El monstruo vidrioso se remecía, iba acercándose tambaleante aupando dedos como sables...»¹⁹⁹.

Virgilio tras su regreso de la cárcel:

¹⁹⁷ Hernández, A. *Mudanza de los sentidos*, op. cit., pág. 50.

¹⁹⁸ Ibidem, pág. 150.

¹⁹⁹ Ibidem, pág. 124.

«Llegó cojeando. Tenía tres puntadas en el labio superior: una mueca se juntaba a su intención de sonrisa»²⁰⁰ tuvo que abandonar su familia para no provocar más problemas, pero durante mucho tiempo la seguía de lejos hasta el momento en que se aseguró de que la vida seguía bien para Beba y su familia.

En un momento dado, la madre de la protagonista señala que hay que mudarse a la ciudad, desplazarse porque no hay vida allí donde viven. Para la viuda con una familia numerosa no existe otra salida económica, cree que en la ciudad va a encontrar algo más fácil. Pero no solamente:

«Había que mudarse. Él, Virgilio, también instigaba para que nos fuéramos. A más impertinencias verbales (Chapita, Chapón), más ansiosa nuestra madre porque viviéramos en un lugar donde reinara el anonimato»²⁰¹.

La madre de Leona es la cabeza de familia, se ocupa de su manutención, ya que su compañero Demetrio no sabe trabajar, es ella quien piensa en los niños, quien decide la mudanza a la ciudad, es ella la que protege a su familia y Demetrio no es más que un compañero suyo a quien Virgilio mira con desdén. Beba representa este tipo de mujeres de las que Ángela Hernández dice:

«La imagen que tengo de la mujer dominicana es la de una mujer fuerte, decidida, tenaz, trabajadora, quien sostiene y da sentido al mundo de los afectos familiares y se empeña en transmitir el valor de la espiritualidad de una u otra forma... (...) Alrededor de una tercera parte de los hogares son encabezados por mujeres (...) (donde) el peso de sostenerlos descansa generalmente en la mujer»²⁰².

²⁰⁰ Hernández, A. *Mudanza de los sentidos*, op. cit., pág. 119.

²⁰¹ *Ibidem*, pág. 24.

²⁰² Ángela Hernández en la correspondencia con la autora del presente trabajo, 13 de abril de 2006.

La vida en el campo está ilustrada con todas sus particularidades. Es un mundo cerrado, donde todos se conocen, donde se establecen leyes aceptadas por todos, donde hay lugar para los bobos, para los que salen del contexto, los agresivos e impulsivos como lo fue Liberero. Hay un lugar para los hombres que viven de diversas mujeres como es Demetrio Alonso, que se sustenta gracias a sus relaciones amorosas. Las relaciones familiares son muy cercanas entre la gente. Después de la muerte del marido de Beba, su familia tuvo la obligación de ocuparse de ella y de sus criaturas.

Por otra parte la vida en la ciudad, en la capital, se presenta con todos sus problemas, pero también con sus ventajas. La familia de Beba instala su negocio y vende los productos que vienen del campo. Los niños van a la escuela, Virgilio puede trabajar de mecánico en un taller. Sin embargo, cuando secuestran a Resabia (una de las hijas de Beba) para convertirla en prostituta, descubren que la ciudad es también sangrienta y traidora.

«**Mudanza de los sentidos**» se sitúa en la tradición literaria de la era de post-Trujillo con:

«La reconstrucción de la historia a partir de la oralidad en su combinación con la historia lineal (que) es una bomba de tiempo porque le otorga al «otro» su momento para hablar»²⁰³.

Y esta vez es la gente ordinaria que lleva la voz y se expresa en nombre de todos a quienes toca vivir bajo el régimen.

Todos los detalles están contados desde la perspectiva de una niña, una niña que crece en el ambiente de la isla. La niña mira el mundo que la rodea, lo observa y nota diversos

²⁰³ Bruni, N. (2003). *Revisión de memorias propias y ajenas en la narrativa dominicana contemporánea en torno a la era de Trujillo*. En *Revista Universum* (18). Universidad de Talca, pág. 68.

cambios. Los ve como si los observara desde detrás de un telón. Nombra los hechos desde su perspectiva, notando los comportamientos humanos, los cambios de atmósfera, las costumbres de la gente, refiriéndose a lo que dicen los otros. De este modo se crea una visión muy rica y muy interesante del mundo, que en este momento sufre una metamorfosis social, política y costumbrista.

Pese a sus experiencias Beba es una mujer fuerte y valiente. Pero el modelo que representa no es el único tipo representativo en la sociedad. La escritora- a la vez militante feminista -ve también otra faceta de la vida de la mujer dominicana en la realidad contemporánea:

«El entorno está lleno de durezas (...) cada año pasan de 100 «los feminicidios» o sea los casos de mujeres asesinadas por maridos, novios o ex maridos o ex novios. Nuestra cultura, plena de vitalidad y bellezas, guarda zonas oscuras en las que los principios femeninos y la mujer mismas son devaluados constantemente, generando procesos en los que el hombre se extravía, a pesar de sus petulantes exhibiciones del poder»²⁰⁴.

Ángela Hernández se revela como defensora de las mujeres perseguidas, olvidadas, desilusionadas y engañadas cuyos retratos vemos en su conjunto de cuentos **«Las mariposas no temen a los cactus»** donde describe a sus personajes femeninos con mucha simpatía y una gran ternura. Cuenta la vida de las mujeres que por diversos motivos padecen la soledad, el abandono, el engaño, son perseguidas y no son capaces de defenderse. Su simpatía se demuestra en el tono de la narradora que habla en primera persona, evocando de este modo los sentimientos que la acompañan en el encuentro con las protagonistas.

²⁰⁴ Ángela Hernández en la correspondencia con la autora, correspondencia cit.

En «**La ilusión de Ana**» narra como la protagonista sufre una metamorfosis desde una mujer desdeñada por su pueblo por no haberse casado, hasta una mujer que prefiere mudarse a la ciudad para tener unas relaciones más libres. Quiere vivir de manera independiente, disfrutando de la vida laboral, social, pero se desilusiona otra vez, porque se siente demasiada herida por sus antiguas relaciones y amistades. No es posible que viva «sus ilusiones». Ángela Hernández muestra su paso desde la vida provincial hacia la vida urbana. Su nueva existencia se compone de instantes discontinuos y encuentros efímeros.

No se trata tanto de “proyectar el victimismo”, como dice la escritora, sino de defender en la mujer sus cualidades típicamente femeninas:

«El amor para la mujer es un fin primordial, pero vive asediada y amenazada por la intensidad, a veces atrofiada, de sus propios sentimientos y por un nudo de demonios, configurado por celos, mentiras, rivalidades y esperanzas que se postergan al infinito»²⁰⁵.

Ángela Hernández con mucha sutileza habla de los problemas sociales de su época y del entorno en el que vive. En las páginas de sus cuentos aparecen mujeres que quieren vivir el presente de un modo más consciente, más libre, pero el pasado irrumpe para transformar su actualidad en un estado pasajero, incompleto e inseguro. La escritora muestra la inserción de la mujer en el proceso de transformación de la sociedad que viene con su bagaje y con su riqueza.

²⁰⁵ Ángela Hernández en la correspondencia con la autora, correspondencia cit.

MÉXICO DIVIDIDO COMO UNA MUJER QUE TIENDE A ENCONTRAR SU PROPIA IDENTIDAD

A Carmen Boullosa le importa mucho su país, aunque tiene que distanciarse para sobrevivir... “a la asfixia”. La autora dice en una entrevista:

«Salgo, desaparezco... Y por otro lado, veo mejor el objeto de mi anhelo, que es México, a la distancia como un objeto de deseo que veo en la tierra. De cerca me ensordece, me hastía, me asfixia. Por el momento necesito mi «gitanidad», necesito estar afuera, estar saliendo»²⁰⁶.

A las tensiones internas se añaden las externas ya que México está situado entre dos realidades diferenciadas (por una parte, atraído por la potencia económica de los Estados Unidos, por otra parte, unido a los países de Centroamérica por sus raíces históricas), y al igual que Mesoamérica en el pasado tiene que afrontar el mismo problema de identidad:

«Quizá Mesoamérica pueda lograr su integración (..) Copiando (las formas) de un poderoso vecino del norte (..) (Para)(...) después aliviar su inconformidad con los ritos de un nacionalismo exacerbado (..) O bien, ¿encontrar algún día su propio camino? (Presencia) entre el ayer y la mañana. Meso América sigue en vías de formación. El gallo ha cantado (pero)...transcurriría algún tiempo antes de que el sol se levante: sin embargo los hombres escudriñan el cielo porque sus vidas dependen del mañana»²⁰⁷.

²⁰⁶ Castañeda, E. *Entrevista con Carmen Boullosa*: «Me sé flagelar mejor», op. cit. Recuperado de: <http://puntog.com>

²⁰⁷ Véase en: Wolf, E. *Pueblos y culturas de Mesoamérica* citado por Solís de Alba, A.A, Ortega, M., Mariña Flores, A., y Torres, N. (Coord.). *Imperialismo, crisis de las instituciones y resistencia social*, op. cit., pág. 305.

Carmen Boullosa vive en un país multicultural cuya imagen representa en su novela «**Duerme**». La escritora retrata a la sociedad mexicana mestiza, híbrida en sus raíces, sintetizada en el personaje de Clara. La protagonista, en sus diversas encarnaciones, simboliza la variedad cultural del Nuevo Mundo de la segunda mitad del siglo XVI. Es al mismo tiempo pirata francés y noble español. Posee varios nombres: Claire, Monsieur Fleurcy o Clara Flor, igualmente puede ser india y consejera francesa. La mezcla de lenguas y culturas del México actual tiene su origen en la historia de la conquista que dividió la población en vencedores y vencidos.

El contexto histórico está marcado por fechas, nombres, funciones y la organización que existía en aquel momento, así como por las características arquitectónicas, culturales y ambientales.

La acción comienza el 19 de agosto de 1571 en México, además se menciona al rey Felipe II (que reinó en España entre 1556-1598). En el momento en que Clara Flor es consejera del Virrey y organiza un ejército para combatir a los indios rebeldes, se nos señala la fecha:

«*Así que salimos de la Capitanía el 27 de marzo de 1572*»²⁰⁸.

Pero la autora no se preocupa tanto de reproducir un transcurso histórico de una manera fiel, sino de situar a sus personajes en un ambiente que permita abrir horizontes nuevos y extratextuales. La imagen de la mujer que vive incesantes transformaciones permite hacer muchas

²⁰⁸ Wolf, E. *Pueblos y culturas de Mesoamérica* citado por Solís de Alba, A.A, Ortega, M., Mariña Flores, A., y Torres, N. (Coord.). *Imperialismo, crisis de las instituciones y resistencia social*, op. cit., pág. 96.

reflexiones en torno a la nación mexicana, su identidad, acerca de su pasado y de su coyuntura actual.

Esta meditación es posible gracias al doble discurso que propone la autora: el presente del lector y el histórico de los protagonistas. El lector se siente comprometido y hace su propio discurso; lo confirma la variedad de las interpretaciones a las cuales los críticos someten el mismo texto, cuya prueba vamos a referir después.

En la novela se hace visible la tensión de la nación que busca su propio camino, entre los diversos condicionamientos culturales e históricos: *«El mundo se divide en dos: el viejo y las tierras nuevas. La luz y oscuridad. El silencio y los sonidos, lo blanco y lo negro. El agua y la tierra. El bien y el mal. Los hombres y las mujeres. Los europeos y los de las otras razas. Este último no lo sabe quien no deja su tierra, ahí creará que la diversidad es amplia, que hay ingleses, franceses, flamencos, chinos, portugueses, catalanes. Reto a cualquiera que vista como yo ropa de india y luego me dirá en cuánto se dividen los seres. «En dos», me contestará, «Los blancos y los indios»²⁰⁹.*

Con dicha descripción que se parece a la metáfora bíblica de la creación del mundo, la autora nos muestra el peso de la interpretación de aquel momento histórico. La topografía de la ciudad que Clara observa desde el patíbulo confirma esta división social. Los españoles disponen de palacios y los indios tienen chozas que reflejan la desigualdad, pero antes de la llegada de los españoles: *«nuestras calles (las de los indios) estaban trazadas en orden perfecto»²¹⁰.*

²⁰⁹ Boullosa, C. *Duerme*, op. cit., pág. 57.

²¹⁰ *Ibidem*, pág. 58.

Sin embargo, la cultura espiritual de los indios frente a la de los españoles se presenta como un mundo sin mancha, puro, como una perfección donde todo tiene sentido:

«Estas son aguas purísimas, no tocadas por las costumbres de los españoles, ni por sus caballos, ni por sus basuras»²¹¹.

Con estas afirmaciones Carmen Boullosa defiende la cultura de los vencidos. Igualmente nos hace pensar en los grupos marginados, en los indígenas que carecen de una posición social bien definida y que no han vivido hasta ahora una integración completa en la sociedad mexicana.

Giovanna Minardi señala que Claire disfrazada de hombre puede simbolizar la nación que quiere destruirse por no aceptarse a sí misma:

«México está comparado a una mujer que quiere destruirse para parecer una que no es ella»²¹².

Claire con su cuerpo femenino puede ser también una alegoría de la nueva nación mexicana que se está *moldeando* entre muchas incertidumbres y debilidades:

«El desdoblamiento –señala más lejos la misma crítica- de «la india de las manos tibias» quien, como otros indios parece carecer de un nombre preciso y que al final se identifica con doña Inés- tiene un significado divergente del desdoblamiento de Claire y afecta a la doble identidad del mexicano como indígena y como español»²¹³.

Con su postura de identidad cambiante Claire o Clara simboliza también el problema de identidad del continente,

²¹¹ Boullosa, C. *Duerme*, op. cit., pág. 28.

²¹² Minardi, G. «*Duerme*»: *La mascarada, ¿pérdida o conquista de una identidad?* En Dröcher B. y Rincón, C. (Eds.). *Acercamientos a Carmen Boullosa*, op. cit., pág. 141.

²¹³ *Ibidem*, pág. 159.

mestizo en sus raíces, pero dependiente siempre de la cultura europea:

«Para ellos tres es dos, o les cabe duda.» Por este error, yo digo «nuestras calles», digo «nosotros», atrapada en un tres que no debiera existir. El mundo se divide en dos...»²¹⁴.

Clara educa a los indios que están formando su ejército para derrotar a los españoles, pero Pedro tiene dudas, no le cree:

«Esa tierra debe pertenecer al viejo continente, sola es insostenible (...) Claro que vencerá (Claire a los españoles), su ejército será mejor que el de ellos, no me cabe duda, pero después, ¿podrá hacerse esta nación en lengua mexicana?»²¹⁵.

La duda de Pedro de Oceja es esencial: si el nuevo continente puede sobrevivir sin sus raíces europeas.

²¹⁴ Boullosa, C. *Duerme*, op. cit., pág. 58.

²¹⁵ *Ibidem*, págs. 145-146.

A través de la literatura femenina aparece la imagen de una mujer más activa en la sociedad y comprometida, como es el caso de las protagonistas de Isabel Allende.

Sus personajes femeninos siempre reaccionan ante las dificultades, son muy atentas y despiertas. Son capaces de construirse y darse una imagen concreta. A menudo encuentran su propio lenguaje y se sirven de la palabra como una forma de liberación. Clara y Alba, protagonistas de «**La casa de los espíritus**» conciben el acto de escribir como un acto de «habla» y de resistencia, aunque pronunciado en silencio. Irene de «**De amor y de sombra**» revela en las cintas los crímenes cometidos por el régimen de Pinochet. Las mujeres de Isabel Allende son fuertes como señala la misma escritora:

«...son seres bien plantados en sus pies, altivas, generosas, fuertes, jamás derrotadas, plenas de ternura y coraje. Cada una a su manera encuentra la forma de vencer la mediocridad y sobreponerse al manto gris que a menudo envuelve la existencia cotidiana. No creo que sea un romanticismo de mi parte. Corresponde a la realidad de tantas y tantas mujeres que he conocido en mi oficio de periodista y en mi vocación por la amistad»²¹⁶.

Sin embargo, observamos que la protagonista en las obras de otras autoras, resulta influenciada por la realidad social y política hasta tal punto que le hacen perder su homogeneidad. Dicho fenómeno sucede en las obras de

²¹⁶ Véase en: Cálvez–Carlisle, G. *El sabor picaresco en Eva Luna*, art. cit., pág. 169.

Carmen Boulosa y las de Laura Restrepo («**Duerme**», «**La novia oscura**» o «**Delirio**»). Las mujeres viven con intensidad el peso de la mentira social y familiar, la incertidumbre de las estructuras domésticas y estatales. Se rebelan perdiendo su identidad, cuestionando su integridad de persona, de sexo y destino.

La misma mujer se hace cabeza de familia ante la ausencia de una figura masculina que pueda sustituirla, como observamos en la obra de Ángela Hernández. Es ella la que tiene que decidir, discernir y elegir por los miembros de su familia. Al mismo tiempo, en la misma sociedad, la mujer puede ser todavía prisionera del orden patriarcal. Los cuentos de Ángela Hernández presentan a la mujer dominicana entre un tiempo pasado, de la sociedad patriarcal y un presente que anuncia un futuro y una vida mejor y más democrática, pero no privada de obstáculos.

Las escritoras del periodo analizado muestran la especificidad de los países que se hallan en el proceso de transformación política, social y cultural. Sus protagonistas viven un mundo reconocible que fácilmente identificamos con un país concreto. Sin embargo, tenemos que admitir que Isabel Allende con su realismo mágico y el concepto del amor exuberante, típico de las culturas centroamericanas, nos acerca al mundo amplio del continente, pero no privado del todo de las coordenadas históricas y regionales. Las mujeres viven en un espacio concreto que les marca fuertemente. La sociedad circundante a veces las aniquila, pero otras veces les suministra los instrumentos para tomar el timón de su existencia.

IX

EL CUERPO DE LA MUJER

El cuerpo de la mujer resulta un tema recurrente en la literatura femenina en los años 70 y posteriores. Los temas están relacionados con el cuerpo de la mujer que guardando características femeninas, quiere salir de su condicionamiento físico o, al contrario y más frecuentemente, vigoroso, muestra su potencial físico.

Las feministas de aquel periodo tienden a poner más énfasis en el placer y en la liberación del deseo femenino reprimido: «*la mère qui jouit*» sustituye a la obligación de ser madre y mujer. El cuerpo femenino también, aparte de sentir sus propias pulsiones, es un lugar en el que se inscribe la experiencia social de la mujer.

En la obra «**Duerme**» de Carmen Boullosa el cuerpo tiene, en gran parte, un papel eminentemente metafórico. Claire sufre una intervención quirúrgica en el pecho y en la frente. La india de las manos tibias vierte agua sagrada en sus heridas. Este procedimiento salva a la protagonista que no desaparece por completo, sino que sigue viviendo en una realidad espiritual y atemporal.

Cuando Claire se desnuda ante los ojos de los criados pierde su identidad varonil. La autora describe este acto violento, realizado de una manera convulsiva:

«Se ha muerto el único hijo que yo quería tener, me lo han matado en mi propio cuerpo. Me han dormido para que

yo no pueda defender a mí vástago, yo sí, yo soy mi propio hijo, Claire vuelta varón»²¹⁷.

A menudo el cuerpo de la mujer se presenta con su vergüenza del cuerpo expuesto, desnudo e indefenso:

«Me vuelve a cubrir, sin acomodar en nada mis pocas prendas. Todas revueltas. Siento la aspereza de la manta, en un pecho desnudo. Pienso poco en lo que me está ocurriendo, porque el hambre y las ganas de reír no me dejan en paz. Si pudiera levantarme, me echaría a correr, sería capaz de comerme vivo uno de los muchos perros, dueños nocturnos de las calles de esta ciudad»²¹⁸.

El cuerpo femenino siempre tiene sus debilidades y por lo tanto sus humillaciones:

«...él abusa de mí, cuando por un descuido de niña, mi ropa manchada de menstuo, él descubre que soy mujer, y veo que lo abandono y que ejerzo el mismo oficio de mamá, con mis piernas de misma forma que las de ella»²¹⁹.

Clara, hija de una prostituta francesa, ella misma ejerce esta profesión, luego se convierte en pirata y cuando llega al Caribe, adquiere la identidad de un noble español, Conde de Urquiza. Más tarde, cuando la visten de india, participa en la lucha contra los indígenas, adquiriendo diversas identidades. Esas transformaciones corporales e identitarias, según -una de las críticas- Ute Seydel desempeñan una función importante en la obra:

«En su cuerpo se inscriben las experiencias de los diferentes grupos sociales en pugna, es la superficie sobre la cual se escribe la historia de México y se negocia «la identidad del sujeto con la identidad nacional». (...) El personaje que sale transformado de la cirugía de la india no es prisionera de los binarismos sexuales, genéricos,

²¹⁷ Boullosa, C. *Duerme*, pág. 19.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*, pág. 35.

estamentales, raciales y sociales. Es andrógino e híbrido, y fluye de una identidad a otra, capaz de adoptar diversos puntos de vista»²²⁰.

Como es frecuente en esta autora, el cuerpo femenino es víctima de malos tratos y violencia. Los piratas de la isla Tortuga, otro de sus libros «**Son vacas somos puercos**», no desean la presencia de mujeres en su isla (aunque las echan de menos), por este motivo las maltratan cuando las encuentran en su camino. Los piratas se complacen en martirizarlas:

«Tanto fue el abuso que las dejamos (yo mismo lo ví) rasgadas, destrozadas, donde no sangrando a carne viva, con llagas en sus partes y en cuanto las rodeaba»²²¹.

En otra de sus novelas «**Antes**» Carmen Boullosa describe la transición de una niña, de la niñez a la adolescencia. La protagonista habla tras haber fallecido a la edad de once años.

La protagonista siendo niña padece varios pesares como miedo, angustia, culpa y persecución. En un momento dado experimenta y relata su propio fallecimiento. Cuando el corazón se le escapa, ella se encuentra muerta. Observa como su padre la halla inerte sobre su cama y las sábanas manchadas de sangre. No se encuentra la explicación de su muerte.

La niña lleva a cabo la transición entre la niñez y la adolescencia. No solo se relatan el nacimiento y la muerte de la narradora, sino su transformación de niña en mujer, que por diversos motivos decide morirse. La niña sufre de «un

²²⁰ Seydel, U. (2001). *La destrucción del cuerpo para ser otro. El cuerpo femenino como alegoría de México colonial en "Duerme"*. En Domenella A.R. (Coord.). *Territorio de leonas, cartografía de narradoras mejicanas en los noventa*. México: UAM/Casa Juan Pablos, págs. 168-169.

²²¹ Boullosa, C. (1991). *Son vacas, somos puercos*. México: Ediciones Era, págs. 108-109.

dolor espiritual» que Boullosa define como «un pánico de estar vivo». ¿Un paso fracasado, una renuncia a la vida? ¿Una desgana de vivir otra vida diferente a la infancia?

Jeanne Vaughin en su artículo «**Las que auscultan el corazón de la noche**»: el deseo femenino y la búsqueda de representación» descubre el conflicto que nace entre el espacio privado y público de la niña mencionada anteriormente²²². «Lo privado» sería el universo «femenino» de la casa frente al mundo público, que existe fuera de ella. Ella es incapaz de abrir la puerta que conduce al espacio público: la puerta «*era más fuerte que yo*»²²³.

En la obra de Carmen Boullosa se observa esta tensión existente en el cuerpo femenino que no quiere identificarse como mujer (es el caso de Clara de «**Duerme**») o que siente el horror de su condición biológica y social (Clara o las protagonistas de «**Mejor desaparece**» o «**Antes**»). Encontramos aquí de nuevo el eco del pensamiento de Octavio Paz que en su ensayo sobre la soledad decía que: «*Para los mexicanos la mujer es un ser oscuro, secreto y pasivo. No se le atribuyen malos instintos: se pretende que ni siquiera los tiene. Mejor dicho, no son suyos sino de la especie; la mujer encarna la voluntad de la vida, que es por esencia impersonal, y en este hecho radica su imposibilidad de tener una vida personal. Ser ella misma, dueña de su deseo, su pasión o su capricho, es ser infiel a sí misma*»²²⁴. El hecho de encontrar su propia identidad supone para las protagonistas de Carmen Boullosa transgredir las fronteras

²²² Vaughin, J. (1995). «*Las que auscultan el corazón de la noche*»: el deseo femenino y la búsqueda de representación. En López González, A. (Coord.). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México, págs. 627-627.

²²³ Boullosa, C. *Antes*, op. cit., pág. 104.

²²⁴ Paz, O. *El laberinto de la soledad*, op. cit., pág.13.

de su cultura y de su condición de mujer, y por lo tanto resulta un proceso doloroso.

La escritora dominicana, Ángela Hernández, en varios cuentos, recurre también a la imagen de la mujer dolorida y apenada.

En uno de sus relatos sobre las mujeres «**Carmen quiere vivir**»²²⁵ Ángela Hernández narra las inquietudes y humillaciones de una mujer del mundo rural que va a dar a luz a su hijo. En un relato muy breve, refleja su pánico, su soledad y al mismo tiempo la indiferencia que acompaña un hecho tan importante.

Ángela Hernández suele mostrar con frecuencia los sentimientos que se manifiestan en los rostros y gestos de las mujeres abandonadas, desilusionadas, engañadas:

*«Su voz no se quiebra en ningún punto. Carece totalmente de inflexiones. Es como una tenaz y dura hebra de pura amargura. Le da a una la molesta sensación de que se romperá en cualquier momento»*²²⁶.

No obstante, y como polo opuesto, en la narrativa de otras autoras, el cuerpo femenino será presentado como lugar de placer, de «jouissance».

A finales del siglo XX, las escritoras ponen todo su empeño en demostrar los sentimientos relacionados con el acto amoroso. Lo que antes estaba reservado a la literatura escrita por hombres, en el siglo XX, afortunadamente, da lugar a la intervención femenina. En un principio, las mujeres incapaces de liberarse de la dominación falocéntrica utilizan formas de resistencia suave, tales como la magia, la astucia, la mentira o la pasividad. Con el tiempo las mujeres descubren la fuerza de la pasión que les empuja a transgredir

²²⁵ Hernández, A. (1985). *Carmen quiere vivir*. En *Las matrisosas no le temen a los cactus*. Santo Domingo, págs. 43-46.

²²⁶ Hernández, A. *La ilusión de Ana*. En *Las matrisosas no le temen a los cactus*, op. cit., pág. 6.

las fronteras impuestas por la moral, la visión patriarcal y la expresan con más convicción, más abiertamente y valerosamente.

Ya en la obra de Teresa de la Parra «**Ifigenia**» se observan indicios de cómo puede ser visto el amor pasional prohibido y clandestino. María Eugenia fascinada, en su juventud, por Gabriel Olmedo, siente un amor irresistible por él:

«La persona toda de Gabriel despedía tanta fuerza de atracción y de dominio que yo, como una pobre paloma fascinada de muerte, sentía un deseo vehemente y misterioso de que las garras del águila me arrancasen de este yermo donde vivo, y me llevasen en ellas el vértigo de las alturas(...) aunque sólo fuese para luego desgarrarme y atormentarme cruel en un festín sangriento»²²⁷

La visión femenina de la vida afectiva y erótica se hace patente en la obra de María Luisa Bombal. Uno de los críticos, a propósito de la escritura femenina, pensando en esta autora chilena, se ha expresado muy convencido:

«Si la mujer vive para la vida afectiva del alma y el hombre para las creaciones y realizaciones del espíritu, éste es un temperamento íntegramente femenino. ¡Qué suerte que el oficio masculino de escribir, no haya masculinizado a una escritora más!»²²⁸

María Luisa Bombal da un gran paso en la expresión de los sentimientos más íntimos de la mujer y de sus deseos eróticos. La protagonista de «**La última niebla**» (1934) se presenta como una mujer que vive una serie de sentimientos, desde aquellos que experimenta como una mujer frustrada tras la noche de bodas, rechazada por su primo Daniel con

²²⁷ Parra, T. *Ifigenia*, op. cit., pág. 553.

²²⁸ Alonso, A. (1973). *Aparición de un novelista en María Luisa Bombal, La última niebla*. Santiago de Chile/Buenos Aires: Coedición Orbe/Andina, pág. 16.

quien acaba de casarse, hasta la relación adúltera que vive de forma onírica que no hace sino llenarle de plenitud.

Isabel Allende confiesa en una ocasión, que tras abandonar Chile y vivir exiliada algún tiempo en Venezuela, descubrió los sentimientos amorosos en todo su esplendor. La sensualidad flotante en el aire hacía percibir el amor de una manera muy diferente a la que ella había conocido en Chile. En Venezuela la influencia del clima, la sensualidad de sus habitantes tuvo una gran repercusión en su faceta de escritora. Por el contrario, cuando habla del amor erótico en Chile, muestra una faceta, sobria y reprimida, en ningún caso tan exuberante y plena como en el caso de los países tropicales.

«**Cuentos de Eva Luna**» (1990) es una colección de cuentos de amor y aventuras, fruto de su estancia en Venezuela. Estos cuentos se sitúan en el Caribe. A través de la lectura completa de la obra podemos ver una amplia imagen del concepto del amor tal como lo entienden las protagonistas de Allende.

La historia de «**Niña perversa**» describe la niñez de Elena, que es una niña silenciosa y obediente. Cuando llega un hombre desconocido a su casa, su vida cambia. Bernal (así se llama el desconocido) comienza una relación con su madre que es viuda y en este momento Elena comienza a desear su aceptación y atraer su atención. La niña intenta enamorarlo por medio de intrigas amorosas, pero él la rechaza. Cuando la niña, ya mujer, regresa de visita a la casa de su madre, parece no recordar lo que había ocurrido. Solo el Ruiseñor, ex amante de su madre y ahora su marido, le declara su amor y se emociona con su visita. Sin embargo, la mujer no se acuerda de nada. Su trasgresión se muestra para

ella como una fuerza legítima, que se impone tan fuerte como una enfermedad²²⁹.

Los primeros sentimientos que siente la niña frente al Ruiseñor son de repugnancia y odio, pero se transforman en una ansiedad amorosa irracional cuando lo ve tocar la guitarra. Desde ese momento ella siente el amor sensual:

«(Elena) olvidó que detestaba su brillantina, su escarbadietas y su arrogancia y cuando lo veía pasar o lo escuchaba hablar recordaba las canciones (...) y volvía a sentir el ardor en la piel y la confusión en el alma, una fiebre que no sabía poner en palabras»²³⁰.

Como observa Sylvia G. Carullo en el artículo citado anteriormente, en la evolución sexual de Elena aparece el deseo de control y dominio total de la mujer sobre el hombre que quiere dominarlo a través de «ceremonias que había inventado para apoderarse de los pedazos del alma de ese hombre». La protagonista lo consigue gracias a la práctica de ritos amorosos que sirven para atraer y poseer al hombre.

En el cuento «**Dos palabras**» encontramos otro ejemplo de hechicería presente en el rito de amor. El coronel, un hombre de «fieros ojos de puma» y «el hombre más solo del mundo»²³¹, quiere alcanzar el puesto de presidente. Sin embargo, carece del don de la palabra. Belisa Crepusculario, la mujer que «vende palabras» puede concederle esta habilidad. Al verse los dos sienten inmediatamente una atracción sexual. Por ello la mujer desea ayudarlo:

²²⁹ Véase: G.Carullo, S. (1997-1998) *Fetichismo, magia amorosa y amor erótico en dos cuentos de Isabel Allende*. En *Texto Crítico* (4-7) pág. 125-132.

²³⁰ Allende, I. (2000). *Cuentos de Eva Luna*. Barcelona, pág. 30.

²³¹ Allende, I. *Dos palabras*. En *Cuentos de Eva Luna*, op. cit., pág. 19.

«Porque percibió un palpitante calor en su piel, un deseo poderoso de tocar a ese hombre, de recorrerle con sus manos, de estrecharlo entre sus brazos»²³².

La mujer le regala dos palabras gracias a las cuales el coronel recibe el poder de la palabra, pero al mismo tiempo siente atracción sexual hacia Belisa, ya que esas dos palabras alteran sus sentidos: «con el recuerdo del olor montuno, el calor de incendio, el roce terrible y el aliento de hierba buena, hasta que empezó a nadar como un somnábulo»²³³.

El coronel experimenta un desequilibrio pasional y emocional hasta tal punto que sus colaboradores «comprendieron que se le terminaría la vida antes de alcanzar el sillón del presidente»²³⁴.

En otro de los cuentos, «**Boca de sapo**»²³⁵, aparece la prostituta Hermelinda que fascina a los hombres por su sensualidad desmesurada:

«En cada abrazo por breve que fuera, ella se revelaba como una amiga entusiasta y traviesa»²³⁶.

Con sus juegos ilícitos atrae a los hombres, hasta que en un momento dado llega uno que le gusta más de lo habitual y con quien ella se va, dejando a los hombres «desconcertados».

En «**Oro de Tomás Vargas**», el cuento que forma parte de la misma antología, resulta victoriosa la mujer que se libera del amor masculino únicamente posesivo. Tomás Vargas lleva a su casa a una adolescente que está encinta y que le atribuye el embarazo. Su mujer al principio se molesta, pero después se ocupa de la chica embarazada

²³² Allende, I. *Dos palabras*, op. cit., pág. 20.

²³³ Ibidem, pág. 23.

²³⁴ Allende, I. *Dos palabras*, op. cit., pág. 23.

²³⁵ Allende, I. *Boca de sapo*. En *Cuentos de Eva Luna*, op. cit.

²³⁶ Allende, I. *Dos palabras*, op. cit., pág. 56.

ayudándola en sus problemas. Entre las mujeres nace una sincera fraternidad y solidaridad. Tomás abandonado por las mujeres, se entrega al juego donde comienza a perder su patrimonio. Finalmente muere y así la calma vuelve al hogar donde viven ambas mujeres.

El cuento «**Clarisa**» narra la historia de la protagonista principal que lleva una vida ejemplar, sirviendo a su esposo y a sus hijos, y también ayudando a los más necesitados. Clarisa después de su muerte será venerada por el pueblo. Sus dos primeros hijos sufren una discapacidad intelectual, sin embargo, después nacen dos niños que resultan sanos y fuertes. Ella ve este hecho como un regalo de la Providencia. En su lecho de muerte, confiesa a una amiga que sus hijos sanos son de otro:

«Eso no fue pecado mi hija, sólo una ayuda de Dios para equilibrar la balanza del destino. Y ya ves cómo resultó de lo más bien, porque por dos hijos retardados tuve otros dos para cuidarlos»²³⁷.

La ironía presente en esta escena es muestra de la actitud de la escritora que ve el amor como un acto libre, privado de prejuicios y de culpabilidad.

La descripción de las sensaciones eróticas es un tema habitual en la obra de Isabel Allende y, debemos puntualizar que siempre lo lleva a cabo desde el punto de vista femino-céntrico:

«Pedro Tercero estiró la mano y le tocó el cuello a la altura de la oreja. Blanca sintió algo caliente que le recorría los huesos y le ablandaba las piernas, cerró los ojos y se abandonó. Lo atrajo con suavidad y la rodeó con sus brazos, ella hundió la nariz en el pecho de este hombre que no conocía (...)»²³⁸.

²³⁷ Allende, I. *Clarisa*. En *Cuentos de Eva Luna*, op. cit., pág. 53.

²³⁸ Allende, I. *La casa de los espíritus*, op. cit., p. 196.

La sexualidad presentada por las protagonistas de «**La casa de los espíritus**» es abierta y profunda, integradora de todo el sujeto. Con sus relatos, Allende se opone a todo tipo de tabúes sociales, afirmando la sexualidad como un hecho natural y feliz.

Tanto en esta novela como en los cuentos Isabel Allende muestra la fuerza vitalizadora de la sexualidad, liberada de culpabilidad. Hay una risa, un optimismo que acompaña el goce de la sexualidad que no es reprimida, que es «*diosa barrigona*» como la define Alice Ruth Reckley-Vallejos en su artículo²³⁹.

Isabel Allende en una entrevista realizada a este propósito es consciente de la trasgresión y el desafío que sus obras proponen:

«*Algunos lectores se horrorizaron con «Boca de sapo». Ese cuento está prohibido en las escuelas mormonas y encabeza la lista negra de muchas sectas fundamentalistas cristianas y de las otras*»²⁴⁰.

Una imagen sorprendente del amor y de la iniciación nos la da Laura Restrepo. Su protagonista –una prostituta– es capaz de enamorar a todos los hombres. Lo característico de Sayonara es que ella les guarda una cierta distancia, les fascina, pero no es fácilmente definible. El amor de las prostitutas lleva consigo el peligro, la enfermedad, el sufrimiento, la muerte:

«*Siempre, en alguna parte está agazapada la suerte, y la gracia consiste en descubrir dónde antes de que tire el zarpazo*»²⁴¹.

²³⁹ Reckley-Vallejos, A.R. (1997-1998). *La diosa barrigona*. En *Texto Crítico* (4-7), págs. 97-108

²⁴⁰ Correas Zapata, C. (1998). *Isabel Allende, vida y espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, pág. 109

²⁴¹ Restrepo, L. *La novia oscura*, op. cit., pág. 61.

Sin embargo, la presencia de las prostitutas constituye «un alivio» para la gente que trabaja en los campos petrolíferos. Las meretrices en numerosas ocasiones se muestran como «hermanas misericordiosas» o compañeras de juego y diversión. El hecho de que las prostitutas no trabajen durante la huelga de los obreros revela su solidaridad con los hombres. El mundo de la prostitución representa lo prohibido, pero también la libertad y el placer. Pero no son las prostitutas en general las que sienten el placer:

*«Ellos pagan por sentir y nostras cobramos por no sentir»*²⁴². Por ejemplo, a la Machuca sus compañeras la llaman *«bruja rebruja, puta, reputa»*²⁴³, porque saben que lo que hace lo hace por placer.

Laura Restrepo, al recibir el Premio Alfaguara de Novela 2004, se pronunció contra la restricción de la palabra en las falsas democracias. En esa ocasión dijo que:

*«Palabras como hambre, imperialismo, prostituta, NAPALM, ántrax, explotación desaparecen en esta sociedad de consumo, en la que expresiones como siempre, nunca, compromiso, compasión, solidaridad, simpatía, compañero, anhelo «desentonan»*²⁴⁴.

En este contexto las prostitutas parecen formar una realidad llena de vida, que acepta el riesgo, que se enfrenta con el peligro. Al contrario, la sociedad de consumo teme a la muerte, la enfermedad y al sufrimiento. La autora, en el mismo discurso dice unas palabras muy significativas:

«La vida es intensa y pasional justamente en esa esquina en que se cruza con la muerte, la conciencia clara

²⁴² Restrepo, L. *La novia oscura*, op. cit., pág. 303.

²⁴³ Ibidem, pág. 303.

²⁴⁴ El resumen de este discurso se halla en: *La crónica de hoy de 22 de febrero de 2006*. Recuperado de: <http://www.cronica.com.mx/>

y reveladora de la muerte es lo que le saca el brillo a la vida y le extrae todo su resplandor»²⁴⁵.

²⁴⁵ Ibidem, La crónica de hoy de 22 de febrero de 2006. Recuperado de: <http://www.cronica.com.mx>, op. cit.

TÉCNICAS NARRATIVAS

EL REALISMO MÁGICO DE ISABEL ALLENDE

Las técnicas narrativas propuestas por Isabel Allende en «**Eva Luna**» son diversas. Una de ellas consiste en prestar la palabra a la narradora que se expresa en primera persona y, por consiguiente, gana la atención del lector. El análisis más profundo de la obra permite también comprender mejor cómo Eva -gracias a la escritura que practica- se apodera de su destino. Eva cuenta su historia, la incluye en el folletín que escribe para las mujeres. Lo hace porque:

«La realidad es un revoltijo, no alcanzamos medirla o descifrarla, porque todo ocurre al mismo tiempo. (...) Yo trato de abrirme camino en este laberinto, de poner un poco de orden en tanto caos, de hacer la existencia más tolerable. Cuando escribo, cuento la vida como a mi me gustaría que fuera»²⁴⁶.

La escritura permite a la protagonista encontrar la lógica en los eventos, dar sentido a lo que vive y ordenar la realidad. Con la escritura Eva Luna se crea la historia de su vida y su genealogía. Lo mismo pasa con la escritura de Alba y la de Clara de «**La casa de los espíritus**». En esta novela Isabel Allende elige a varios narradores para que narren la realidad de Chile. El senador Trueba habla en

²⁴⁶ Allende, I. *Eva Luna*, op. cit., pág. 276.

primera persona en forma de recuerdos, el resto de la narración está en tercera persona. El recurso de conceder la palabra al hombre (Esteban Trueba) en el discurso femino-céntrico que domina en el libro, sirve para mostrar otro punto de vista y presentar las razones del hombre. El discurso se hace más objetivo, ya que la narración de Trueba «equilibra» en cierto modo la narración femenina y la completa.

El rasgo distintivo de esta novela es también el realismo mágico. Con este concepto se hace hincapié en los aspectos más extraños, fantásticos y folclóricos de la realidad latinoamericana. Existen varias descripciones que dan una idea aproximativa del fenómeno, como podemos apreciar en las siguientes palabras de Gabriel García Márquez:

«Lo único que sé sin duda es que la realidad no termina con el precio de los tomates. (...) En Comodoro Rivadavia, que es un lugar desolado al sur de Argentina, el viento polar se llevó un circo entero por los aires y al día siguiente las redes de los pescadores no sacaron peces del mar, sino cadáveres de leones, jirafas, elefantes. (...) Basta con leer los periódicos, o abrir bien los ojos»²⁴⁷.

Paralelamente aparece en la literatura latinoamericana otra corriente literaria: «*lo real maravilloso*», definida por Alejo Carpentier en su introducción al libro: «**El reino de este mundo**»²⁴⁸. Lo real maravilloso procede de las raíces culturales de ciertas zonas de América Latina con raigambres indígenas y africanas. Los personajes de los autores que practican lo real maravilloso son indígenas o negros de Guatemala, Cuba o Brasil que perciben los

²⁴⁷ Durán, A. (1969). *Conversaciones con Gabriel García Márquez*. En *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: CASA, págs. 33-44.

²⁴⁸ Carpentier, A. (1999). *El reino de este mundo*. La Habana: Editores Letras Cubanas.

aspectos mitológicos o espirituales como reales²⁴⁹. La diferencia entre ambas nociones consiste en que el realismo mágico se plantea en un mundo totalmente realista en el cual de repente sucede algo inverosímil. Para el autor mágico realista el mundo es un laberinto con las cosas más inesperadas, más inverosímiles que pueden ocurrir de un modo no conflictual.

Como podemos observar, en el discurso del realismo mágico los dos universos: el natural y el sobrenatural se mezclan y se confunden en un mismo plano, en el cual los elementos contrastantes y discordantes conviven sin ninguna incompatibilidad. Este efecto crea la llamada multidimensión.

«Esta multidimensión- dice Ricci N. della Grisa-(...) se percibe desde nuestra perspectiva mental asimétrica como un sistema compuesto de conjuntos « infinitos»²⁵⁰.

Y sigue más lejos con la descripción que vale también para «**Eva Luna**»:

«El Caribe de Carpentier, o Macondo o Santa María que desarrollan en el macro símbolo los motivos recurrentes borgeanos de circularidad, desdoblamiento, infinito y espacios laberínticos funcionan como síntesis significantes de un único universo cultural: como un intento de abrazar, en una visión integradora y totalizante, toda la problemática latinoamericana»²⁵¹.

Este recurso permite a los autores mostrar la riqueza y la diversidad del mundo latinoamericano, compuesto de varias religiones, creencias y diferentes elementos culturales.

²⁴⁹ Véase en: Rosales Llarena, A. (1997). *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud: espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria: Hispanoamérica.

²⁵⁰ Ricci della Grisa, G. *Realismo mágico y conciencia mítica en la América Latina*, op. cit., pág. 134.

²⁵¹ Ibidem, pág. 187.

A título de ilustración nos servirá «**La casa de los espíritus**» en el que Rosa está descrita como mujer-ángel, cuya belleza sobrepasa los límites de lo normal:

«Tenía algo de pez y si hubiera tenido una cola escamada habría sido claramente una sirena, pero sus dos piernas la colocaban en un límite impreciso entre la criatura humana y el ser mitológico»²⁵².

Clara dispone del don de clarividencia y fuerzas sobrenaturales que le permiten mover los objetos, vive entre la realidad y la ficción, entre el tiempo presente, pasado y futuro. La religiosidad oculta de la protagonista principal que tiene contacto con los grupos esotéricos (con los cuales intercambia cábalas e invoca a los espíritus) y vive en oposición indirecta a la jerarquía eclesiástica, le atribuye rasgos mágicos. El machismo visible en la persona de Esteban Trueba, el prestigio y la posición de la madre así como los fuertes lazos familiares en la familia de Alba y de su abuelo Esteban contribuyen a una imagen mítica de la realidad.

En «**Eva Luna**» el realismo mágico sobre todo se refiere al poder mágico de la palabra. Hay también otros elementos que nos hacen pensar en la realidad mágica, como la materia universal que representa un potencial inimaginable:

«La porcelana fría es una tentación peligrosa, pues una vez dominados sus secretos nada impide al artesano copiar todo lo imaginable hasta construir un mundo de mentira y perderse en él»²⁵³.

El mundo está poblado por varios fenómenos que confirman la convivencia del mundo real e irreal como, por ejemplo, el bebé monstruoso de la madrina, que:

²⁵² Allende, I. *La casa de los espíritus*, op. cit., pág. 17.

²⁵³ Allende, I. (1987). *Eva Luna*. Barcelona: Plaza Janés&Editores, pág. 101.

«Se caracterizaba por la fusión de dos cuerpos con dos cabezas; género xifodimo, por lo tanto presentaba una sola columna vertebral; clase monofaliana, con un ombligo para los dos cuerpos. Lo curioso fue que una cabeza era de raza blanca y la otra de la negra»²⁵⁴.

La presencia de otros elementos extraños como, por ejemplo, la cama/ataúd de Elvira en el que Elvira duerme y así se acostumbra a la idea de la muerte; también las actividades del doctor Jones que tiene la fórmula secreta de embalsamar los cuerpos humanos, nos hacen sentir una atmósfera insólita y mágica. La escritora, de este modo, nos muestra el mundo de creencias populares, de temores inexplicados que corren en la conciencia popular, de saberes misteriosos que confunden la mentalidad simple, de la extraña necesidad de vivir a la vez lo real y lo irreal, de hacer las paces con la muerte, la anormalidad y la sorpresa.

Toda la obra de Isabel Allende respira ese aire un poco vago, un poco misterioso e irreal, lo que hace de su obra tan salpicada del contorno local, una expresión rica de la sociedad mestiza, arraigada en el mundo de antiguas creencias.

El carácter mágico de la realidad y la necesidad de ilustrarlo lo subraya Isabel Allende en la entrevista prestada a Marcelo Coddou:

«Ese sentido mágico de la existencia, ese reconocer que hay muchas dimensiones de la realidad y que «el arte» consiste en pasar de una dimensión a la otra y hacerlas permeables»²⁵⁵.

El lenguaje que utiliza la escritora crea un ambiente lleno de poesía, de sensualidad y de indeterminación:

²⁵⁴ Allende, I. (1987). *Eva Luna*, op. cit., pág. 97.

²⁵⁵ Coddou, M. *Conversaciones con Isabel Allende. De la impertinencia al desprendimiento*. En *Hija de la Fortuna rediagramación fronteriza del saber histórico*, op. cit., pág. 130.

«Mi padre, un indio de ojos amarillos, provenía del lugar donde se juntan cien ríos, olía bosque y nunca miraba al cielo al frente, porque se había criado bajo la cúpula de los árboles y la luz le parecía indecente...»²⁵⁶.

El mundo mágico y la encantada atmósfera se hacen sentir curiosamente solo en las primeras obras de Isabel Allende (CLE, EV, CEL), dando lugar en las obras más tardías a una expresión más sobria y realista de la realidad.

²⁵⁶ Allende, I. *Eva Luna*, op. cit., pág. 7.

EL REALISMO POSMODERNISTA DE LAURA RESTREPO

En la obra de Laura Restrepo el sentido mágico cede lugar a un realismo arraigado en la visión de la realidad vista como un proceso histórico que posee sus causas y consecuencias. Al respecto la autora afirma:

«La fórmula ha cambiado un poco porque ya no se trata de considerar mágica una realidad sino precisamente de ver el realismo que tiene unas expresiones intangibles, para tratarlas no ya como una expresión de lo incomprensible sino, por el contrario, para encontrarles sus raigambres históricas. Es como ir al fondo del alma y al fondo de los procesos para entender su razón de ser. En esto siento una diferencia, un avance colectivo en el país: pasar del deslumbramiento con el «realismo mágico» a tratar esta realidad tan mágica, tan ajena a lo racional, y saber en qué se fundamenta, cuáles son sus mecanismos, cuáles son sus pautas secretas»²⁵⁷.

La tendencia realista que aparece en la literatura colombiana será una reacción a las corrientes literarias precedentes, representadas por el realismo mágico y lo real maravilloso, y caracterizará frecuentemente a los autores que aparecen en el período de posboom. Esta tendencia será característica de los escritores que:

«Cultivan el sueño de descifrar una verdad que va más allá de lo lúdico» como señala el crítico norteamericano D. L. Shaw²⁵⁸.

²⁵⁷ Entrevista con Laura Restrepo: *Hablemos claro*, programa de televisión. En Vidal (1996). *M. Entre Comillas*. Santafé de Bogotá, pág. 294.

²⁵⁸ L. Shaw, D. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid: Editorial Colibri, pág. 368.

La locura de Agustina tiene su causa en la mentira en la que le tocó vivir. Vemos como sus manías y obsesiones tienen sus raíces en las carencias sufridas a lo largo de su infancia. Asimismo otro de sus personajes, Sayonara, se halla perdida en su vida, hecho derivado de la precariedad de su entorno familiar. Su periplo vital la convierte en un misterio para otros y para ella misma.

El método que utiliza la autora para acercarse a la verdad es la investigación periodística. Esta le permite conocer muchos detalles de la vida diaria, la complejidad de los grupos sociales y del ambiente sociopolítico en el que se hallan inmersos sus protagonistas (por ejemplo, la Colombia del narcotraficante Pablo Escobar y de las compañías petroleras). El hecho de presentar las versiones contadas por personas diferentes enriquece el relato.

Como hemos señalado, la tendencia realista es visible en su intento de mostrar la realidad por la relación causa - efecto, pero también por su esfuerzo de ilustrar objetivamente los complejos mecanismos que rigen los diferentes grupos sociales. Los comportamientos humanos y la psique de los personajes tienen siempre su justificación.

El sentido de la verosimilitud se refuerza paradójicamente por la narración múltiple, y al mismo tiempo permite ver la debilidad de la narración subjetiva, del Sujeto solo.

Por lo tanto, la autora de la novela «**Delirio**» busca innovaciones formales que le permitan expresar la multiplicidad y la subversión de todos los discursos.

La técnica narrativa resulta innovadora. Las oraciones carecen de puntuación tradicional, lo que produce el efecto del fluir de conciencia. Los pensamientos están relatados en primera persona en forma de un monólogo dialogado con un interlocutor, incluyendo sensaciones, pensamientos íntimos y recuerdos:

«...y tu madre anuncia que le tendrá una pailada de arequipe para que se la coma toda él sólo, y pronostica el alegrón que se va a pegar el Bichi cuando vea que su habitación de la casa de la Cabrera sigue intacta, Es que no he tocado nada, dice tu madre conmovida, porque de verdad lo está, casi hasta las lágrimas, No he movido de ahí ni su ropa ni sus juguetes, dice tu madre y la voz se le quiebra, todo está igual a cuando se fue, como si no hubiera pasado el tiempo. Como si no hubiera ocurrido nada, ¿verdad Eugenia? porque en su familia, Eugenia, nunca ocurre nada, eso quisiera decirle el Midas para que Agustina deje de retorcerse las manos, Mi pobre niña cada vez más ida, cada vez más blanca, y yo me pregunto qué puedo hacer para alejar de tu cara esa expresión de pánico, esa inminencia de algo que te va a pasar y se avecina, se avecina, aunque no tenga nombre»²⁵⁹.

Este fragmento tan extenso ilustra cambio de sujetos y cambio de puntos de vista, numerosas proyecciones de diversas personas, multiplicación de perspectivas, el rasgo característico de esta prosa. Cada uno de los personajes tiene su propia explicación, su propia verdad o mentira. Este recurso permite la expresión del mundo fragmentado, que adolece de una verdad absoluta. No solo el sujeto literario está desintegrado, sino que toda la realidad se descompone en pequeñas partículas. El sujeto ha perdido la capacidad de discernir, de evaluar y jerarquizar.

No hay un solo narrador que tenga una visión objetiva, al contrario, son muchos los que con sus diversas ópticas expresan la subjetividad de su experiencia. Estas voces interaccionan y se completan. Parece más bien un diálogo normal, en el que los personajes se muestran más verdaderos, porque cada frase arroja luz sobre su

²⁵⁹ Restrepo, L. *Delirio*, op. cit., págs. 265-266.

comportamiento. Sin embargo, este recurso no permite tener una visión consoladora de la realidad, porque la realidad mostrada se revela como un mundo carente de sentido.

La multiplicidad de narradores es característica también de la novela «**La novia oscura**». Todos los Santos, una de los múltiples protagonistas, dan a conocer a la periodista la historia de Sayonara. A lo largo de la obra, esta historia en realidad se relata en varias versiones, incluso su final es ambiguo.

Resulta difícil establecer cuál es el género de la novela. El cuento se mezcla con la investigación periodística: la prosa tiene algo de reportaje y algo de entrevista. A lo largo de la novela la periodista mantiene conversaciones con Sacramento y otras prostitutas, lo que le permite conocer más detalles de la vida de su protagonista.

Otros procedimientos literarios de los que se sirve la autora tienen un papel no menos importante para la obra. Esta vez es el lenguaje de la novela: el registro va desde el lenguaje coloquial utilizado por las prostitutas, hasta el lenguaje literario del que ellas mismas hacen uso para hablar de literatura. Los nombres propios de los protagonistas son especiales, algunos pertenecen al ámbito cristiano: Todos los Santos para una prostituta, Sacramento para un amigo de ellas (además los religiosos lo bautizan con este nombre para subrayar que se trata de un niño salvado espiritualmente); el Cristo con quien están hablando las prostitutas y al que Sayonara tiene miedo. La combinación de varios registros lingüísticos no es casual, porque hace pensar al lector en el mundo de meretrices como si fuese un mundo libre de mancha y digno de respeto. El mundo que está afuera aparece paradójicamente como menos digno de atención.

La visible simpatía de la autora hacia los grupos desfavorecidos le permite hacer estas concesiones a favor del lenguaje. El lenguaje poético de las descripciones de la

naturaleza que utiliza la autora armoniza con el lenguaje culto de las prostitutas que son capaces de recitar la poesía de Rafael Alberti, que conocen a Jorge Luis Borges y saben valorar sus influencias culturales. Las prostitutas reflexionan sobre el mundo artístico, hecho que resulta poco habitual y les permite expresar su mundo espiritual, sus ilusiones y sus sueños.

Resulta interesante observar cómo Laura Restrepo construye el relato en «**Dulce compañía**». El mundo que presenta nace del choque de dos civilizaciones; por una parte, tenemos el punto de vista de una periodista, que vive de una manera independiente, que tiene una vida profesional y que posee la libertad de decidir sobre su vida y, por otra parte, un barrio donde la gente vive al día, sin estabilidad y ni sentido de pertenencia a una cultura. Viven atezados por sus miedos, obsesiones y supersticiones que trajeron de sus lugares de origen. Constituyen sus propias leyes, un mundo de fuertes y oprimidos, un ejemplo de ello serían el padre Benito y su abuso continuado hacia Ara, la madre de Ángel, o la M.A.F.A., grupo que impone sus leyes por medio de la violencia. Los habitantes de este barrio marginal aparecen como seres vulnerables, indefensos y frágiles.

Su forma de relatar los hechos recuerda a la de Gabriel García Márquez (también colombiano) que describe su mundo: una focalización sobre un hecho (por ejemplo en «**Crónica de una muerte anunciada**»), y un personaje le permite hacer un análisis de todo el grupo social en el que se sitúa la trama. Esta focalización es posible gracias al esfuerzo de la periodista que hace que dos mundos diferentes se encuentren. Otro rasgo común es la técnica que usan ambos escritores: son las investigaciones llevadas por los narradores con el fin de encontrar la verdad. El uso de la técnica periodística se debe probablemente a una vasta experiencia que ambos poseen en el mundo del periodismo.

De oficio periodista, la autora recurre a la investigación periodística en la construcción de su prosa. Para aproximarse a la verdad en «**Dulce compañía**», la periodista tiene que escuchar las versiones de los distintos narradores, acudir al lugar donde se desarrollan los acontecimientos.

El mundo posmodernista privado de verdades absolutas, se está reconstruyendo a partir del deseo de conocer la verdad, de ir «al fondo de las cosas» como sugiere la misma autora.

La autora mantiene una actitud comprensiva frente a la prostitución mostrando que allí también pueden aparecer valores como la responsabilidad y la amistad. La paradoja y parodia acompañan el mundo «normal».

La mezcla de géneros literarios, la multiplicidad de puntos de vista de diversos narradores, cierta ironía frente a los ambientes tradicionales es un rasgo característico del pensamiento posmodernista que se hace patente en la obra de Laura Restrepo. La prosa de la autora retrotrae a otras figuras contemporáneas como Mario Vargas Llosa. Ambos hacen un tratamiento similar de los temas ligados con la prostitución, además, el uso de la parodia e ironía, la sitúa en la misma línea que otros escritores contestatarios de verdades absolutas y conveniencias sociales.

EL RELATO LINEAL Y EL LENGUAJE POÉTICO DE ÁNGELA HERNÁNDEZ

La lógica lineal del relato clásico que utiliza Ángela Hernández en su obra **«Mudanza de los sentidos»** le permite introducir varios procedimientos que sirven para recuperar el pasado.

El recurso narrativo, empleado por la autora con este fin, consiste en conceder la voz a la gente común para que cuente sus experiencias cotidianas en los tiempos de la dictadura trujillista. La narradora es una niña menuda que con sus silencios o medias palabras ilustra el mundo de la dictadura:

«Mi hermano Virgilio regresó. Fugado de Haina, donde se encontraba estudiando con beca. Llegó anticura, antiiglesia y antijefe. «Esto faltaba», murmuraba Beba, trémula, corriendo a la calle a ver si venía algún vehículo que pudiera haber captado sus palabras»²⁶⁰.

Gracias a este tipo de narración se refuerza la memoria del pasado, como nota en su ensayo Nina Bruni:

«Ella incluye en su narración la parte local, inmediata y personal; recupera las historias ocultas y se recurre al testimonio oral de la experiencia histórica para reconectar la historia con experiencias y emociones invisibles por el poder y la ideología»²⁶¹.

Ángela Hernández, autora de los cuentos: **«Las mariposas no le temen a los cactus»**, **«Alótropos»**, **«Masticar una rosa»** o **«Piedra de sacrificio»**, presenta las

²⁶⁰ Hernández, A. *Mudanza de los sentidos*, op. cit., pág. 21.

²⁶¹ Bruni, N. (2003). *Revisión de memorias propias y ajenas en la narrativa dominicana contemporánea en la narrativa dominicana en torno a la era de Trujillo*. En *Revista Universum* (18), pág. 68.

experiencias vividas por sus protagonistas en un ambiente limitado, que por ser cerrado y opresivo resulta difícil de vivir. La opresión se muestra de una manera velada y produce la tensión que apenas se deja descubrir por la niña.

Sin embargo, en todas las presencias opresoras e invadientes, se busca un método de liberarse y rescatar la libertad que es intrínseca del ser humano. A modo de ejemplo puede servir su cuento «**Masticar una rosa**», en el que Ángela Hernández utiliza el lenguaje poético que permite descubrir como las protagonistas se liberan de su entorno:

«Los ángeles iban descalzos. Lo había comprobado con el ángel sordomudo del río. Pero él no me hacía caso, aunque me colocara debajo de las plantas de sus pies. Andar con los pies libres debía ser el premio a su pureza. No tocaban el suelo, por eso podían ir con los pies desnudos»²⁶².

La existencia de las protagonistas ya no depende de la familia ni de su entorno, más bien está determinada por su imaginación y la poesía.

En este cuento se mezclan las imágenes del mundo de la supervivencia diaria con las del mundo interno de una niña-mujer. La protagonista brinda los detalles de su realidad, por una parte, marcada por el deseo de una cotidianidad lírica, por otra parte, una realidad aplastante.

La defensora de las mujeres perseguidas, olvidadas, desilusionadas, engañadas cuyos retratos vemos en su conjunto de cuentos «**Las mariposas no temen a los cactus**» describe a sus personajes femeninos con mucha simpatía y un gran afecto. Cuenta la vida de las mujeres que por diversos motivos sufren la soledad, el abandono, el engaño, la desilusión y, si son acosadas se muestran indefensas.

²⁶² Hernández, A. *Masticar una rosa*. Recuperado de: <http://bnrd.gov.do/>

Su simpatía se demuestra por la voz de la narradora que evoca los sentimientos que la acompañan en el encuentro con las protagonistas:

«No respondo. No sé qué decir. Miro a través de sus ojos. Trato de ver más allá de ellos. Están secos. Más allá está seco también. Nada me dicen. Nada hablan de tantos años de inutilidad y sometimiento»²⁶³.

La autora relata esos dramas singulares y las catástrofes con un lenguaje bastante elíptico y simple:

«El mundo se partió. Teresa no come. No duerme. No llora. De noche canta. Una canción que nadie entiende. Un canto que hace saltar las lágrimas a los niños y deshoja las flores del patio»²⁶⁴.

Las últimas frases de la cita precedente son unas metáforas notables que hacen pensar en un sentimiento insoportable que quiebra el alma de la mujer como si se quebraran las leyes de la naturaleza.

Los niños son evocados frecuentemente en la prosa de Ángela Hernández y, con las mujeres, constituyen otro tema recurrente de su prosa. Se trata sobre todo de las niñas.

En su cuento **«De comparecer se trata»²⁶⁵** evoca a una niña que se ha vuelto loca en la edad de la pubertad, intentado fugas y extraños baños nocturnos. Otra de sus protagonistas, Teresa Irene, desaparece el día del entierro de su padre y la encuentran en un charco profundo. La niña sobrevive, pero su comportamiento se hace extraño hasta querer llegar a ser “una santa”:

«A fin de no pudrirse, de perdurar en el agua, mantenerse intacta, retornar a los cristales del agua y ver

²⁶³ Hernández, A. (1985). *La ilusión de Ana: Las mariposas no temen a los cactus*. Santo Domingo: Impretur, pág. 9.

²⁶⁴ Hernández, A. *Los mundos de Teresa*. En *Las mariposas...*, op. cit., pág. 40.

²⁶⁵ Hernández, A. (1989). *De comparecer se trata*. En *Alótopos*, Santo Domingo: Editorial Alas.

enteramente el mundo filtrado por ellos, aromatizado con su frescura»²⁶⁶.

Frecuentemente las niñas aparecen como poseídas por las fuerza mágicas de la naturaleza y las leyes mágicas y oscuras que rigen su mente y cuerpo.

La obra de esta autora está constituida por una prosa limpia, desenvuelta, que deja ver la transparencia del mundo presentado. La palabra que utiliza Ángela Hernández tiene mucho de su poesía, las frases son cortas, elípticas. El ritmo que está presente en su prosa hace pensar en la poesía:

«Amanecía. Por las rendijas de las paredes se colaban breves pedazos de sol. Teresa miraba indiferente la multitud de puntos que se movían caóticamente en la luz. Supo que aquel día habría lucidez»²⁶⁷.

Este fragmento podría ser un poema, escrito de la siguiente manera:

*«Amanecía.
Por las rendijas de las paredes
Se colaban pedazos del sol.
Teresa indiferente
miraba
multitud de puntos
caóticos en la luz:
Aquel día
habría lucidez.»*

Por otra parte su obra respira un aire de libertad. Puede ser la esperanza que es más grande que los eventos dramáticos y desastres personales:

«A lo lejos se oían risas y canciones. La gente se abrazaba sin motivo aparente. Todo despertaba asombrosamente anudado a la vida. La solidaridad

²⁶⁶ Hernández, A. *Teresa Irene*. En *Alótopos*, op. cit., pág. 24.

²⁶⁷ Hernández, A. *Los mundos de Teresa*. En *Las mariposas no le temen a los cactus*, op. cit., pág. 37.

*triunfaba. Entonces desperté y me di cuenta que sólo soñaba»*²⁶⁸.

En su lenguaje Ángela Hernández recurre a las imágenes relacionadas con el agua: agua como charco, como mar violento, como arroyo inocente:

*«Alrededor del agua, de sus grados de transparencias, de dulzura y limpieza: (...) discurría la vida»*²⁶⁹.

En una letanía de imágenes e invocaciones que hace la escritora, resuena el lenguaje religioso, donde se acumulan y repiten las metáforas para mostrar la plenitud del universo:

*«Mayo es un pájaro amarillo, un árbol de música, un rito de amor. (..) Sexo inmaculado de la tierra, lirios calas. Arquitectura floral, clavel y crisantemo»*²⁷⁰.

El lenguaje de los escritores de la generación llamada «postboom» -como afirma Skármeta- no alcanza niveles académicos, sino que proyecta un tono coloquial, pero según el autor:

*«una de las características de esta literatura llamada «postboom» por la crítica (...) es la gran relación que tiene con la lírica latinoamericana antes que vinculaciones con la narrativa. La combinación de imágenes es algo que viene de poesía»*²⁷¹.

Ángela Hernández encuentra su límite, ese lugar donde nace la palabra poética, la de la lírica, o sea:

*«en el punto de intersección de las tensiones propias del cuerpo social y de los dramas singulares de la subjetividad»*²⁷².

²⁶⁸ Hernández, A. *La historia de rayo de sol*. En *Las mariposas...*, op. cit., p. 8.

²⁶⁹ Hernández, A. *De comparecer se trata*. En *Alótopos*, op. cit., p. 9.

²⁷⁰ Ibidem, pág. 11.

²⁷¹ Cortínez, V. (1988) «Polifonía: Entrevista a Isabel Allende y Antonio Skármeta». En *Revista Chilena de Literatura* (32), pág. 83.

²⁷² Mattalia, S. *Máscaras suele vestir*, op.cit., págs. 202-203.

Si bien el lenguaje poético es el rasgo distintivo de su prosa, es notable también la variedad de los registros coloquiales. Merece la pena observar que el lenguaje de la ciudad y el lenguaje rural guardan sus particularidades en la obra presentada. En ambos se notan también los cambios sociales que se han producido.

La prosa de Ángela Hernández guardando su aspecto lineal introduce, sin embargo, el discurso suplementario. Son las palabras que ilustran el interior de las protagonistas, la vida que se teje en su subconsciente y, que estallará un día como, por ejemplo, la vida de Faride. Faride-madre de varios hijos, un día comienza a imaginar las historias amorosas que compensan la frustración de su fracasado matrimonio. En el cuento «**Como recoger las flores**» Faride escribe sobre su condición de mujer:

«y hacen un racimo de agua entre mi sexo

Zumo de vírgenes praderas

Exprimidos por voluntad propia

Forman la sangre de mis andares

Son con ellos

Juego del amor

Intrínseco viajero»²⁷³.

Ángela Hernández busca «la palabra perfecta» que ella misma define como:

«aquella del instante cruzado con la eternidad, la de alienación del alma individual con la totalidad viviente. La palabra en la que la utopía se funde con el hecho verídico, en la que el yo es todos poros envueltos en el rocío de la naturaleza –cultura. La palabra que reúne las resonancias

²⁷³ Hernández, A. (1992). *Cómo recoger las flores* en: *Antología de cuentos escritos por mujeres dominicanas*. Santo Domingo: Edición, recopilación y notas Daisy Cocco de Filippis, pág. 334.

producidas por la fe, la palabra que es la fe misma, fe sonora.(...) la palabra perfecta es el fénix del lenguaje»²⁷⁴, que se sitúa al margen de la conciencia individual y la de la colectividad en la que el sujeto vive. Esta palabra tiene resonancias poéticas y religiosas que sobrepasan los límites de una experiencia realista.

²⁷⁴ Hernández, A. La correspondencia con la autora del presente trabajo del 24 de marzo de 2006.

LA VISIÓN POSMODERNISTA DE CARMEN BOULLOSA

Carmen Boullosa es muchas veces calificada como una autora posmoderna, lo que sobre todo es patente en sus novelas históricas²⁷⁵. El final del siglo XX se asocia con el fin de la novela totalizante y globalizadora que constituye la «metahistoria» de la humanidad. La literatura de la época posmodernista busca las expresiones de una nueva identidad. La historia carece de sentido trascendental atribuido por la metafísica, es como «una escritura». Para Derrida no es posible ya plantear la historia como la historia del sentido:

«Si la significación está determinada históricamente, esto es, temporalmente, dicha temporalidad es discontinua, es différence como temporización y espaciamento»²⁷⁶.

Vemos cómo en la novela «**Duerme**» la autora renuncia al narrador en tercera persona que posee una visión unificada de la realidad, lo que es frecuente en las novelas de tipo histórico. La autora concede la palabra a los narradores que se expresan en primera persona, tanto a Clara como a Pedro, que muestran dos lógicas diferentes: la de Clara es de guerrera y la de Pedro más bien poética y metafísica.

Varios relatos incluidos en la novela interrumpen la narración, dando valor subjetivizante a lo que se cuenta y muestran un punto de vista distinto; un ejemplo es el relato de Mariano Baso, uno de los hombres que forman parte de la brigada de Clara, quien cuenta la historia de la herida de

²⁷⁵ Un estudio exhaustivo a este propósito le consagra Pfeiffer, E. (2003). *Las novelas históricas de Carmen Boullosa*. En Castro-Klaren, S. (Ed.). *Narrativa Femenina en América Latina: Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Vervuert: Iberoamericana.

²⁷⁶ Peretti, C. y Derrida, J. (1989). *Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre, pág. 86.

Clara y del extraño estado en que ella se encuentra. De este modo, la historia aparece como una realidad vista desde diversas perspectivas y que ya no está regida por un sujeto-conciencia que dé sentido a la trama.

Clara, protagonista de «**Duerme**», no es hombre, no es mujer, es francesa, española e india a la vez. El juego de identidades muestra una posición bastante irónica de la autora frente a la realidad histórica. Lo señala Ana Rosa Domenella, en su artículo sobre veinte años de la novela mexicana escrita por mujeres:

«Las identidades de género y de posición social no son fijas en la novela. Esta confusión la asume la protagonista como propia de la cultura colonial»²⁷⁷.

La mezcla de géneros literarios es otro rasgo propio de la posmodernidad y está prácticamente presente en toda la obra de Carmen Boullosa. La autora busca en este recurso un diálogo con las formas y las convenciones lo cual se le impone como una necesidad:

«Yo reclamo una tradición en que el rigor no se aplica a no poder cambiar de género, sino a dialogar constantemente con las formas, las convenciones, los temas y la lengua literaria de nuestros ancestros»²⁷⁸.

En la prosa se incluye a veces la poesía: «¡O daremos tregua, lealtad al rey y Paz en esta tierra si nos dan su cabeza!»²⁷⁹.

En otras ocasiones se mezcla el relato realista con escenas sobrenaturales, cuando por ejemplo Clara, con la herida en el pecho, no sangra. El mundo mitológico de la antigüedad griega está presente junto a los personajes reales:

²⁷⁷ Domenella, A.R. (1996). *Escritura, historia y género en veinte años de novela mexicana escrita por mujeres*. En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, I, (2). Texas, págs. 77-79.

²⁷⁸ *Entrevista con Carmen Boullosa*. En *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, op. cit., pág. 23.

²⁷⁹ Boullosa, C. *Duerme*, op. cit., pág. 112.

Afrodita y Pedro de la Oveja quienes en su escena amorosa intentan despertar los celos en Clara durmiente y obligarla a despertarse, para que pueda recuperar el instinto de la vida. Los personajes desarrollan un lenguaje de tipo coloquial y al mismo tiempo, en su discurso recurren a la poesía y las imágenes mitológicas:

«Por otra parte Hefesto, atrapada, presa, humillada, expuesta, «¿Lo ves? (no lo ves por estar cegado de ira), más te lastima a ti que a mí el herirme en mi desnudez frente a los dioses»²⁸⁰.

En las novelas históricas: «**Duerme**», «**Son vacas, somos puercos**» o «**El médico y los piratas**» (una versión menos compleja de «**Son vacas, somos puercos**», destinada a los lectores jóvenes), la autora introduce siempre los mismos procedimientos. Constantemente, para evocar el fondo histórico de la época, la autora se sirve de fechas, de títulos de la época o de ilustraciones que provienen entre otros del libro «**Histoire des aventuriers, des boucanniers et de la Chambre des comptes établie dans les Indes**» (1743). En este fondo se mueven personajes de importancia crucial para la obra (Clara Flor en «**Duerme**» y el esclavo Smeeks en «**El médico y los piratas**») y otros, cuyo papel es secundario. Los personajes hablan en primera persona contando sus avatares personales (en «**Son vacas, somos puercos**» es Smeeks quien cuenta sus aventuras).

La historia de Smeeks comienza en 1666, cuando a la edad de trece años parte de Flandes, contratado por una compañía francesa, en un barco con rumbo a la isla de la Tortuga, en el Mar Caribe. Este libro narra sus padecimientos vividos durante la travesía y posteriormente en la isla, donde es vendido a un amo cruel. Pero al mismo tiempo es la historia de su amistad con Negro Miel, un

²⁸⁰ Boullosa, C. *Duerme*, op. cit., pág. 5.

curandero que le salva la vida. Al conocer al doctor Pineau enriquece sus saberes curanderos. Sus dos amos son asesinados y en la segunda parte «**Son vacas, somos puercos**» Smeeks pretende descubrir quiénes dieron muerte a Negro Miel y a Pineau. Smeeks es consciente de como la realidad es muy diferente de lo que pensaba antes de su llegada a la isla. La verdad se presenta en forma de matanzas, violaciones masivas de mujeres, saqueos y destrucción.

Las dos últimas novelas, que hablan del mundo de los piratas, se presentan en forma de un fresco que ilustra el mundo caribeño compuesto de varias influencias culturales que fueron el origen de la diversidad étnica de esa región y que pueden explicar su actual fuerza expresiva. Negro Miel contando su historia de la llegada a la isla de la Tortuga revela sus orígenes que son similares a los de otros africanos en el Caribe. Negro Miel nació en un valle donde la naturaleza y la vida eran de una perfección absoluta, pero al ser llevado a la isla, perdió su autonomía e independencia, así como el paraíso en el que vivía.

Curiosamente, los personajes históricos existen en correlación con el tiempo presente del lector. Se establece un metadiálogo del narrador con el lector:

«¿Quién se atrevería decir (incluso el lector - la observación de la autora), que esa mirada es de persona y no de animal?»²⁸¹ .

En un monólogo narrado Trepanador (Smeeks) necesita también a un interlocutor. Gracias a este procedimiento la autora muestra la superposición de planos referenciales, tan característica del pensamiento posmodernista, que permite ver la variedad de perspectivas, según dice Javier Vilaltella:

²⁸¹ Boullosa, B. (1992). *El médico de los piratas*. Madrid: Ediciones Siruela, pág. 44.

«La novela histórica para constituirse como tal tiene que partir de la complicidad entre autor y lector creada por ciertas imágenes del pasado histórico. Estas imágenes pueden ser utilizadas de un modo efectivo como materia novelable porque siguen conservando una presencia visible en la construcción del presente. El hecho de que nos sintamos interpelados todavía por ese pasado tiene que ver con la importancia de los hechos ocurridos. Pero también y de un modo especial por los discursos, las imágenes, los mitos que se han producido en torno a ese núcleo fáctico a lo largo del tiempo»²⁸².

La autora dialoga con el lector por medio de su visión histórica, simplemente invitándole de una manera directa a la participación activa en la recepción de la narración, creyendo que de esta manera el mensaje adquiere su propio valor gracias a la presencia inteligente del lector:

«Y por qué he de compartir con el lector la mugre que he de limpiar a solas (...) Porque, sin tu cercanía lector, sin la cálida compañía de tu cuerpo, yo no hubiera podido cruzar hacia arriba, en sentido vertical, la historia, porque cuando tu cuerpo se acerca a mí y yo me abandono, me dejo ir, y en este dejarme ir me sostengo para recorrer la historia en una dirección distinta...»²⁸³.

La autora necesita la presencia del lector para salir del trauma de la escritura, pero también del mal de la historia.

En su novela «**Antes**» también crea a un lector imaginario para que «fuera posible hablar, para que teniendo interlocutor tuviera yo palabras»²⁸⁴.

²⁸² Vilaltella, J. *Lugares de memorial, imaginación y relato*. En *Acercamientos a Carmen Boullosa*, op. cit., pág. 105.

²⁸³ Boullosa, C. (1991). *Son vacas, somos puercos, filibusteros del mar Caribe*. México: Edición de Era, pág. 65.

²⁸⁴ Boullosa, C. *Antes*, op. cit., pág. 1.

En la obra de Carmen Boullosa hay una actitud destructora frente a los discursos ya bien establecidos²⁸⁵. La autora inspirándose en el texto de Alexandre Olivier Esquemelin en la construcción de su novela «**Son vacas, somos puercos**» intenta no solo reescribirlo, sino más bien destruirlo, ya que la destrucción era propia no solo de los avatares históricos, sino también es característica para el hombre moderno que tiene la visión fragmentada de la realidad:

«Por un lado, yo me evoqué a una aventura espiritual que no querría repetir por ningún motivo, donde la destrucción del cuerpo era la ley de la historia. Por el otro me propuse destruir el libro de Esquemelin, desentrañar en el espejo del alma de mi aventura personal»²⁸⁶.

Esta actitud es reflejo del pensamiento posmodernista derridiano según el que toda la realidad es percibida como una huella, una *différence*, que no es:

«ni una palabra ni un concepto »... es, por lo tanto una estructura y un movimiento que ya no se dejan pensar a partir de la oposición presencia/ausencia. «La différence» es el juego sistemático de las diferencias, del espaciamento por el que los elementos se relacionan unos con otros»²⁸⁷.

La visión moderna de la historia que oscila siempre al lado del mito y la ironía²⁸⁸ halla su expresión en otro de los libros de Carmen Boullosa «**Llanto. Novelas imposibles**» (1992).

Moctezuma, el último emperador azteca, está presente en dos mundos que se rozan mágicamente en el año 1989 en la Ciudad de México, en el Parque Hundido. Lo encuentran

²⁸⁵ Véase Pfeiffer, E. *Las novelas históricas de Carmen Boullosa*, op. cit., pág. 260.

²⁸⁶ Boullosa, C. *La destrucción de la escritura*. En *Inti* 42, pág. 219.

²⁸⁷ Derrida, J. (1977). *Posiciones*. Valencia: Pre-textos, pág. 36.

²⁸⁸ Singler, C. (1993). *Le roman historique contemporain en Amérique Latine. Entre mythe et ironie*. París: Éditions l'Harmattan.

unas mujeres que le llevan en coche para mostrarle la ciudad moderna. Moctezuma no es capaz de entender el mundo sin orden:

«(Moctezuma) se apegaba hasta la desesperación a las nociones como debían ser las cosas»²⁸⁹.

Sin embargo, en otras ocasiones, su mundo en el que murieron los dioses, se parece al mundo actual en el que viven las mujeres.

Para la construcción de esta novela la autora se refiere a las crónicas de los conquistadores, en los códices indígenas, en historias y reflexiones contemporáneas sobre la conquista y, en definitiva, a todas las fuentes a las que ha podido acceder. Podemos ver que establece un diálogo directo con, entre otros, **«Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España»** de Bernal Díaz y **«Cartas de relación»** de Hernán Cortés, así como **«Historia de la conquista de México»** de Antonio de Solís. En el caso de la novela histórica moderna se parodia, se ironiza, se ponen en duda las fuentes o se las relativiza. En cuanto a la novela **«Llanto»** serán las fuentes provenientes de los conquistadores las que se contradigan. La muerte de Moctezuma (debida a la lapidación de los aztecas que lo consideraban traidor o a los españoles, como aparece en otras fuentes) relatada por diversos historiadores de diversas maneras, aquí adquiere todavía un matiz diferente, privado de heroísmo:

«El hombre verdura cocida, el hombre puerco de monte, saca una daga de sus ropajes y lo toma por el cuello; no puede verlo, sólo siente su brazo bajo la barbilla y la daga empujando las carnes bajo su ombligo, en la espalda entre sus nalgas»²⁹⁰.

²⁸⁹ Boullosa, C. (1992). *Llanto, novelas imposibles*. México: Ediciones Era, pág. 87.

²⁹⁰ Ibidem, op. cit.

En la misma novela la autora confiesa la imposibilidad de contar y, por lo tanto, transmitir su experiencia del encuentro con el pasado:

«sin dejar de llorar pienso en la novela que yo hubiera querido escribir sobre este encuentro (con Moctezuma), la novela que las musas me decidieron imposible»²⁹¹.

Teniendo en cuenta los procedimientos técnicos utilizados por la escritora, podemos calificar estas novelas históricas como ejemplos de la nueva novela histórica en que *«hay más proximidad con la filosofía o el mito, y en que la historia presente está en el mismo plano que la pretérita»²⁹².*

Carmen Boullosa es consciente de la necesidad de apoyarse en la historia para explicar el presente, que no se puede explicar por sí mismo, sino por el pasado que siempre pesa sobre la realidad de hoy:

«(México) no tiene explicación en su propio presente; solamente la tiene en el pasado. En este sentido los mexicanos no somos completamente occidentales. Tenemos una tendencia a creer que el tiempo es circular. Esto crea una fatalidad para nuestra actualidad política, económica o social»²⁹³.

Otro recurso característico de Carmen Boullosa, su ironía, concede a la novela **«La Milagrosa»²⁹⁴** un carácter único. Milagrosa tiene poderes sobrenaturales. En sus sueños se realizan los deseos de los «suplicantes», gente en su mayoría marginada. Pero la Milagrosa no siempre puede soñar lo que le piden. Uno de los suplicantes, Felipe

²⁹¹ Boullosa, C. (1992). *Llanto, novelas imposibles*, pág. 120.

²⁹² Véase en González Echevarría, R. (1984). *Prólogo a Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Coloquio de Yale. Cárcas: Monte Ávila, pág. 11.

²⁹³ Entrevista con Carmen Boullosa. En *Entrevistas con quince autoras mexicanas...*, op. cit., pág. 24-25.

²⁹⁴ Boullosa, C. (2003). *La Milagrosa*. México: Ediciones Era.

Morales, le pide a Milagrosa juventud para poder consumir el amor con su joven amante, sin embargo, pretende a esa juventud para poder llegar a la presidencia de México. Al obtener la ansiada juventud, se lanza a la presidencia y decide que es necesario arruinar a la Milagrosa. No obstante, el detective que Morales envía para investigarla, se enamora de ella. La novela termina con la muerte de Morales y el amor mutuo entre Jiménez y la Milagrosa. Sin embargo, este último se da cuenta un día de que la Milagrosa se ha ido con otro.

Suzanne Thiemann en su artículo, titulado «**Ironía como estrategia de una escritura femenina en La Milagrosa**» (1992)²⁹⁵ comprueba que el lenguaje del que se sirve Boullosa le permite adoptar a la escritora una posición irónica frente a lo relatado. El contexto irónico se debe por ejemplo a la mezcla de géneros literarios y discursos. En «**La Milagrosa**» estos son múltiples: novela de misterio, novela psicológica, novela en la que se puede prever el futuro relacionado con la vida política en México. La presencia de varios discursos: el oficial, popular y filosófico crea cierto distanciamiento frente al lector. La autora del artículo citado arriba observa que en el encuentro entre la Milagrosa (una joven) que representa el mundo espiritual, casi atemporal y monacal con la anciana que le cose la ropa y diariamente la acompaña, que representa el mundo de lo material: «*se cuestiona, se ironiza, la tradicional jerarquía entre cuerpo y espíritu*»²⁹⁶, ya que generalmente deberían ser personas mayores las que transmitiesen los saberes.

La postura de Carmen Boullosa que experimenta con diversas suposiciones históricas y estéticas nos indica el

²⁹⁵ Véase en Thiemann, S. *Ironía como estrategia de una escritura femenina en «La Milagrosa»*. En *Acercamientos a Carmen Boullosa...*, op. cit.

²⁹⁶ *Ibidem*, op. cit., pág. 225.

mundo del mito trágico de la historia o del momento presente. La escritura de Boulosa se convierte en un juego de signos lo que recuerda el pensamiento de Jacques Derrida respecto al juego:

«denominarse juego la ausencia de significado trascendental como no-limitación del juego, es decir, como violenta conmoción de la ontoteología y de la metafísica de la presencia»²⁹⁷.

Por una parte, tenemos la postura revoltosa, por otra sentimos que en su obra se hace patente una gran tensión. Su escritura no es sentimental, suave sino ruda:

«Nunca nos faltó qué llevarnos a la boca. A él le preocupaba en exceso que lo que tuviéramos; nos decía, conmovido, con lágrimas en los ojos: Si son huérfanos de madre y sufren por ello, no podrán decir que su padre no les dio de comer bien»²⁹⁸.

Las imágenes que utiliza Carmen Boulosa a menudo son desagradables, provocan asco y repudio:

«Todas las noches ponemos en puntos estratégicos veneno y trampas para las ratas y todas las mañanas sumergimos las trampas llenas de ratas en cubetas de agua (...) Esto no quiere decir que estemos por acabar con ellas, incluso cada día nos damos cuenta de que hay más, porque a pesar del tesón por eliminarlas, algo en esta casa las atrae»²⁹⁹.

Otro fragmento de **«Son vacas, somos puercos»**:

«El viaje cambió para mí, en medio de los temores, el hedor de los vómitos y le invencible mareo que parecía envolvernos a todos, como un manto hecho de aire y mar,

²⁹⁷ Derrida, J. *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, pág. 73.

²⁹⁸ Boulosa, C. *Mejor desaparece*, op. cit., pág. 17.

²⁹⁹ *Ibidem*, pág. 27.

y se convirtió en el marco para la excitación encarnada en ese pequeño trozo de piel...»³⁰⁰.

Al mundo despiadado de los piratas no le faltan las imágenes duras, pero al mismo tiempo se le asocian escenas de ternura y fraternidad. La amistad del esclavo Smmeks con el Negro Miel o la imagen de la única mujer que viaja en el barco serían ejemplos de ello.

Con la fragmentación de la narración «**Mejor desaparece**» de Carmen Boullosa pasa a formar parte de la prosa postmodernista. Esta fragmentación al mismo tiempo es sintomática de la cultura mexicana, como lo anota Carlos Fuentes:

*«...las formas fragmentadas, elípticas de nuestra literatura contemporánea son todo menos gratuitas, derivativas o complejas por amor a la complejidad; son la reflexión fiel, casi diaria fatal y absolutamente necesaria de la experiencia cultural...»*³⁰².

La mezcla de géneros es también un rasgo distintivo de esta novela, porque «**Mejor desaparece**» constituye un relato que se compone de varias viñetas que forman un solo relato comprensible a través de la lectura y relectura global del texto.

La escritora analizada desarrolla el vocabulario que crea el espacio de alusión, no nombra los hechos, sino que los «pinta» con un vocabulario que le suministra la intuición, por ejemplo, en lugar de hablar sobre la desilusión que vive en el matrimonio, la protagonista de «**Mejor desaparece**» se expresa de la siguiente manera:

«Él viene todos los días. Llega en las noches. Se alimenta de mí (...) Es muy poco lo que pienso en él. (...) (Dije que se alimenta de mí porque cuando me levanto

³⁰⁰ Boullosa, C. *Son vacas, somos puercos*, op. cit., pág. 22-23.

³⁰² Fuentes, C. (1978). *Actas*. Columbia: Edición de Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck, págs. 3-19.

*después de haber dormido junto a él me duele el cuerpo como si alguien le hubiera extraído algo)*³⁰³.

Carmen Boulosa proporciona con sus libros nuevos recursos a la novela. Ironía, metalenguaje, variedad de géneros que utiliza, estructura libre de la novela, la mezcla de realidad y fantasía son sus rasgos característicos, como dice Priscilla Gac-Artigan:

*«Así es la obra de Carmen Boulosa: cambiante, «salvaje», «ingobernable», obra de búsqueda, de desafío, de júbilo en el manejo del verbo; obra que no acepta estrechos márgenes, que precisa de la libertad y aborrece la repetición, por lo que en cada texto reinventa su camino»*³⁰⁴.

³⁰³ Boulosa, C. *Mejor desaparece*, op. cit., pág. 90.

³⁰⁴ Priscilla Gac-Artigas, *Carmen Boulosa y los caminos de la escritura*. En *Reflexiones. Ensayos sobre escritores contemporáneos*, op. cit., págs. 194-195.

XI

CONCLUSIONES³⁰⁵

La narración y la identidad están estrechamente vinculadas entre sí, solo cambian las formas de expresión de la identidad a través de las técnicas literarias, así mismo como difieren las identidades a las cuales se refieren los creadores. El marco referencial que dio la literatura de los años 50, 60 y 70 en América Latina a la expresión de la identidad continental cede el lugar a la expresión de una cultura de «autoconciencia» tanto a nivel personal como colectivo. La última tendencia se refiere a los grupos marginados y a los países que a finales del siglo XX entran en el período de una autonomía más marcada. Tras los tiempos de las dictaduras, que si bien silenciaban las voces de todos, ejercían un control mucho más sistemático sobre los grupos marginados, viene la época en la que estos recuperan su voz y adquieren la autoconciencia. A ellos pertenecen también las mujeres³⁰⁶.

Néstor García Canclini en su ensayo «**Cultura y transformaciones en tiempos de globalización**» nota que una gran parte de los movimientos sociales de los últimos

³⁰⁵ Este capítulo fue publicado en Kumor, K. y Waluch De la Torre, E. (Eds.). (2002). *Realidades heterogéneas. Reflexiones en torno a la literatura, lengua, historia y cultura ibéricas e iberoamericanas. Homenaje a la profesora Grażyna Grudzinska*. Warszawa: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.

³⁰⁶ Véase en: Mato, D. *Introducción: Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, op. cit., pág. 25.

decenios, como el movimiento para los derechos humanos en Argentina, Uruguay y Chile, los movimientos indígenas de Ecuador, México y Guatemala, «emergen de frustraciones graves e insisten en reivindicaciones estructurales muy postergadas»³⁰⁷.

De ahí pueden venir también las reclamaciones de las mujeres como grupo que no ha podido, hasta ahora, gozar plenamente de sus libertades. Estas mujeres paradójicamente ya han sentido su fuerza en los tiempos de dictadura, cuando fueron obligadas a tomar parte más activa en la vida social y política, enfrentándose con el régimen dictatorial y organizando diversas formas de supervivencia, «jefeando» sus casas donde los maridos y sus hijos estaban ausentes.

A finales del siglo XX y principios del XXI las mujeres se ven reforzadas por las actividades de los movimientos feministas, que abogan por igualar los derechos fundamentales de la mujer con los del hombre (trabajo, salud y educación)³⁰⁸. La presencia femenina se hace más patente en los ambientes donde ella misma está obligada a confrontarse con las consecuencias de los precedentes regímenes dictatoriales, la violencia diaria, así como con las faltas y las ausencias de la vida cotidiana provocadas por las situaciones sociopolíticas.

La literatura femenina del periodo acotado ha sido creada, pues, en un mundo donde se ha experimentado un gran avance en la situación social de las mujeres. Dicho esto, no podemos olvidar que América Latina tiene sus propias características contextuales que obstaculizan el

³⁰⁷ García Canclini, N. *Cultura y transformaciones en tiempos de globalización*. En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, op. cit., pág. 56.

³⁰⁸ Véase: *Movimientos de mujeres en América Latina*. En Rodríguez Covarrubias, R. *Las mujeres en América Latina. Una aproximación necesaria*, op. cit.

desarrollo al incluir sociedades en el seno de las cuales existen todavía relaciones patriarcales. Asimismo, no se puede perder de vista la envergadura de los cambios que se producen actualmente en las estructuras internas de los países latinoamericanos, que sufren el desarrollo del capitalismo desenfrenado, donde hay grandes divergencias económicas entre las distintas capas sociales y que se encuentran en una situación de gran dependencia económica y política con respecto a los Estados Unidos³⁰⁹, al igual que se hallan sometidos a los procesos de globalización.

Como ya decíamos, a finales del siglo XX en América Latina se reinscribe la voz femenina en la literatura, cobrando cada vez más importancia entre el público lector. Esta voz pertenece a las mujeres que rompen con las dependencias impuestas por una sociedad patriarcal, que entran en el espacio público, que buscan independizarse de los hombres, que reflexionan sobre ellas mismas, se analizan, consagrándose, por primera vez, más tiempo y más espacio propios. La literatura de dicho periodo codifica la identidad del sujeto femenino, situándolo en una realidad sociopolítica concreta que lo obliga a encontrar su propio espacio de expresión y de creación. Así, observamos que la literatura femenina, después de los tiempos del «boom» de la literatura masculina, se anuncia desde un lugar propio (particular), donde se negocian las identidades, es decir, donde se solapan las expresiones de la identidad femenina y las maneras de forjar las nuevas identidades del mundo hispanoamericano al cual pertenecen las autoras.

La producción literaria de escritoras en este momento es tan grande que alcanza las dimensiones de «boom» literario local, pero multiplicado por la repercusión de las obras en el mercado internacional. En este contexto, vale recordar que

³⁰⁹ Véase: *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, op. cit.

las escritoras analizadas subrayan la necesidad de hablar con su propia voz que las aleje del discurso patriarcal, que les permita transgredir las fronteras impuestas por el orden falogocéntrico. A partir de los años 80 se reconoce la existencia de una literatura de mujeres-escritoras en la historia y se le concede su lugar.

Como se ha visto, con la entrada de dos escritoras, Ángeles Mastretta e Isabel Allende (las más leídas en los años 80), se observa una tendencia común en la prosa femenina: el sujeto femenino comienza a analizarse para conocerse más, se autodescubre independientemente y fuera del hombre. Las escritoras apuntan a la necesidad de hablar con su propia voz, de escribir sobre los temas que las obsesionan: el cuerpo y el amor. Se lanzan en la búsqueda de la identidad en el sujeto joven, analizan las relaciones existentes entre el espacio público y privado de la mujer, sus acondicionamientos sociopolíticos y, por último, se preguntan por la identidad del sujeto femenino en el contexto posmodernista del mundo actual de hoy.

La crítica feminista demuestra el carácter específico de dicha literatura mostrando sus aspectos comunes: lingüístico, biológico, psicoanalítico y cultural³¹⁰. Como hemos señalado, estos conceptos corresponden a los modelos literarios de la identidad utilizados por las escritoras-mujeres que indudablemente constituyen el rasgo distintivo de dicha literatura y, por lo tanto, de la expresión femenina.

Según la teoría de Jacques Lacan, la palabra no es un simple «*signifiant*», sino un acto que permite expresar la presencia de un «YO» real. Por una parte la palabra tiene un papel terapéutico cuando permite domar el trauma inicial y hacer una representación de la realidad, por otra parte constituye la respuesta a la palabra inicial del Otro, en este

³¹⁰ Showalter, E. *La crítica feminista en el desierto*, art. cit., pág. 94.

caso a la palabra del Hombre³¹¹. Y es precisamente lo que sucede con la escritura femenina: las mujeres-escritoras sienten la necesidad de hablar con su propia voz para expresar lo no dicho y no expresado que subyace en su «Yo» femenino, para diferenciarse del mundo de los hombres y al mismo tiempo para señalar su propia esencia y presencia.

De ahí que las escritoras como Carmen Boullosa conciban su palabra como «salvaje», áspera, incivilizada, la palabra femenina se construye, pues, como respuesta a la palabra masculina. Al mismo tiempo cabe destacar que cada escritora entiende dicho proceso a su manera. Así, Carmen Boullosa, para citar un ejemplo muy significativo, emplea expresiones difíciles y rudas, acompañadas por unas imágenes fuertes y repetitivas, provocando de este modo una gran tensión en tanto parte integral de su escritura. En efecto, como lo define la misma autora, las mujeres-protagonistas de sus libros se expresan como «salvajes», revelan su lado oscuro, desconocido, incivilizado, el cual nunca ha aparecido en la literatura falocéntrica³¹².

A través del lenguaje tratan de abrir un espacio más, ya que esto nace de una necesidad de expresarse más plenamente:

*«En vez de querer limitar el rango lingüístico de la mujer, debemos luchar para abrirlo y extenderlo»*³¹³.

Asimismo, Ángela Hernández utiliza un procedimiento diferente basado en un lenguaje poético que le permite expresar la multitud de sentimientos vividos por sus protagonistas, sin caer por ello en el lenguaje sentimental de

³¹¹ Lacan, J. (1992). *The Ethics of Psychoanalysis* 1959-1960. The Seminar VII. Transl. D. Porter. New York, pág. 56.

³¹² «Cuando escribo esto es porque /la rota bestia/ la salvaja/ que soy» En Boullosa, C. *La salvaja*, op. cit., pág. 3.

³¹³ Showalter, E. *La crítica feminista en el desierto*, art. cit., pág. 94.

la novela rosa. La poesía y la imaginación permiten la evasión del mundo opresor. Laura Restrepo, en cambio, construye el discurso de la identidad femenina en sus obras «**Delirio**» y «**La novia oscura**» sirviéndose de la multiplicidad de lenguajes y narradores, utilizados con el fin de describir el sujeto femenino en cuanto que una entidad fragmentada e inacabada. Por último, Isabel Allende emplea el realismo mágico para describir el mundo femenino, el doble fondo que existe en el sujeto femenino, concebido como real e irreal, intuitivo y razonable; así son las mujeres protagonistas de sus libros: «**Cuentos de Eva Luna**», «**La casa de los espíritus**» y «**Eva Luna**». Para algunas de ellas la palabra tiene también un papel terapéutico. El hecho de escribir les sirve a las protagonistas para descubrir su propia identidad, crearla a través de la escritura. El uso de la palabra les permite también salir del trauma (es el caso de Clara y Alba) o sobrevivir, convirtiéndose en una fuente de ingresos.

La otredad de la escritura de la mujer se manifiesta en el vocabulario y en los contenidos de la narrativa estudiada, que tienden a la creación de lo íntimo. El desafío consiste en hablar de los temas prohibidos, escondidos, en mostrar la faceta de la mujer quien se atreve a ir más allá del discurso falocéntrico, que hasta ese momento omitía ciertos temas. Los temas ligados con la biología de la mujer (menstruación, parto, amor sexual) no eran, pues, desarrollados de manera tan explícita en la expresión masculina. Las protagonistas se observan más de cerca, se describen a través de una mirada íntima y personal, una mirada propia.

El tema tratado con más predilección desde la perspectiva femenina es el cuerpo femenino que en la expresión feminista adquiere una importancia notable

después de los Movimientos del 68³¹⁴. Como hemos señalado, la mujer libre, que está fascinada por su propia - recién descubierta- sexualidad o que expresa todas las incomodidades de su sexo, se convierte en el paradigma de la protagonista. Las escritoras se «re-apropian» del cuerpo e inventan las estrategias para enunciar el tema desde diversos puntos de vista; las protagonistas conocen, pues, sus cuerpos, entienden sus impulsos.

El momento en el que la niña entra en la edad de pubertad es muy característico de la narrativa de mujeres y, como tal, queda codificado de manera específica, crucial para la niña-mujer que se abre o no se abre a su sexo. Este modo de percibir dicha realidad se pone de manifiesto al analizar la obra de Carmen Boullosa. Así, sus protagonistas rechazan su corporalidad: en la novela «**Antes**» la protagonista no es capaz de aceptar su propia fisiología y, por lo tanto, no puede vivir. En «**Mejor desaparece**» las mujeres no se sienten mujeres y no tienen sexo definido como ocurre también, por ejemplo, en el caso de Clara, la protagonista de la novela «**Duerme**».

Asimismo es evidente la importancia otorgada al placer sexual, a la vitalidad de su fuerza que aparece como factor trasgresor frente al discurso masculino. Es el momento en el que la mujer se encuentra a sí misma y, como quiere Lucy Irigary, se descubre en el placer sexual:

«Se (re)descubre a sí misma su existencia, «en la multiplicidad de sus placeres y deseos – esto es en su «Jouissance», que es el sorprendente exceso de su sexualidad, de los deseos que el discurso patriarcal no

³¹⁴ Véase en: Albistur, M. y Armogathe, D. (1977). *Histoire du féminisme français de l'empire napoléonien à nos jours*, TII. París: Editions des Femmes.

puede representar y cuya existencia ni tan sólo se sospecha. Se identifica a sí misma, con ninguno de ellos en particular; «así pues es múltiple, plural» y nunca es sola»³¹⁵.

De ahí que Isabel Allende hable del amor físico, de la fuerza vigorosa del sexo, de ahí que su obra esté llena de erotismo. Se pierde la timidez tradicionalmente asociada con las mujeres, se olvida la vergüenza, del acto amoroso se desprende mucha magia amorosa que confiere al amor un carácter espontáneo e irracional que impregna algunas de sus obras.

La conciencia femenina exige subrayar la importancia del cuerpo, de sus «*capacidades mentales, apenas utilizadas, nuestro sentido del tacto, tan desarrollado: nuestro talento para la observación aguda, nuestro organismo complicado y doloroso, y su placer mutilado*»³¹⁶. Por otra parte, en el cuerpo de la mujer se inscriben sus experiencias sociales: el hecho de aceptar o no su sexo, el papel de mujer y de madre. Las ideas sobre el cuerpo son fundamentales para comprender cómo las mujeres conceptualizan su situación en la sociedad.

Efectivamente, en su cuerpo se inscriben los malos hábitos patriarcales, según los cuales la mujer está sometida al hombre, sin ningún derecho. Todas estas realidades dejan huellas en su cuerpo maltratado, abandonado, desilusionado, inquieto, ajeno a sí mismo, mutilado por sus experiencias psicológicas traumáticas, provocadas por el abuso del orden patriarcal. Este tipo de reacciones las observamos en las protagonistas de los cuentos «**Las mariposas no le temen a los cactus**» de Ángela Hernández.

³¹⁵ Irigary, L. citada en Nues Carbonell y Meri Torras (1999). *Feminismos literarios, Compilación de textos y bibliografía*. Arco/Libro S.L., pág. 223.

³¹⁶ Rich, A. citada por Linda Alcoff, *Feminismo cultural-versus post-estructuralismo*. Recuperado de: www.creatividad-feminista.org/articulos/2004...

La mujer ajena a sí misma, que se siente incómoda en su espacio y su cuerpo, como mujer y como madre: esta es la imagen típica de la narrativa de Carmen Boullosa. El cuerpo femenino es ajeno, extraño, incivilizado y como tal aparece en sus novelas: «**Duerme**», «**Antes**», «**Mejor desaparece**». En este punto vale la pena subrayar la presencia de las protagonistas que, sufriendo por culpa del desorden social, llevan en sí mismas el germen de la locura o de la perdición: son las protagonistas de Laura Restrepo: «**Delirio**» y «**La novia oscura**». En las obras analizadas se nota la presencia del trauma que influye en la vida de las protagonistas.

Las mujeres experimentan una dualidad: como miembros de la cultura general y como participantes de la cultura femenina.

Como ya hemos señalado, a finales del siglo XX y principios del XXI, las aspiraciones a la liberación de la mujer y a los derechos más amplios de las minorías se hacen realidades cotidianas en estos países. Los cambios de las sociedades que tienden a encontrar su camino entre el sistema patriarcal y capitalista-neoliberal son típicos de la sociedad en una rápida transformación. Este es precisamente el contexto en el que las mujeres tienen que definirse y encontrar su propio lugar. Los cambios sociales y políticos obligan a las mujeres a reaccionar frente a lo que se produce dentro de la sociedad, pero, al mismo tiempo, aceleran su maduración y su independencia. Vale la pena subrayar que el mundo femenino se abre con más fuerza al espacio público. La mujer protagonista de las obras reacciona conforme a las transformaciones que sufre la sociedad, haciéndose más activa: es el caso de las protagonistas de Isabel Allende que se enfrentan con la dictadura. La mujer-protagonista de esta escritora adopta diversas posturas, deja su espacio privado entrando en el espacio público para volver de nuevo a casa, o sea, se reintegra con la vida familiar y doméstica. Aunque

no pueda cambiar las situaciones de violencia, toma el timón con sus manos y transforma la existencia para que sea más aceptable. La misma postura dinámica caracteriza al personaje del libro «**Mudanza de los sentidos**» de Ángela Hernández –Beba que sabe «jefear» a su familia en ausencia de su marido, en los tiempos difíciles de la dictadura de Trujillo y de los cambios económicos. Por el contrario, las protagonistas de Laura Restrepo asumen en su psique y cuerpo la crisis de las estructuras externas, son más bien víctimas del orden social y político establecido en Colombia. Las mujeres de Ángela Hernández son víctimas del sistema patriarcal que asigna un lugar solo a la mujer casada y con familia. La mujer de Carmen Boullosa está dividida. No está totalmente de acuerdo con los condicionamientos de su sexo, vive en una especie de tensión, pero al mismo tiempo es una mujer de identidad múltiple: española, india o mexicana. La mujer de Carmen Boullosa no se encuentra a sí misma, se busca y se cuestiona, yendo todavía más lejos, ya que no es capaz de decir si es mujer, madre.

Las escritoras trazan los cuadros de sus países respectivos y sus problemas específicos: Chile en los tiempos de la dictadura de Pinochet, Colombia de narcotráfico y petróleo, República Dominicana, durante la dictadura de Trujillo, posteriormente el país de transformaciones rápidas y con su problema de migraciones y, México en el momento de redefinición de su identidad nacional. Estos son los contextos en los que las autoras ubican a sus protagonistas.

El trauma del siglo XX vinculado a las guerras mundiales, el progreso de la civilización, la desintegración de los valores fundamentales de las sociedades patriarcales, así como las situaciones de violencia suscita dos tipos de la narración. Hay dos repuestas fundamentales que dan las escritoras, y que se manifiestan en sus técnicas narrativas.

La tendencia al multirrelato es visible en todas las autoras, excepto en las obras de Isabel Allende, que son por excelencia un metarrelato (por ejemplo, «**La casa de los espíritus**»), aunque con la voz complementaria del narrador masculino, Esteban Trueba), así como el relato lineal de Ángela Hernández. Para las escritoras como Allende o Hernández, que tienen una visión lineal de la historia, el mundo se les presenta de una manera unívoca, los personajes centralizan el relato. Al contrario de estas autoras, para Boullosa y Restrepo se impone la identidad fragmentada del sujeto. En este caso el escritor no busca el derecho a la reconstrucción de la realidad sino la percibe como fragmentada, sin preocuparse por darle una forma bien unificada. El escritor no es capaz de dar las respuestas definitivas. Esta tendencia se hace visible en las autoras mencionadas anteriormente que tienden a mostrar la identidad femenina incompleta y fragmentada en las obras como «**Duerme**», «**Mejor desaparece**», «**Delirio**» y «**La novia oscura**».

La crítica ha enfatizado que la técnica propuesta por el realismo mágico permite mostrar el mundo donde se produce la trasgresión de las fronteras: material-espiritual, animado e inanimado, real y mítico. El realismo mágico presente en la obra de Isabel Allende le permite dar cuerpo a la identidad, más que chilena, latinoamericana, creando de este modo la visión del mundo latinoamericano con su doble imagen, constituida por su herencia indígena y la cultura europea. La coexistencia del orden real y sobrenatural es ambigua y conflictiva por naturaleza, pero paradójicamente permite crear un universo unificado, un poco utópico, en el que todo puede suceder o en el que no se explican de una manera razonable las causas ni las consecuencias de los comportamientos humanos.

Como ha quedado de manifiesto, el sujeto femenino en la obra femenina sufre transformaciones: desde el proceso de autoconocimiento, que se efectúa sobre todo en las protagonistas-niñas, hasta el proceso de fragmentación que sufre el sujeto adulto que no es capaz de conocerse y determinarse. El sujeto existe en función del ambiente, a veces experimentando indeterminación o carencia que no le permite afirmarse por completo.

Asimismo, el mundo íntimo de la mujer experimenta la falta que se lleva a cabo en su proceso de maduración: la ausencia de la madre o del padre que hacen su desarrollo imposible o al menos lo impiden. Las madres y los padres no están presentes, y si lo están, no desempeñan su papel de modo pleno y satisfactorio para sus hijos. Es más, el deseo de comunicación se pone de manifiesto en la búsqueda de los valores que constituyen una necesidad profesada por la corriente realista. «**Deliro**» es un ejemplo de esta visión, cuando la vida de Agustina recupera su sentido gracias al amor de su marido y al conocimiento de la verdad que la libera.

Cabe hacer hincapié en la continuidad como rasgo fundamental de la novela histórica, propuesto por Carmen Boullosa en sus libros: «**Duerme**», «**Son vacas, somos puercos**» y «**El médico y los piratas**», con el cual se subraya el carácter único e irrepetible del continente latinoamericano. Al mismo tiempo, la novela histórica según Carlos Fuentes³¹⁷ es una respuesta a los desafíos de la continuidad narrativa y subraya el vínculo del autor con la historia. Este tipo de escritura nace de la actitud «revisionista» de los escritores quienes «*contestan con la verdad a las mentiras de nuestra historia*»³¹⁸.

³¹⁷ Véase: Fuentes, C. *Valiente mundo nuevo*, op. cit., pág. 34.

³¹⁸ Fuentes, C. (1978). *Discurso*. Publicado como *Discurso Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos*, Caracas: Ed. De la

La novela histórica tal como se presenta en la obra de Carmen Boullosa se inscribe: «*en las tendencias universales post-vanguardistas-deconstructivistas y antiautoritarias - que en la segunda mitad del siglo XX llegan a romper con las ataduras del realismo tradicional y acaban por desmitificar las consagraciones premisas del discurso ideológicamente homogéneo de la tradición occidental: la ilusión de la referencialidad y la centralidad del Sujeto*»³¹⁹.

Grażyna Grudzińska en su trabajo «**(Re)escritura de la historia. La novela histórica hispanoamericana en el siglo XIX**» señala, de una manera más fuerte todavía, que la novela histórica en América Hispánica no «*sólo explica mejor sino funda la identidad nacional*»³²⁰.

Otra visión que permite a Carlos Fuentes hallar una unidad identificadora de la prosa hispanoamericana es su carácter polifónico, dialógico. Bajtin entiende la novela dialógica o polifónica como una novela dominada por la pluralidad de lenguajes («heterglosia»), que es un signo de la liberación del lenguaje unitario³²¹. La novela es un instrumento del diálogo del autor con el lector, pero también:

«*La novela es instrumento del diálogo en el sentido más amplio: no sólo diálogo entre personajes, sino entre lenguajes, géneros, fuerzas sociales, periodos históricos distantes y contiguos*»³²².

Presidencia de la República y del Consejo Nacional de Cultura, pág. 14.

³¹⁹ Skłodowska, E. *La parodia...*, op. cit., pág. 31.

³²⁰ Grudzińska, G. (1994). *(Re)escritura de la historia. La novela histórica hispanoamericana en el siglo XIX* Varsovia: Cátedra de Estudios Ibéricos. Universidad de Varsovia, pág. 11.

³²¹ Bachtin, M. (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego* przeł. N. Modzelewska. Warszawa: Czytelnik.

³²² Skłodowska, E. *La parodia...*, op. cit., pág. 31.

Este diálogo las autoras lo establecen con la narrativa tradicional de corte androcéntrico. El padre como punto de referencia, como «*figura de los procesos de significación social*»³²³ cesa de existir. La mujer se busca fuera de los límites de la familia, pero a veces se queda prisionera de las relaciones familiares, ya que, a pesar de salir de la casa familiar, vive en la dependencia psicológica y relacional, lo cual queda manifiesto en la lectura de «**Delirio**» y «**La novia oscura**» de Laura Restrepo o los cuentos de Ángela Hernández. La narrativa femenina constituye la respuesta al «logos» masculino al ofrecer la imagen de la mujer activa y fuerte, pero al mismo tiempo débil y destruída por el orden patriarcal. En la escritura de las mujeres se ve la invitación al diálogo, puesto que el discurso femenino aparece en forma de una «palabra» posiblemente completa de la parte de la mujer, incluso cuando ella vacila, sufre o no tiene identidad completa. No obstante, el diálogo está abierto en varias direcciones, significa también el debate con la historia, con la noción de la identidad nacional e identidad personal que en este momento de la historia se cuestionan y se discuten.

Otro rasgo característico es la presencia del mito que permite recuperar el valor mítico de estas tierras, antes habitadas por los indígenas. Sin embargo, su fin no es de recordar el tiempo feliz, sino más bien mostrar su impotencia, su imposibilidad de «existir» como es el caso de Moctezuma de Carmen Boullosa:

«No sé de qué lloro. Todo fue mentira. Pero no puedo desprenderme de la imagen del hombre recostado cerca de mí, en el pasto del parque, vestido como un Tlatoani antes de la caída de la gran Tenochitlan (...) escribir sobre ese

³²³ Rosales, M.A. *El boom femenino*, op. cit., pág. 155.

encuentro, la novela que las musas me decidieron imposible»³²⁴.

La narrativa de las mujeres de finales del siglo XX y principios del siglo XXI arroja una nueva luz sobre la identidad femenina. La mujer-protagonista se descubre a sí misma, codificando de este modo la experiencia propiamente femenina en el discurso, así como reinscribe sus relaciones con el mundo exterior que se hacen cada vez más ricas. La mujer quiere ser narrada, busca una expresión que le sea propia, para distinguirse del mundo de los hombres e invitarles a un diálogo.

³²⁴ Boullosa, C. *Llanto. Novelas imposibles*, op. cit., pág. 120.

ANEXO



Carmen Boullosa nació en 1954, en la ciudad de México. Narradora, poeta y dramaturga, estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Iberoamericana y en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus libros han sido traducidos sobre todo al francés y al alemán, igualmente han sido leídos también en los Países Bajos. Ha sido becaria de la fundación Guggenheim. Actualmente vive en Nueva York donde entrevista a artistas y escritores y difunde información sobre la producción literaria en español.

Es autora de «Mejor desaparece» (1987), « Antes» (1989), «Son vacas somos puercos: Filibusteros del mar Caribe» (1991), «El médico de los piratas» (1992); «Llanto, novelas imposibles» (1992), «La Milagrosa» (1993), «Duerme» (1994), «Cielos de la tierra» (1997), «Treinta años» (1999), «Cielos de la tierra» (1997), «Prosa rota» (2000), «Leaving Tabasco» (2001), «De un salto descabalgla la reina» (2002), « La otra mano de Lepanto, (2005), «La novela perfecta» (2006), « El Velázquez de París», (2007), « La virgen y el violín», (2008), «El complot de los romántico», (2009), «Las paredes hablan» (2010) y «Texas», (2013).Ha publicado también poesía: «El hilo olvida» (1978), «La memoria vacía» (1978), «Ingovernable» (1979), «La voz y método completo de recreo sin acompañamiento» (1983), «La salvaja» (1989), «Todos los amores» y «Antología de poesía amorosa» (1997).

De su teatro destacan: «13 señoritas» (1983), « Xe Bubulú» (1984), «Cocinar hombres» (1985) y « Los totales» (1985), «Mi versión de los hechos» (1987), «Laura y las 11 mil vírgenes» y «Propusieron a María» (1987).



Isabel Allende, autora chilena nació en 1942 en Lima, Perú donde su padre desempeñaba un cargo diplomático. Abandona Chile tras el golpe de estado en 1973 que derrocó al Presidente Salvador Allende, su tío. Isabel Allende tuvo que abandonar el país que se encontró bajo la dictadura militar de Augusto Pinochet. Se exilió en Caracas, Venezuela. Actualmente reside en California, Estados Unidos.

Desde 1959 hasta 1965 trabajó en la Organización de las Naciones Unidas para la agricultura y la Alimentación (FAO) en Santiago de Chile. En 1963 nació su hija Paula a quien dedicó su libro tras su muerte prematura. Los años siguientes residió en Europa, especialmente en Bruselas y Suiza. A partir de 1967 tomó parte en la redacción de la revista *Paula* y publicó sobre diversos temas.

Sus obras:

«La casa de los espíritus» (1982), «De amor y de sombra» (1984), «Eva Luna» (1987), «Los cuentos de Eva Luna» (1988), «El plan infinito» (1991), «Paula» (1994), «Afrodita» (1998), «Hija de la Fortuna» (1999), «Retrato en sepia» (2001), «La ciudad de las bestias» (2002), « Mi país inventado» (2003), «El Reino del Dragón de Oro» (2003), «El Bosque de los Pigmeos» (2004), «El Zorro» (2005), «Inés del alma mía» (2006), «La Suma de los Días» (2007), «Una tribu de Novela» (2007), «El juego de Ripper» (2014) y «El amante japonés» (2015).



Laura Restrepo nació en Bogotá (Colombia) en 1950. Se graduó en Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes y posteriormente hizo un postgrado en Ciencias Políticas. Fue profesora de Literatura en la Universidad Nacional y del Rosario. Se dedicó a la política y al periodismo.

En 1983 fue nombrada por el presidente Belisario Betancur miembro de la comisión negociadora de paz entre el gobierno y la guerrilla M-19. Fruto de esta experiencia es su reportaje «Historia de un entusiasmo», un testimonio precioso por el que recibió amenazas de muerte y finalmente tuvo que emigrar de su país. Vivió el exilio político durante cinco años entre México y Madrid. Cuando, en 1989, M-19 abandonó sus armas y se convirtió en un partido de oposición legal, ella pudo volver a su país.

Ha trabajado en la *Revista Cromos* y ha sido editora, entre otras publicaciones, de la revista *Semana*, actividad que alternó con la escritura. En México colaboró como columnista en el diario *La Jornada* y en la revista *Proceso*.

Publicó: «Historia de una traición» (1986) ensayo, «Las vacas comen los espaguetis» (1989) libro para niños, «En qué momento se jodió Medellín» (1991) ensayo, «La isla de la pasión» (1989), «El leopardo al sol» (1993), «Dulce compañía» (1999), «La novia oscura» (1999), «La multitud errante» (2001) novela, «Olor a rosas invisibles» (2002) cuento, «Delirio» (2004) novela, «Demasiados héroes» (2009) y «Hot sur» (2012).

Escribió en colaboración: «Once ensayos sobre la violencia» (1985), «Operación Príncipe» (1988) y «Del amor y del fuego» (1991) ensayo.



Ángela Hernández Núñez nació en Jarabacoa (República Dominicana), en 1954. Es poeta, cuentista, investigadora y luchadora feminista. Cursó su educación primaria y secundaria en su ciudad natal, luego ingresó en la Universidad Autónoma de Santo Domingo donde recibió el título de Ingeniera Química. Fue profesora del Departamento de Ingeniería Química de dicha universidad. Durante sus años de estudiante universitaria fue dirigente estudiantil y activista política. A mediados de la década de los 80 se afilió al movimiento feminista nacional, convirtiéndose en una de sus representantes más activas y dinámicas. Ha colaborado con la mayoría de los periódicos y revistas literarias nacionales. Es autora de poesía: «Desafío», «Tizne y cristal» (1987), «Arca espejada» (1994) y «Telar de rebeldía» (1998).

Sus cuentos se encuentran en los conjuntos: «Las mariposas no le temen a los cactus» (1985), «Los fantasmas prefieren la luz del día» (1986), «Alótropos» (1989), «Masticar una rosa» (1993), «Piedra del sacrificio» (1999) y «La secta del crisantemo » (2013). En 2001 publicó la novela «Mudanza de los sentidos».

En el ensayo destacó con las siguientes obras: «Diez prejuicios sobre el feminismo» (1985), «Machismo y aborto» (1985), «¿Por qué luchan las mujeres?» (1985), «Emergencia del silencio» (1986), «De críticos y creadoras» (1987), «Espigas y amapolas en la cosecha: evaluación programa de capacitación» (1987), «Mujer y cultura: módulo de capacitación», (1991), «Las mujeres en la coyuntura actual: algunas reflexiones» (1991), «Guía de capacitación en análisis de género» (1996).

BIBLIOGRAFÍA

Corpus primario:

- Allende, I. (1986). *De amor y de sombra*, México: Edivisión.
- Allende, I. (1987). *Eva Luna*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Allende, I. (1999). *Hija de la Fortuna*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Allende, I. (2002). *Cuentos de Eva Luna*. Barcelona: Mondadori.
- Allende, I. (2002). *La casa de los espíritus*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- Allende, I. (2003). *Paula*. Barcelona: Mondadori.
- Bombal, M. L., (1992). *La última niebla*. Santiago de Chile: Editorial Univeristaria.
- Boullosa, C. (1992). *Son vacas, somos puercos*. México: Ediciones de Era.
- Boullosa, C. (1987). *Mejor desaparece*. México: Océano.
- Boullosa, C. (1989). *La Salvaja*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Boullosa, C. (1992). *El médico de los piratas*. Madrid: Siruela.
- Boullosa, C. (1992). *Llanto. Novelas imposibles*. México: Ediciones de Era.
- Boullosa, C. (1993). *Antes*. México: Vuleta.
- Boullosa, C. (1993). *La Milagrosa*. México: Ediciones Era.
- Boullosa, C. (1994). *Duerme*. Madrid: Alfaguarra Hispánica.
- Boullosa, C. *La destrucción de la escritura*. Lima: Inti 42.
- Hernández Núñez A. (1989). *Alótopos*. Santo Domingo: Editorial Alas.
- Hernández Núñez, A. (1985). *Las mariposas no le temen a los cactus*. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo.
- Hernández Núñez, A. (1993). *Masticar una rosa*, Santo Domingo: Editora Impretur.
- Hernández Núñez, A. (2004). *Mudanza de los sentidos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Hernández, Núñez, A. (1999). *Piedra del sacrificio*. Santo Domingo: Secretaría de Estado de Educación.
- Parra, T. (1999). *Ifigenia*. Madrid: Anaya&Mario Muchnik.

- Restrepo, L. (1986). *Historia de una traición*. Bogotá: Plaza&Janés.
- Restrepo, L. (1996). *Leopardo al sol*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma.
- Restrepo, L. (1997). *Dulce compañía*. Barcelona: Mondadori.
- Restrepo, L. (1999). *La novia oscura*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Restrepo, L. (2004). *Delirio*. Madrid: Alfaguara.
- Sor Juana de la Cruz. (1987). *Respuesta a Sor Filotea, Obras selectas*. Barcelona: Planeta.

Corpus secundario:

- (1987). *México en la historia universal*, Comentario y notas de Alejandro Prieto, México: Editorial Banca y Comercio S.A.
- (2004). *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy kultury*, pod red. Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza, Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych, Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- (Marzo 1994) Debate, Feminista, *Crítica: la crítica literaria feminista*, año 5, vol. 9. México:UAM Iztapalpa.
- Achille Bonito, O. (1985). *Points de l'histoire récente*. En *Catalogue de la XIIIe Biennale de Paris*. París.
- Ainsa, F. (1986). *Identidad cultural en Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- Ainsa, F. (1998). *Necesidad de la utopía* (selección). Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos.
- Albistur, M. y Armogathe, D. (1977). *Histoire du féminisme français de l'empire napoléonien à nos jours*, TII. París: Editions des Femmes.
- Alótopos: Cuando se poseen tantas edades como pasiones de vivir*. En *Biblioteca*, ed. José Rafael Lantigua, Santo Domingo, 9 de diciembre de 1989.
- Álvarez Murena, H. (1965). «*El acoso de la soledad*». En *El pecado original de América*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Amado, A. (1973). *Aparición de un novelista en María Luisa Bombal, La última niebla*, Santiago de Chile/Buenos Aires: Coedición Orbe/Andina.
- Araújo, H. (1985). *Yo escribo, yo me escribo*. En *Revista Iberoamericana*. Número especial dedicado a las escritoras de la América Hispana. Pittsburgh: International Institute of Ibero-American Literature, 132-133.
- Araújo, H. (1997). *Secherezada criolla, Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Arguedas, A. (1975). *Pueblo enfermo*. La Paz: Gisburt.
- Ayuso, J. J. (2003). *En busca del pueblo dominicano*. Santo Domingo: Ediciones Librería La Trinitaria.
- Bachtin, M. (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego*. przeł. N. Modzelewska, Warszawa: Czytelnik.

- Ballesteros, L. (1997). *La escritora de la sociedad latinoamericana*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Bastos, M.L. (1985). *La relectura de «La última niebla» de María Luisa Bombal*. En *Revista Iberoamericana*, (Vol. 51). Pittsburgh: International Institute of Ibero-American Literature.
- Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*, II. París: Gallimard.
- Berlín, Stanley, A. (14 de enero de 1999). *Una flor de regocijo para Angela Hernández, Premio Nacional de Cuentos 1998*. En *Tribuna, Opinión*. Santo Domingo.
- Bertram, B. (2003). *La construcción de una mujer perfecta: Isabel Allende como autora*. En Patz, A. y Burkhard P. (Eds.). *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*. Berlín: Tranvía.
- Blanco Amor, J. (1976). *El final del boom. Terrorismo literario en América Latina en “la nación”*. Buenos Aires: Ediciones Cervantes.
- Borelli, O. y Lispector C. (1981). *Esboço para un possível Retrato*. Río de Janeiro: Nova-Fronteira.
- Bottero, M. (1989). *Diosas y brujas. 17 mujeres que se construyeron a sí mismas*. Uruguay: Fin de siglo.
- Boullosa, C. (1995) *Procuró pulir mi feminidad «salvajándola»*. *Entrevista*. En Pfeiffer, E. *Exilidas. Emigrantes. Viajeras. Encuentro con diez escritoras latinoamericanas*, Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Boullosa, C. (2003) *Entrevista*. En *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Madrid: Vervuert -Iberoamericana.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bruni, N. (2003) « *Revisión de memorias propias y ajenas» en la narrativa dominicana contemporánea en torno a la era de Trujillo*. En *Revista Universum*, (18). Universidad de Talca.
- Burke, C. G. (verano 1978). *Report from Paris: Women's Writing and the Woman's Movement*. En *Signs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Campuzano, L. y Eco, N. (2000). *Tradición clásica y literatura latinoamericana de autoría femenina*. En Rojas-Trempe y Vallejo, C. (Eds.). *Celebración de la creación literaria de escritoras hispanas en las Américas*. Ottawa: Tradición Clásica.
- Carbonell, N. y Torras, M. (Eds.). (1999). *Feminismos literarios, Compilación de textos y bibliografía*. Madrid: Arco/Libro.

- Cardona, J. (2000). *Literatura y narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Arguedo, Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, (vol II). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Carpentier, A. (1999). *El reino de este mundo*. La Habana: Editores Letras Cubanas.
- Carullo, S. G. (1997-1998). *Fetichismo, magia amorosa y amor erótico en dos cuentos de Isabel Allende*. En: *Texto Crítico*, (4-7). Jalapa-México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias.
- Castellanos, R. (1950). *Sobre cultura femenina*. *Revista Antológica*. México: Ediciones de América.
- Castillo Aguirre, N. L. (2007). *La identidad femenina dentro de la novela mexicana*. En: *Actas del XIV Congreso de La Asociación Internacional de Hispanistas*, (eds.): Mariscal, B. y Miaja, M.T. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México.
- Castro, H. (2002). *Intrahistoria y memoria del presente en «Cielos de la tierra de Carmen Boullosa»*. En Gac-Artigas, P. (Ed.) *Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*. New Jersey: Nuevo Espacio.
- Castro-Klarén, S. (1989). *Escritura, trasgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. Puebla: Premià, La Red de Jonás.
- Castro-Klarén, S. (2003). *Narrativa femenina en América Latina: Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Iberoamericana, Madrid, Verveurt, Frankfurt an Main.
- Castro-Klarén, S. y López Cabrales, M. M. (1998). *Problemáticas del feminismo. Propuesta de acercamiento a los textos de escritoras latinoamericanas*. En *Mujeres latinoamericanas del siglo XX, Historia y cultura*, (II). La Habana: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Chodorow, N. (1978). *The Reproduction of Mothering Psychoanalysis and the sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- Cixous, H. (1976). *Risa de Medusa*. Cohe, K. y Cohen, P. (Trad.), *Signs* 1, (4). Chicago: University of Chicago Press.
- Clark D'Lugo, K. (1997). *The fragmented novel in Mexico: the politics of form*. Texas, University of Texas: Austin, T.X.
- Clément, C. y Kristeva, J. (1998). *Le féminin et le sacré*. París: Stock.
- Cocco de Filippis, D. (Ed.). (1992). *Antología de cuentos escritos por mujeres dominicanas*, Santo Domingo.

- Coddou, M. (1991). *Dimensión paródica de Eva Luna*. En Aguirre, R. *Critical approaches to Isabel Allende's novels*. New York: P. Lang.
- Coddou, M. (2001). *Isabel Allende, Hija de la fortuna, rediagramación fronteriza del saber histórico*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha Editorial.
- Coddou, M. (1^{er} semestre de 1991). *La casa de los espíritus y la historia*. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XVII, (33). Lima.
- Coddou, Marcelo, *La casa de los espíritus: de la historia a la historia en: Texto Crítico*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Iztapalpa-México, número 33, 1985
- Collazos, O. (1981) *El universo literario de Gabriel García Márquez*. En *Literatura y sociedad en América Latina*. Salamanca: San Esteban.
- Cortínez, V. (1988). Polifonía. *Entrevista a Isabel Allende y Antonio Skármeta*. En: *Revista Chilena de Literatura*, (32).
- Cortínez, V. (1994). *El pasado deshonroso de Isabel Allende*. En *Revista Iberoamericana*, (vol.60). Institute International of Ibero-American Literature.
- Coudassot-Ramirez, S. (1999). *Ser esclavo que perdió su cuerpo*. En Dröcher, B. y Rincón, C. (Eds.). *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio « Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa »*. Berlín: Edición Tranvía, Verlag Walter Frey.
- Covarrubias, R. (1990). *Hacia una cooperación de doble vía*. En *Las mujeres en América Latina. Una aproximación necesaria*. Departament de Sociologia Seminari d'Estudis de la Dona. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Culler, J. (1992). *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*. (Trad. Cremades, L.). Madrid: Cátedra.
- De Beer, G. (1999). *Escritoras mexicanas contemporáneas; Cinco voces*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dembicza, A. (1992). *Ameryka Łacińska. Przestrzeń i społeczeństwo. Społeczne aspekty przestrzennej koncentracji ludności*. Warszawa: Centrum Studiów Latinoamerykańskich.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. París: Minuit.
- Derrida, J. (1977). *Posiciones*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1980). *Writing and Difference*. Chicago: Universidad de Chicago.

- Derrida, J. (2005). *La déconstruction*. París: Presses Universitaires de France.
- Dés, M. (Julio - agosto 2002). *Entrevista con Laura Restrepo*. En *La Revista de Cultura Lateral*, (67-68). Barcelona.
- dirigido por Valentín Tascón y Fernando Soria,
Discurso, poder y lenguaje en Delirio de Laura Restrepo. Oslo: Universidad de Oslo.
- Domenella, A. R. (1996). *Escritura, historia y género en veinte años de novela mexicana escrita por mujeres*. En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, I, 2. El Paso, Texas.
- Domenella, A. R. (2002). *Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras*. En *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: Aportes desde diversas disciplinas*. México: PIEM, El Colegio de México.
- Dröcher B. y Rincón C. (Eds.). (1999). *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa»*. Berlín: Edición Tranvía- Verlag Walter Frey.
- Dröcher, B. (1999). *La muerte de la madre*. En *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa»*. Berlín: Tranvía, Verlag Walter Frey.
- Durán, A. (1969). *Conversación con Gabriel García Márquez*. En *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: CASA.
- Durán, M. A. (Coord.). (1993). *Mujeres y hombres. La formación del pensamiento igualitario*. Madrid: Editorial Castalia.
- Elizondo, S. (1968). *El hipodego secreto*. México: J.Mortiz.
- Euisuk, K. (2016). *Revelaciones del síntoma lacaniano: Delirio de Laura Restrepo*. *Confluencia: Revista Hispanica de Cultura y Literatura* (32).
- Felski, R., (1989). *Beyond Feminist Aesthetics, Feminist Literature and Social Change*. Cambridge. Harvard: UP.
- Fernández, T., Millares, S. y Becerra, E. (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Universitas, S.A.
- Ferré, R. (1984). *La cocina de la escritura. La sartén por el mango. Encuentro de las escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Ferré, Rosario, *Maldito amor*, Edición Joaquín Mortiz, México D.F., 1986

- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge, Selected Interviews and Other Writings, 1972 - 1977*, (Edited by Colin Gordon), translated by Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Sofer. New York: Panthenon Books.
- Franco, J. (1991). *La piratería postmoderna*. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año VII, 33. Lima.
- Franco, J. (1994). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, J. (1999). *Piratas y fantasmas*. En Dröcher, B. y Rincón, C. (Eds.). *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa»*. Berlín: Edición Tranvía, Verlag Walter Frey.
- Fuentes, C. (1978). *Actas*. Ed. Jack Lévy, I. y Loveluck, J. Columbia.
- Fuentes, C. (1978). *Discurso* (publicado como *Discurso Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos*) Caracas: Ed. De la Presidencia de la República y del Consejo Nacional de Cultura.
- Fuentes, C. (1990). *Valiente Mundo Nuevo*. Madrid: Mondadori.
- Fuentes, C. (1992). *Terra nostra*. Madrid: Espasa Calpe.
- Fuentes, C. (2003). *W to wierzę*. Warszawa: Świat książki.
- Gac-Artigas, P. (2002). *Carmen Boullosa y los caminos de la escritura*. En *Reflexiones. Ensayos sobre escritores contemporáneos*. New Jersey: Nuevo Espacio.
- Gac-Artigas, P. (2002). *Reflexiones. Ensayos sobre escritores hispanoamericanos contemporáneos*. New Jersey.
- Galaz – Vivar, Welden, A. (1986). *Chile en el discurso referencial de La casa de los espíritus*. En Hernández de López, A. M. (Ed). *Narrativa hispanoamericana contemporánea entre la vanguardia y el posboom*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Gálvez – Carlisle, G. (1991). *El sabor picaresco en Eva Luna*. En Aguirre Rehbein, Critical approaches to Isabel Allende's novels, New York: P.Lang.
- García «Chucho», J. (Junio de 2001). *Comunidades afroamericanas y transformaciones sociales*. En Mato D. (Comp.), *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLASCO.
- García Canclini, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este mundo*, México: Paidós.

- García Canclini, N. (junio de 2001). *Cultura y transformaciones en tiempos de globalización*. En Mato, D. (Comp.). *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Colección Grupos de Trabajo de CLASCO.
- García, B. (Coord.). (1999). *Mujer, género y población en México*. México: El Colegio de México.
- García, J. E. (5 de mayo de 1995) «Arca espejada» de Ángela Hernández En *Isla Abierta*. Santo Domingo.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1979). *The Mad Woman in the Attci, The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. Yale Univeristy Press: New Haven.
- Golubov, N. (1993). *De lo colectivo a lo individual: la crisis de identidad de la teoría literaria feminista*. México: Universidad Pedagógica Nacional.
- Gómez, R. L. (1996). *La maternidad en la obra de Allende «una historia inacabable de dolor, de sangre y de amor*. En *Narrativa hispanoamericana contemporánea: entre la vanguardia y el posboom*. Madrid: Editorial Pliegos.
- González Echevarría, R. (1984). *Prólogo a Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Coloquio de Yale. Caracas: Editores Monte Ávila.
- González, A. (1985). *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Grudzińska, G. (1994). *(Re)escritura de la historia. La novela histórica hispanoamericana en el siglo XIX*, Cátedra de Estudios Ibéricos. Varsovia: Universidad de Varsovia.
- Gundermann, E. (1999). *Reinventarse en el espacio infernal de los géneros. Una lectura feminista de Carmen Boullosa*. En *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa»*. Berlín: Edición Tranvía, Verlag Walter Frey.
- Gundermann, E. (2002). *Desafiando lo abyecto: una lectura feminista de «Mejor desaparece» de Carmen Boullosa*. Frankfurt Am Main: Peter Lang.
- Gutiérrez de Velasco, L., Prado, G. y Donella, A. R. (Comp.). (1999). *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. México: El Colegio de México.

- Gutiérrez Girardot R. (1998). *Crítica y ficción: Una mirada a la literatura colombiana contemporánea*. Santafé de Bogotá, D.C., Colombia, Sur América: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Hernández Núñez, A. (Noviembre 2003). *Introducción a un diálogo con estudiantes de la Universidad de West India*. Trinidad, Tobago.
- Hernández Núñez, A. (1986). *Emergencia del silencio. La mujer dominicana en la educación formal*. Santo Domingo: Editorial Universitaria UASD.
- Hernández Sánchez-Barba, M. (1973). *El problema de la identidad y el análisis de la realidad en: La dialéctica contemporánea*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Hernández-Sánchez, M. (1973). *El problema de la identidad y el análisis de la realidad*. En Porrúa Turanzas, J. *Dialéctica contemporánea de Hispanoamérica*. Madrid.
- Hind, E. (2013). *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Iberoamericana, Madrid, Vervuert, Frankfurt an Main.
- Klor de Alva, J. (1995). «*The (Latin) American experience*». En Prakash, G. (Ed.). *After Colonialism. Imperial Histories and Post-colonial Displacement*. New Jersey: Princeton University Press.
- Koene, J. (1997). *Entre la realidad y la ficción: la parodia como arma de subversión en «Tosca» de Isabel Allende*. En Romance Notes, vol. 38. Department of Romance Languages. University of North California.
- Kohut, K. y Morales Saravia, J. (Eds.). (2000). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana.
- La libertad creadora de Ángela Hernández. Un decir narrativo original*. En: *Biblioteca*. Santo Domingo, 3 de diciembre de 2000.
- Lacan, J. (1992). *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The seminar VII*, transl. D.PorterNorton. New York.
- Lagos-Pope, M. I. (1996). *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Lemaitre, M. J. (1996-1997). *Deseo, incesto y represión en «De amor y de sombra»*. En *Texto crítico*, (4-7). Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Jalapa México City: Universidad Veracruzana.
- Łepkowskiego, T. (1983). *Ameryka Łacińska w wieku XX. Zamachy stanu, przewroty, rewolucje. Ameryka Łacińska w XX wieku*. Warszawa: Czytelnik.

- Llarena Rosales, A. (1997). *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud: espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria: Hispamérica.
- López González, A. (Coord.). (1995). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras Mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México.
- López, P. (2004). *Pensamiento, cultura y literatura de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma.
- López-Calvo, I. (1996). *El discurso de la liberación en la literatura en la novela de Isabel Allende*. En *Teología y pensamiento de liberación en la literatura iberoamericana*. Madrid: Milenio.
- Lutes, L. Y. (2000). *Allende, Biutrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto de «Bildungsroman» femenin*. Frankfurt an Main: P.Lang.
- Liotard, J. F. (1986). *Le posmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-1985*. París: Galilée.
- Malabou, C. (2005). *Plasticité au soir de l'écriture (Dialéctique, destruction, déconstruction)*. París: Editions Léo Scheer.
- Mariscal López, B. (1997). *De la figura femenina en los narradores testigos de la conquista*. México: El Colegio de México.
- Marks, E. y Courtivron, I. (Eds.). (1980). *New French Feminism: An Anthology*. Brighton: Harvester.
- Márquez Rodríguez, A. (26 de febrero de 1999). *Alótopos*. En *El Nacional*. Santo Domingo.
- Mastretta, A. (1987). *Árrancame la vida*. Madrid: Ediciones Alfaguara.
- Mato, D. (Comp.). (Junio de 2001). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO.
- Mattalía, S. (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta La escritura de mujeres en América Latina*. Iberoamericana, Madrid, Vervuert, Frankfurt an Main.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE.
- Menton, S. (2002). *Caminata por la narrativa hispanoamericana*. México, Universidad Veracruzana: Fondo de Cultura Económica.
- Michaela, P. (1999). *Narrar la memoria colectiva: Son vacas, somos puercos. Memoria e imaginación*. En *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la*

- escritora Carmen Boullosa*». Berlín: Edición Tranvía, Verlag Walter Frey.
- Millares, S. (1997). *Voces de alteridad. En La maldición de Scherezade. Actualidad de las letras centroamericanas*. Roma: Bulzoni.
- Minardi, G. (1999). «*Duerme*»: «*La mascarada, ¿Pérdida o conquista de una identidad?*». En Dröcher, B. y Rincón, C. (Eds.). *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa»*, Berlín: Edición Tranvía, Verlag Walter Frey.
- Naria, P. (2004). *Las grandes alamedas. El Chile post Pinochet*. Santiago de Chile: La Tercera-Monadadori.
- Nystrøm, L. M. (2009). *Literatura y sociedad en Colombia*.
- Olivares, C. (1997). *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México, El Colegio de México: PIEM.
- Ordoñez, M. (2000). *Ángeles y prostitutas: dos novelas de Laura Restrepo en: Mujeres y prostitutas*. En Rojas, L. (Ed.). *Celebración literaria de escritoras hispanas*. Ottawa: Girol Books.
- Ortega, J. (1984). *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*, José Porrúa Turanzas, Madrid.
- Ortega, J. (1999). *La identidad literaria de Carmen Boullosa*. En Dröcher B. y Rincón, C. (Eds.). *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa»*. Berlín: Edición Tranvía, Verlag Walter Frey.
- Pacheco, C. (2001). *Isabel Allende (1995) en: Al pie de la letra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Padrón, E. (2000). *El gesto de Antígona o literatura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Palomo, D. (Coord.). (1994). *Femenino plural. La mujer en la literatura hispanoamericana*. Málaga: Ediciones Universidad de Navarra.
- Parra, T. (1965). *Memorias de mamá Blanca*. Caracas: Editorial Arte.
- Pasternac, N., Domenella, A. R. y Gutiérrez Velascio, L. (Comp.). (1996). *Escribir infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México: El Colegio de México.
- Paz, O. (1968). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1973). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Anthropos. Barcelona: Editorial del Hombre.
- Pérez Ruiz, L. (2004). *¿Qué es lo específico de lo étnico? Un ensayo de definición*. En: *Estudios Latinoamericanos* (24). Varsovia - Poznań: Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos.
- Pérez, J. (1986). *Pórtica de la prosa de Jorge Luis Borges, Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Pérez, T. (1998). *Estrategias textuales en Paula, de Isabel Allende*. En *Mujeres latinoamericanas del siglo XX, Historia y Cultura*, (2). La Habana: Universidad Autónoma Metropolitana, Habana.
- Pfeiffer, E. (1995). *Carmen Boullosa*. En *Entrevistas: diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Iberoamericana, Madrid, Vervuert, Frankfurt an Main.
- Pfeiffer, E. (2002). *Reflexiones sobre la literatura femenina chilena*. En Kohut, K. y Morales Saravia, J. (Eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana.
- Poniatowska, E. (1969). *Hasta no verte Jesús mío*. México: Era.
- Pope, R. (1975). *La apertura al futuro*. México: RevIb, 90, International Institute of Ibero – American Literature.
- Portal, M. (1981). *Novela mexicana contemporánea*. En *Literatura y sociedad en América Latina*. Salamanca: San Esteban.
- Racionero, Q. (1991). *La historia en «El tiempo de la Posthistoria»*. En Ramblado, M. y Cinta, M. *La madre de todas las historias. Representación de la maternidad en la obra de Isabel Allende*. En Aguirre, R. *Critical Approaches to Isabel Allende's novels*. New York: P.Lang.
- Reckley-Vallejos, A. (1997-1998). *La diosa barrigona*. En *Texto Crítico* 4-7. Jalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico – Literarias, Universidad Veracruzana.
- Regazzoni, S. (2000). *Le donne messicane*. En *Rassegna Iberistica*, vol. 70. Roma.
- Reich, S. (2003). *Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿Es posible el diálogo?*. En Castro-Klarén, S. (Ed.). *Narrativa Femenina en América Latina: Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Iberoamericana, Madrid, Vervuert, Frankfurt an Main.
- Renato, C. (Comp.). (1998). *Razón y subjetividad después del postmodernismo*. Buenos Aires: Almagesto.
- Resa Gutiérrez, A. (2003). *Sociología de valores ne la novela contemporánea española, (La generación X)*. Madrid: Ediciones SM.

- Restrepo, L. (1993). «*Hablemos claro*», programa de televisión. En Vidal, M. *Entre comillas*, Santa Fé de Bogotá, Ed. Planeta Colombiana.
- Restrepo, L. (2009). *Demasiados héroes*. Alfaguara: Madrid.
- Ricci della Grisa, N.G. (1985). *Realismo mágico y conciencia mítica en la América Latina*. Buenos Aires: F. García Canteiro.
- Rodríguez, C. (1996). «*Duerme*» de Carmen Boullosa. En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (2). El Paso, Texas.
- Rodríguez, N. (1999). *Política, periodismo y creación en la obra de Laura Restrepo*. Dissertation 1995, B.A. Universidad de San Buena Ventura, M.A., University of Cincinnati.
- Rodríguez, R. y Astelarra, J. (1990). *Las mujeres en América Latina: una aproximación necesaria*. Departament de Sociologia de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona: Fundació CIPIE.
- Rojas, M. (1985). *La casa de los espíritus de Isabel Allende. Un caleidoscopio de espejos desordenados*. *Revista Iberoamericana* (51). México.
- Rosales Cantero, M. A. (2004) *El «boom femenino» hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de ser mujer*. Granada: Universidad de Granada.
- Ruby, C. (1990). *Le champ de bataille post-moderne, néo-moderne*. París: Editions l' Hartmann.
- Rufinelli, J. (1990). *Los 80 ¿ingreso a la posmodernidad?* En *Nuevo Texto Crítico* (6). Depart. of Spanish and Portuguese, Stanford University.
- Sábato, E. (1967). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Emecé.
- Salinas, A. (1999). *Primero Dios. Los escritores mexicanos hablan de amores, odios, peleas y reconciliaciones con la divinidad*. México: Colibri.
- Salvador, A. (1995). *El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21/41. Lima: INTI-Sol.
- Sánchez Ferrer, J. L. (1990). *El realismo mágico*. Madrid: Anaya.
- Sánchez Sau, V. (2002). *¿Adónde va el feminismo?* En *Reflexiones feministas para principios del siglo*. Madrid: Ed. Horas y horas.
- Sánchez, G. y Piñaranda, R. (Comp.). (1991). *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá: CEREC.
- Sánchez-Blake, E. y Lirot, J. (Eds.). (c2007). *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Bogotá, Colombia: Taurus.

- Schroeder, A. *Pluralidad narrativa, discursiva y política en «La Milagrosa»*. En Dröcher, B. y Rincón, C. (Eds.). (1999) *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa»*, Berlín: Edición Tranvía-Verlag Walter Frey.
- Seydel, U. (2001). *La destrucción del cuerpo para ser otro. El cuerpo femenino como alegoría del México colonial en «Duerme»*. En Domenella, A.R. (Coord.). *Territorio de leonas. cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. México: UAM/Casa Juan Pablos.
- Shaw, D.L. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana, Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Showalter, E. (1977). *A Literature of their Own, British Woman Novelists, from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Showalter, E. (1993). *La crítica feminista en el desierto*. En Marina (Coord.). *Fe. Otramente: lectura y escritura feministas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Showalter, E. (1998). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton University Press: Revised and Expanded Edition.
- Siebenmann, G. (1978). *Técnica narrativa y éxito literario. Su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas*. En *Iberoromania*, 7. Tubinga.
- Siebenmann, G. (1988). *Ensayos de literatura hispanoamericana en: Identidad cultural y novela nueva*. Madrid: Taurus.
- Singler, C. (1993). *Le roman historique contemporain en Amérique Latine. Entre mythe et ironie*. París: Editions l'Harmattan.
- Skármeta, A. (1981). *Perspectiva de los novísimos*. En *Hispanamérica*, 28. College Park, Md.
- Skłodowska, E. (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Philadelphia: J. Benjamins Publishing Co.
- Skłodowska, E. (1995). *La parodia como factor de la evolución literaria en la novela hispanoamericana*. En *Texto Crítico* 1 (julio - diciembre). Iztapalpa-México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias.
- Solís de Alba, A. A., Ortega, M., Mariña Flores, A. y Torres N. (Coord.). (2004). *Imperialismo, crisis de las instituciones y resistencia social*. México: Editorial Itaca.
- Spielmann, E. (1999). En Dröcher, B. y Rincón, C. (Eds.), *Entrevista con Carmen Boullosa, Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas*

- del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa»*, Edición Tranvía, Verlag Walter.
- Stevens, E.P. (1977). *Marianismo: la otra cara del machismo en Latinoamérica*. En Pescatello, A. (Comp.). *Hembra y macho en Latinoamérica*. México: Ensayos, Diana.
- Tarducci, M. (1993). *Sobre posmodernismo, feminismo y religión en: Huellas, Seminario Mujer y literatura*. Santiago de Chile: Centro de Estudios para el desarrollo de la Mujer.
- Thiemann, S. (1999). *Ironía como estrategia de una escritura femenina*. En *La Milagrosa. En Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa»*. Berlín: Edición Tranvía, Verlag Walter.
- Traba, M. (1984). *Conversación al sur*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Urbański, E. S. (1965). *Angloamérica e Hispanoamérica. Análisis de dos civilizaciones*. Madrid: Itaca.
- Úslar, Pietri, A. (1980). *El testimonio de Teresa de la Parra*. En *Teresa de la Parra ante la crítica*, de Velia Bosch (Ed.). 77-82. Caracas: Monte Ávila.
- Valdés, A. (2003). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y de sus adversidades*. Barcelona: Octaedro.
- Valdivieso, L.T. (1996). *Bibliografía crítica de Isabel Allende*. En *Narrativa hispanoamericana contemporánea: entre la vanguardia y el posboom*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Valdivieso, L.T. (1996). *Palabras sobre «la palabra» de Isabel Allende*. En *Narrativa hispanoamericana contemporánea: entre la vanguardia y el posboom*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Valenzuela, L. (1985). *La mala palabra*. En: *Revista Iberoamericana*, (51). Pittsburgh: LI.
- Vallejo, C. (1995). *Continuidad y cambio en la cuentística femenina dominicana*. Toronto: Concordia University Calacs Conference.
- Vasconcelos, J. (1989). En Vasconcelos, J. *Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina*. Madrid: Ediciones de Justina Sarabia, Ediciones de Cultura Hispánica.
- Vaughin, J. (1995). *Las que auscultan el corazón de la noche*. En *El deseo femenino y la búsqueda de representación*. En López González, A. (Coord.). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México.
- Vidal, M. (1993). *Entre comillas*. Santa Fé de Bogotá: Ed. Planeta Colombiana,

- Vilaltella, J. (1999). *Lugares de memorial, imaginación y relato*. En *Acercamientos a Carmen Boullosa, Actas del Simposio «Conjugarse en Infinitivo-la escritora Carmen Boullosa»*. Berlín: Edición Tranvía, Verlag Walter Berlín.
- VV.AA. (2002) *Estudios sobre las mujeres y las reflexiones del género en México: Aportes desde diversas disciplinas*. El Colegio de México: PIEM.
- Walkowiak, M. (1998). *El discurso subversivo frente a la historia oficial*. En *La casa de los espíritus de Isabel Allende*. En *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y Cultura (T.2)*. La Habana: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Wangüemart Caballero, M. (1998). *Femenino plural. La mujer en la literatura*. Pamplona: Ed. Universidad de Navarra.
- Weinberg, L. (2004). *Ensayo e identidad. Dos términos en correlación*. En Cabrera P. (Coord.). *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina*. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinario de Ciencias y Humanidades, Universidad Autónoma de México.
- White, H. (1986). *Historical Pluralism, Critical Inquiry*. Chicago: University of Chicago.
- Woolf, E. (2004). *Pueblos y culturas de Mesoamérica*. En Solís de Alba, A. L., Ortega, M., Mariña Flores, A. y Torres, N. (coord.). *Imperialismo, crisis de las instituciones y resistencia social*. México: Itaca.
- Woolf, V. (1983). *Orlando*, (Trad. Borges, J.L.). Buenos Aires: Hermes.
- Woolf, V., *Woman and Writing*, Ed.e introd. De Michèle Barrett. Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1979, número1, 1992
- Young I.M. (1990a). *Justice and Politics of difference*. Princeton: Princeton University.
- Zapata, C. (1998). *Isabel Allende, vida y espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Zea, L. (1993). *Filozofia dziejów Ameryki*. Wybór i opracowanie Janusz Wojcieszak. Warszawa: Centrum Studiów Latinoamerykańskich.

Internet:

- Alcoff, L. *Feminismo cultural versus post-estructuralismo*. Recuperado de:
<http://www.creatividadfeminista.org/articulos/2004>
- Bejar, R. y Rosales, H. (Coords.). *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*. Recuperado de:
http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/crimunam/20100331015717/Ident_nalmex.pdf
- Callinicos, A. *Contra el postmodernismo-00. Capítulo 3_Las aporías del postestructuralismo*. Recuperado de:
<http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Callinicos.pdf>
- Castañeda, E.H. *Entrevista con Carmen Boullosa: «Me sé flagelar mejor»*. Recuperado de:
<http://www.puntog.com.mx/2004/20041111/ENA111104-2.htm>
- D'Atri, A. *Feminismo latinoamericano y la mesura de la institucionalización*. Recuperado de:
http://www.creatividadfeminista.org/articulos/2005/fem_05_atri.htm
- Hernández Núñez, A. *Masticar una rosa*. Recuperado de:
<http://rodriguesoriano.net/wp-content/uploads/2015/05/masticarrosa.pdf>
- Mujeres hispanoamericanas en la encrucijada de la escritura*. Recuperado de: <http://www.google.com/mujeres.universia.es>
- Restrepo, L. *Discurso*. En *La Crónica de hoy de 22 de febrero de 2006*. Recuperado de: <http://www.cronica.com.mx/>
- Restrepo, L. *Entrevista*. En Santo Domingo, R. *No estamos condenados*. En BBC Mundo, 4 de agosto 2004. Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3533000/3533808.stm
- Rial, J. E. *Petro-narrativas latinoamericanas*. Recuperado de:
http://www.hispanista.com.br/revista_artigo113esp.htm
- Rodó, J. E. *Ariel*, Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70738.pdf>
- Vasconcelos, J. *La raza cósmica*, Recuperado de:
<http://www.filosofia.org/aut/001/razacos.htm>

STRESZCZENIE

Przedmiotem analizy niniejszej publikacji są specyficzne cechy hispanoamerykańskiej literatury kobiecej końca XX wieku i początków XXI stulecia. Proza pisarek hispanoamerykańskich drugiego „boomu” koncentruje się na czterech paradygmatach określających jej charakter: specyficzny język oraz szczególna tematyka związana z biologią ciała kobiety, jej psychiką i jej miejscem w świecie. Literatura kobieca tego okresu czasu jest związana z odkrywaniem tożsamości przez bohaterki literackie, pokazuje ich głębsze relacje ze światem zewnętrznym oraz postawy będące wynikiem ogólnej sytuacji społeczno-politycznej a także ich miejsce w rodzinie. Istnieją silne związki między narracją prowadzoną przez pisarki a tożsamością podmiotu literackiego. Przeżywane zmiany przez społeczeństwa oraz ulegające transformacji poczucie tożsamości w krajach takich jak Republika Dominikany, Kolumbia, Meksyk i Chile znajdują odzwierciedlenie w prozie odpowiednio reprezentujących je pisarek: Ángeli Hernández, Laury Restrepo, Carmen Boullosy i Isabel Allende. Tożsamość kulturowa kontynentu, poszczególnych jego krajów jak i podmiotu literackiego, jakim jest kobieta wzajemnie się przenikają, tworząc w ten sposób bogaty obraz współwystępujących relacji i uwarunkowań.

ABSTRACT

The book analyzes the specific features of Spanish American women's literature of the late twentieth century and early twenty-first century. The prose of Spanish American writers of the second "boom" focuses on four paradigms defining its character: the specific language and particular subject related to the biology of woman's body, her psyche and place in the world. Feminine literature of this period is associated with discovering the identity by the literary heroines, shows their deep relations with the external world and attitudes which result from the overall socio-political situation and their place in the family. There are strong connections between the narration led by writers and the identity of the literary subject. Changes experienced by societies and a sense of identity undergoing transformation in countries such as the Dominican Republic, Colombia, Mexico and Chile are reflected in prose of the writers representing them: Ángela Hernández, Laura Restrepo, Carmen Boullosa and Isabel Allende. Cultural identity of the continent, individual countries, as well as a literary subject, which is a woman, intertwine creating a rich picture of correlations and conditions.