

**Una Historia de las Mujeres en tres actos:
Literatura y Artes como ejes estructurantes de la
Tradicición, Modernidad, (Pos)modernidad**



**Oliva Solís Hernández
Norma Gutiérrez Hernández
Coordinadoras**

Una historia de mujeres en tres actos: Literatura y artes como ejes estructurantes de la tradicción, Modernidad, (Pos) modernidad



**Una historia de mujeres en tres actos:
Literatura y artes como ejes estructurantes de la
tradición, Modernidad, (Pos) modernidad**

Oliva Solís Hernández
Norma Gutiérrez Hernández
Coordinadoras

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

Diseño Editorial: Hesby Martínez Díaz
Maquetación: Paradoja Editores
Imagen de portada: *pixlr ia*
paradojaeditores@gmail.com

Primera edición: 2024
© Oliva Solís Hernández
© Norma Gutiérrez Hernández

© Paradoja Editores
Virreyes 203, Centro Histórico,
C.P. 98000, Zacatecas, Zac.

ISBN: 978-607-26550-5-8

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

El contenido de esta obra es responsabilidad de los autores.

Índice

Presentación

Oliva Solís Hernández

Norma Gutiérrez Hernández

José Alfredo Silva Acosta

7

Primer acto: Tradición

Acercándonos al mundo del arte desde los feminismos y el género

De lo bello y lo sublime: sobre la exclusión del *sexo bello* en la filosofía kantiana

Agustina Ortiz Soriano

22

La rosa y El Principito de Antoine de Saint-Exupéry

Carolina López Lozano

Liliana Libertad Tarango Rodríguez

31

La escritura como espacio liberador: hacia un reconocimiento femenino en los textos de algunas escritoras mexicanas decimonónicas

Alicia V. Ramírez Olivares

38

Valores morales y roles de género: estudio de las relaciones de género y la vocación protestante desde la obra de teatro *Casa de muñecas*

Eduardo Celaya Díaz

46

Segundo acto: Modernidad

La literatura de y para mujeres en el presente. Un espacio para la rebeldía

Arte y equidad de género: reflexiones en torno a *¿Y si las mujeres gobernarán el mundo?* de Judy Chicago y Nadya Tolokonnikova

Andrea Sophía Téllez Salazar

58

Despatriarcalización de espacios culturales: estrategias feministas en museos

Jessica Beatriz Ramírez Rivera

71

<p><i>Las violetas son flores del deseo</i> de Ana Clavel, una perspectiva del deseo insatisfecho <i>Valeria Moncada León</i> <i>Mónica Muñoz Muñoz</i> <i>Estela Galván Cabral</i></p>	86
<p>Feminicidio, palabra que no debimos aprender. Un acercamiento a la violencia hacia las mujeres desde la literatura y la lingüística <i>Beatriz Elizabeth Soto Bañuelos</i> <i>Gabriela Cortez Pérez</i></p>	96
<p>Poder femenino y alteridad en <i>Los recuerdos del porvenir</i> de Elena Garro <i>Diana Isabel Hernández Juárez</i></p>	105
<p>La literatura y la escritura creativa como herramientas para enfrentar la opresión: ejemplo de una intervención educativa a partir de las pedagogías críticas y feministas <i>Elizabeth Carranza Zaragoza</i></p>	114
<p>El uso de estructuras lingüísticas en literatura: la caracterización oracional en cuentos de Amparo Dávila <i>Gabriela Cortez Pérez</i> <i>Rebeca Campos Herrera</i></p>	123
<p>Elena Garro: protagonista del boom latinoamericano <i>Rocío Ochoa García</i></p>	133

Tercer acto: (Pos)modernidad

La Mujer y la Literatura en escenarios divergentes

<p>Entre la glocalización y la performatividad: los cuerpos femeninos en la escritura de mujeres en México <i>Alicia V. Ramírez Olivares</i> <i>Diana I. Hernández Juárez</i></p>	143
<p>Migración y posmemoria en las novelas <i>Tela de sevoya</i> y <i>León de lidia</i> de Myriam Moscona <i>Marcela Patricia Zárate Fernández</i></p>	153
<p>Amaranta Monterrubio y el silencio que no llega <i>Cándida Elizabeth Vivero Marín</i></p>	162

El fin de la imposición del silencio en <i>El invencible verano de Liliana</i> <i>Claudia Maribel Domínguez Miranda</i>	176
Escrituras híbridas: intervenciones para feminizar el presente <i>Miriam Esthela Suárez de la Vega</i>	185
Semblanzas de autoras y autores	193

Presentación

La reflexión y construcción de conocimiento forman parte de un proceso que atraviesa por múltiples momentos y lugares en los que intervienen diversidad de personas, disciplinas y métodos. Las universidades son sólo uno de esos espacios en donde es posible conjugar éstas y otras variables para dar forma a nuevos aprendizajes; y como tales, posibilitan que, a partir de una interacción entre saberes, instituciones, docentes, y estudiantado, se compartan numerosas visiones del mundo, dando forma a debates y combates por sostener un paradigma, o cambiarlo.

En estos procesos, que son históricos, durante buena parte del siglo XIX predominó la idea de que el único conocimiento aceptable era aquél que cumplía una serie de requisitos y procesos validados por su capacidad de reproducibilidad y predicción de futuro. El positivismo se impuso como pensamiento hegemónico basado en la idea de la objetividad y la realidad observable; y expulsó del escenario a todas aquellas manifestaciones que no se ajustaran a lo considerado racional. Así, el arte, el sujeto, lo religioso, quedaron no sólo fuera, sino que se les estigmatizó.

Algo parecido debió acontecer con las universidades cuando se les designó como centros de acceso al conocimiento (sin embargo, restringidos para las mujeres); y el abandono de otras formas históricas a través de las cuales, tradicionalmente se llevaba a cabo el aprendizaje, como los oficios en talleres artesanales; el estudio desde casa mediante la figura de tutores; o ser autodidacta. Alternativas que fueron desestimadas para imponer en su lugar el racionalismo y la escuela como institución reguladora de los saberes, y generadora de estatus social.

Algunos pensadores del siglo XIX, entre ellos Kant (en sus inicios) y Dilthey (hacia el final), comenzaron a cuestionar el mito del positivismo, abogando por el retorno de cuestiones como: el sujeto, la cultura, las emociones, o la subjetividad, al teatro del conocimiento; y por la búsqueda de nuevas fuentes y metodologías, no para la “medición”, sino para la “comprensión” del mundo. Fue en el contexto de este espíritu renovador que el arte permitió asomarse a mundos interiores, emergiendo formas alternas de pensar, sentir, cuestionar o proponer. Las artes en toda su extensión, y sus creadores, ahora protagonizaban la historia.

Pero éste fue apenas el primer paso para situar lo *irracional*, producto de las pasiones y la emotividad, a la altura del conocimiento *objetivo*, generalmente reservado a los científicos varones de disciplinas *duras*, y originarios de países occidentales. Durante el curso de estas dinámicas de resignificación faltaba, al menos, agregar un componente de género para desacralizar la realidad como proceso dado e inamovible, donde las voces de personas y grupos oprimidos se encontraban invisibilizadas, y los hombres dominaban todas las esferas del saber.

Desde tiempo atrás se observó que las artes históricamente estuvieron cooptadas por varones, quienes veían a las mujeres como musas de su inspiración, se aprovechaban de su fama o les robaban su obra firmando como si fueran los

autores. Como Margaret Kane, la pintora de rostros con ojos enormes; la cineasta Alice Guy desplazada de sus créditos por Herbert Blaché; o Zelda Fitzgerald, cuyo diario supuestamente fue plagiado por su esposo Scott Fitzgerald, quien usó éste como “inspiración” para escribir algunas de sus novelas (González, 2014).

En contraparte, también hubo mujeres creadoras quienes tuvieron que firmar como varones. Currer Bell en realidad fue Charlotte Brontë, poeta rechazada bajo el argumento de que: “La literatura no puede ser asunto de la vida de una mujer, y no debería ser así”; su hermana Ellis Bell o Emily Brontë, autora de *Cumbres Borrascosas*; Agnes Grey, quien fue Anne, la tercera de las hermanas Brontë; “el” señor George Sand, pseudónimo de la periodista Amantine Aurore Dupin; o, Rafael Luna, quien fue la intelectual progresista Matilde Cherner (López, 2023, s/p).

La “expoliación” de todo este patrimonio y su propiedad intelectual por parte de los varones no ha sido exclusiva de las artes, sino que al parecer se trata de una condición estructural o sistémica que se reproduce en todas las áreas del conocimiento, desde mucho tiempo antes de la invención de la ciencia; algo que ha contribuido a alimentar la mitología del patriarcado como un conjunto de instituciones desde las que se ejecutan actos hostiles hacia las mujeres, a quienes, antes, los vencedores de la historia les negaron su reconocimiento como creadoras.

Este acto de despojo material e intelectual condujo a una desigualdad de orden económico. Por ejemplo, para 2023 se calcula que el arte a nivel mundial generó unos 13 mil 640 millones de dólares por ingresos (74.04 por ciento erogados por compradores de Estados Unidos y China), incluyendo pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, grabados, videos, instalaciones, tapices y NFT o Tokens No Fungibles, es decir, archivos digitales convertidos en piezas artísticas. Los más vendidos fueron: Picasso, Dalí y Warhol, con 8 mil 400 obras en total (Melo, 2024).

Para el caso específico de la literatura, en 2022, a nivel mundial se consiguieron ventas de libros equivalentes a 140 mil 850 millones de dólares (USD), siendo una mujer: Colleen Hoover, la más vendida con 6 de 15 obras insertas en la clasificación. Las estadísticas muestran un perfil de persona promedio que lee menos de 5 títulos por año, con preferencia por la historia, misterio y biografías; de quienes un sesenta por ciento, o 6 de cada 10, fueron mujeres; mientras que los países con más lectores fueron: Canadá, Francia y Estados Unidos (Orús, 2024).

En América Latina hay unos 25 artistas cuyo trabajo se sitúa encima de un millón de dólares por obra, mientras que todas las ventas en su conjunto generadas desde este continente representaron el 4.0 por ciento del mercado mundial (Trujillo, 2024). Entre las y los artistas latinoamericanos más cotizados en las subastas se pueden encontrar: Diego Rivera, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Joaquín Torres García, Carlos Alfonso, Fernando Botero, Jesús Soto o Lygia Clark (AFP, 2019).

La literatura latinoamericana tiene su propia dinámica. Guzmán (2023) elabora una cartografía en la que sugiere que las obras escritas en cada país reflejan la realidad histórica y social por la que se atraviesa. Así, en Argentina se desarro-

llan tramas que incluyen elementos sobre una crisis permanente marcada por la lucha de clases y un futuro incierto; en Colombia y naciones de Centroamérica predominan las violencias: política, delincriminal, migratoria, de género, racial; mientras que en Chile constantemente se alude a la dictadura militar.

Por su parte, tras una borrachera de más de 60 años, en Cuba se continúa celebrando la revolución; en Perú se persiguen los fantasmas de la violencia política del Estado y el abatimiento de la guerrilla; en Venezuela quienes escriben se mueven entre el exilio y el culto chavista; mientras que en México se indaga con fascinación y espanto sobre las terribles realidades que se esconden tras la cara visible del narcotráfico y los grupos de la delincuencia organizada (Guzmán, 2023).

En México, a inicios de la década pasada, el mercado del arte valía unos 132 millones de dólares anuales, y había 4.6 millones de personas interesadas en este sector (Gutiérrez, 2013). Mientras que, entre la población mayor de 18 años destacó la afinidad por otro tipo de manifestaciones que pueden englobarse dentro de la gran categoría de *artes* con un 48.7 por ciento que asistió, al menos una vez en el último año, a una obra de teatro, un concierto de música en vivo, un espectáculo de danza, una exposición o a una proyección de películas o cine (INEGI, 2023).

Autores literarios nacionales hay varios. Tan sólo para el Siglo XX resuenan nombres como: Carlos Pellicer; Elena Garro; Carlos Fuentes; Amparo Dávila; Hugo Gutiérrez Vega; Juan José Arreola; Carlos Monsiváis (Gutiérrez, 2012). También López Velarde; Mariano Azuela; Vasconcelos; Flores Magón; Toussaint; Pellicer; Novo; Octavio Paz; Alí Chumacero; Villaurrutia (Blanco, 1982). La lista podría seguir extendiéndose, como reflejo de una amplia producción generada por parte de estas y otras muchas plumas, quienes aparecen representando a la literatura mexicana.

Conforme a los datos señalados anteriormente se observa que existen, hasta ahora, una serie de fenómenos o problemáticas derivadas del tema de estudio, con relación a las cuales se articulan los contenidos de este trabajo:

- a) Desde el punto de vista teórico es necesario ampliar los alcances del concepto de *artes*. Según lo observado existe una tendencia a asociar el arte principalmente con la pintura y otras manifestaciones gráficas, que por regla general se exhiben en galerías donde sólo están al alcance de personas que cuentan con una capacidad económica alta, lo cual ha contribuido a generar el estigma de que el arte es elitista y para poder disfrutarlo se requiere de un poder adquisitivo. Como condición añadida, el resto de las artes parecen haber quedado rezagadas, tanto en su exposición mediática como en cuanto a acceso a nuevos públicos y, consecuentemente, en lo que respecta a sus niveles de ingresos.

Durante la preparación de la presente obra se observó que, dentro del conjunto de las 10 artes reconocidas por la generalidad: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música, Danza, Poesía, Literatura, Teatro, Cine y

Fotografía, destacaban la literatura, teatro y poesía como parte de los ensayos recibidos. Pero esta clasificación tradicional fue insuficiente ya que dejó fuera otras manifestaciones artísticas creadas por las mujeres.

Entre éstas, como parte de las manifestaciones que se discuten en los ensayos se pueden enunciar: esculturas efímeras, instalaciones fuera de museos, *performances*, ocupación disruptiva del espacio, videos y contenidos digitales, monumentos y antimonumentos, pintas e intervenciones en edificios históricos. Expresiones de carácter disruptivo que, sin embargo, no se ajustan a los parámetros tradicionales del arte.

Muchas de estas expresiones tienen un sentido temporal definido, y cuando no son agotadas por sus propias creadoras o intérpretes, “desaparecen” a partir de la intervención del Estado y sus instituciones, desde donde se ejecutan distintas acciones de limpieza del espacio público, que generalmente culminan con la erradicación o desvirtuación de la obra en cuestión. ¿Es este “arte” de mujeres negado por el patriarcado?

- b) En la actualidad prevalece un “arte hegemónico” cuya exposición prolongada y desigual respecto de otras manifestaciones artísticas ha contribuido a la desvalorización e invisibilidad del resto de disciplinas. Esta proposición apunta a que históricamente el arte fue cooptado por los varones mediante la apropiación de las obras y el control de las instituciones; y en muchos casos las creaciones fueron despojadas de su esencia revolucionaria y transformadora para convertirlas en un objeto de especulación financiera, es decir, un fetiche del sistema capitalista.

El resultado pudo ser una desvinculación entre el arte como expresión creativa –idealmente de la inconformidad social y política existente– y los grandes públicos, quienes en lo general no han desarrollado una cultura artística particular. Por ello existe el riesgo de que se siga ampliando la brecha entre un grupo reducido de personas ricas e ilustradas que disfrutan del arte, y las mayorías que no pueden gozar de estas expresiones, ya sea por restricción de acceso a las galerías o los costos.

Si a ello se le suma el hecho de que al menos la población mexicana no es reconocida por su dedicación a la lectura, luego entonces la literatura también se podría volver una disciplina artística elitista, tanto porque quienes escriben forman parte de una minoría generalmente ilustrada, que en muchos casos lo hace para sí misma o un círculo selecto, como porque la mayor producción escrita que se lee en el país no necesariamente encaja dentro de la descripción de alguna de estas artes.

Para salvar ambos obstáculos es necesario realizar dos “ajustes”: uno de orden teórico-conceptual, y el segundo de carácter revolucionario. El primero se rela-

ciona con la posibilidad de ampliar el panorama del arte más allá de las definiciones impuestas por el modelo hegemónico a través del tiempo, lo cual se podría lograr mediante el reconocimiento y la promoción del resto de las disciplinas que integran parte del patrimonio artístico y creativo de las mujeres, así como mediante la inclusión de novedosas formas de expresión vinculadas al género. El segundo obstáculo se relaciona con la transformación de los paradigmas que: 1) deslegitiman las artes que no pueden ser dominadas por varones; y 2) despojan a las artes de su esencia como acto creativo y contestario ante el sistema. Es necesario trascender las diferencias que existen desde dentro de la gran comunidad de personas que se dedican a crear; y romper con la idea de que existen artes complejas y elevadas cuyos principales exponentes han sido hombres, los cuales en la actualidad se mantienen vinculados a instituciones formativas elitistas.

En la actualidad las artes, particularmente si son creaciones desarrolladas por mujeres, y en especial aquéllas que fueron invisibilizadas y explotadas económicamente para el beneficio de algunos, se han convertido en un medio de resistencia, rebeldía y visibilización de las inequidades de género; una herramienta de denuncia abierta o de proyección metafórica, ya no compartida desde el anonimato, sino a través de los principales escenarios y plataformas de difusión, desde donde se escribe y dice lo que se piensa a riesgo de incomodar a varones.

Asumiendo tales premisas, en este libro nos acercamos a la imagen de las mujeres como creadoras de arte(s) cuyas obras se consideraron expresiones de lo “*irracional*”, y en las cuales descansan conductas transgresoras y contestarias. Las y los autores que aquí participan, aunque provienen de contextos académicos e institucionales diversos, tienen un elemento en común, ya que nos muestran las múltiples posibilidades de lecturas y relecturas de artistas y obras que, una y otra vez pueden ser llevadas a la mesa de análisis para mirarlas desde otras perspectivas, plantearles nuevas preguntas y estar atentas a las nuevas respuestas.

Dentro de esta diversidad de temas, disciplinas y autores, destaca también que, en los ensayos presentados, la literatura se convierte en un “*eje estructurante*” que conduce la historia. Este enfoque permite concebir el arte como una expresión creativa que trasciende a los hechos históricos, mismo que, aunque es reflejo de la situación social y política del contexto, a la vez adquiere un carácter universal, no sólo por generar emociones compartidas, sino porque también ha acompañado a los grandes procesos de transformación de mediano y largo plazo de las sociedades.

Lo cual sugiere que el arte es un hecho histórico, pero a la vez también es atemporal, en tanto que ha permanecido como manifestación social y de la cultura desde las civilizaciones antiguas, y actualmente sigue teniendo una doble utilidad: a) en su función colectiva como elemento dador de significado, y b) como categoría que permite enlazar de manera diacrónica y sincrónica, es decir, de forma dependiente e independiente, tres grandes etapas que marcaron el desarrollo, al menos de la civilización occidental: Tradición, Modernidad y (Pos) modernidad.

Por ello es que nos referimos a esta historia de las mujeres como una obra en tres actos: 1) pasado, 2) presente y 3) futuro, donde, de manera similar a una carpa, en el gran teatro de la historia confluyen distintos personajes, números y escenarios, a través de los cuales se recrea un tiempo que ya no es; se consigna lo que es y cómo transformarlo; y se proyecta lo que puede ser acorde a lo deseado, dotando de un sentido político al poderoso acto de escribir, y más aún, de reescribir los hechos, especialmente si se busca dotar a la historia de un toque feminista.

La tradición hace referencia al período histórico donde gobernaban las monarquías en alianza con la iglesia y predominaban las prácticas religiosas de naturaleza simbólica y ritual, que inculcaban valores y comportamientos a través de la repetición y la continuidad con el pasado (Hobsbawn, 2002). Se trató de una época en la que el patriarcado operaba sin restricciones, lo que dio pie a que muchas mujeres no hayan podido trascender los límites impuestos a su género.

En este acto se incluyen cinco ensayos redactados respectivamente por las siguientes investigadoras/es: 1) Agustina Ortiz, 2) Carolina López Lozano y Lilita Libertad Tarango Rodríguez, 3) Raquel Mercado Salas, 4) Alicia Ramírez y 5) Eduardo Celaya, cuyos textos recuperan temas que, en relación al tratamiento de los roles de género, se sitúan en contextos históricos en los que ser mujer se encontraba sujeto a las convenciones sociales de la tradición, donde la equidad e igualdad no formaban parte de la discusión pública. Tampoco la creación artística.

Como primer acto era necesario sentar algunos precedentes filosóficos para cuestionar el papel del arte en su definición tradicional, como actividad elitista y excluyente controlada en sus esferas de poder por la figura de los varones. No se trata de que antes no hubiera mujeres artistas, sino de que éstas no eran reconocidas por el sistema social e institucional bajo dominio de los hombres; una actitud sustentada mediante una visión muy particular del mundo y de la historia.

Por eso es que inicialmente se presenta un trabajo de la autoría de Agustina Ortiz, quien reflexiona sobre la idea que se ha difundido de la exclusión de las mujeres en la filosofía de Kant. La autora hace una revisión de la obra kantiana pre crítica y señala que el supuesto de que la mujer es inferior al varón, derivada de la obra *De lo bello y lo sublime*, debe ser matizado, afirmando que ella encuentra más elementos para afirmar que ambos sexos están en igualdad de condiciones.

La historia y la filosofía han reconocido a Kant como uno de los personajes más influyentes en el desarrollo del pensamiento occidental, y descubrir que presuntamente este expresó ideas que actualmente se considerarían misóginas o machistas, podría generar fisuras en su pensamiento original, basado en los ideales de: igualdad, libertad y dignidad. Por eso, decir que el *sexo bello* (las mujeres) posee sólo ingenio y que el entendimiento lo posee lo *sublime* (los hombres), a decir de Ortiz, no era una postura defendida por el autor en su etapa de madurez.

Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime ha sido considerado por diversos estudios más como un trabajo literario que filosófico, y se convirtió en un referente para interpretar las diferencias que existen entre los géneros (fe-

menino y masculino), donde un joven Kant no veía a las mujeres en una posición de simetría respecto a los hombres, posición que luego fue asociada a sus trabajos más críticos, asumiendo que su pensamiento de juventud se mantuvo inmutable durante el transcurso de su carrera como pensador y autor de otras obras.

Aunque el texto no discurre en relación al tema del arte, Kant realiza una aportación conceptual al definir lo que se considera “*sublime*”, un adjetivo que en su obra se asocia a la belleza y el agrado, que conduce al entendimiento, que conmueve y despierta sentimientos que traen como consecuencia una admiración silenciosa. Mientras que lo bello se asocia con placer, agrado, alegría y sonrisas. Todos estos adjetivos vendrían bien para caracterizar al arte como un goce, expresión creativa que genera satisfacción, ya sea en quien lo trabaja como autor o quien lo disfruta.

López y Tarango, por su parte, recuperan un clásico de la literatura universal: *El Principito*. La obra ha sido objeto no sólo de múltiples ediciones para diferentes públicos, sino también de muchas lecturas. En este caso, las autoras centran su mirada en la rosa. El objetivo de este trabajo, tal y como lo definen es:

analizar al personaje, entendido como la representación de una mujer incomprendida en su época, al mismo tiempo que se estudia la técnica y estilo utilizados en las acuarelas de la flor. A través de su estudio, estas líneas buscan arrojar algunas luces sobre la importancia de la figura de la rosa en la narración, convirtiéndose en una metáfora de la lucha femenina por la igualdad de género.

La propuesta de López y Tarango resulta interesante pues muestran cómo lo que solemos llamar ficción en realidad es una forma de presentar aquello que está íntimamente relacionado con la realidad; pero hay que dotar de ficcionalidad a tales elementos para poder decir aquello que, de otra forma, sería más difícil. Pareciera entonces que realidad y ficción son dos caras de la misma moneda, así como la rosa y Consuelo Suncín, quien mostró, a lo largo de su vida, ser una mujer adelantada a su época, que no necesitaba ser protegida como pensaba el principito.

Dos elementos de análisis destacan respecto a este trabajo. El primero se relaciona con que las mujeres escritoras y, en general, quienes aceptan el desafío de volcar ideas en palabras, a veces lo hacen bajo riesgo de convertirse en plumas que incomodan al Estado; y por la propia seguridad, es necesario “matizar” lo que se dice, disfrazarlo, ficcionarlo, dotarlo de metáforas. Mientras que, en segunda instancia, la idea de un príncipe que rescata y protege a mujeres indefensas que le esperan pasivamente es una idea que hizo remitir la obra al campo de la tradición, reflejo de un ideal de enamoramiento de pareja que pareciera haberse disipado.

Enseguida, Alicia Ramírez propone a la escritura como un espacio liberador que permitió a las mujeres del siglo XIX levantar la voz y hacerse escuchar. La autora presenta tres casos interesantes: Rita Cetina, Ercilia García y Laureana Wright, quienes gracias a su escritura rompieron con los preceptos de la época y se apropiaron de un espacio que no era pensado para ellas, sino para los varones.

El trabajo de la autora se sitúa en el contexto del México decimonónico, a partir de la Independencia de 1810, cuando en aras de la instauración de un proyecto de nación y unidad la educación comenzó a tomar auge como mecanismo de formación de un sentimiento de identidad nacional, en donde las mujeres fueron consideradas educadoras de sus hijos, pero no desde el concepto de escuela como institución formativa a cargo del Estado, sino desde el propio hogar, reforzando la idea de que éstas se debían quedar en casa para contribuir al orden social impuesto.

Dentro de lo poco bueno que esto significó, al ser consideradas en su papel de educadoras, las mujeres pudieron acceder a nuevos espacios de escritura, donde, sin embargo, dadas las presiones de la época, a través de la pluma retomaron discursos hegemónicos como: maternidad, hogar, virtud; pero, por otro lado, cuestionaban el tipo de educación para la mujer y el hecho de que no eran incluidas en el proyecto de Nación como ciudadanas. Pero, todo ello, dice la autora, de una manera indirecta, entre líneas en las revistas, los diarios y los manuales que pretendían llenarlas de consejos respecto de cómo debían comportarse.

Finalmente, el primer acto cierra con el trabajo de Celaya, quien nos permite continuar con la reflexión sobre el papel de la literatura en la reproducción, el cuestionamiento y la transformación de los modelos del deber ser de mujeres y hombres. El autor hace un análisis de los roles de género en la obra *Casa de muñecas* de Ibsen, un escritor decimonónico profundamente luterano. La obra, dice Celaya, sirve para ejemplificar cómo los valores religiosos configuran los valores morales y éstos, a su vez, los roles de género y la división sexual del trabajo.

La trama que presenta esta obra permite ver el dilema moral al que se enfrenta Nora, la protagonista, frente al lugar y los juicios morales que corresponden a las mujeres en general y a las burguesas en particular. Vemos así a una protagonista reflexiva, calificada como enferma moral, que decide romper con ese orden, aún a costa de la pérdida de la familia y de los juicios que sobre ella se hagan.

Se da paso al segundo acto, donde la Modernidad se caracteriza mediante la ascensión de un aparato burocrático estatista e institucional para regular el comportamiento de las personas, por lo que es un fenómeno de orden político, pero también social y cultural. Aquí el racionalismo se convirtió en la principal forma de pensamiento socialmente compartido, sin embargo, quienes abogaban por su defensa tuvieron que aprender a convivir con las costumbres y tradiciones del pasado, ya que éstas no se eliminaron de manera automática (Giddens, 1995).

Si la Modernidad se sitúa en relación a la (Pos)modernidad, entonces, como tiempo presente, se trata de una etapa de tránsito entre el pasado de la tradición y el futuro que se avecina, lo que se traduce en la conjugación, a veces conflictiva, pero otras tantas pacífica, de tradiciones, roles y modelos del deber ser que tanto para mujeres como para hombres pueden resultar “problemáticos”, por decirlo de alguna manera. Y aunque se presenta como el ideal a alcanzar por las sociedades democráticas, si se observa a detalle, esta etapa viene acompañada

de un cuestionamiento cada vez más abierto de los valores e instituciones tradicionales.

En el segundo acto aparecen en escena los trabajos de: 1) Andrea Sophía Téllez Salazar, 2) Jessica Beatriz Ramírez Rivera, 3) Valeria Moncada León, Mónica Muñoz Muñoz y Estela Galván Cabral, 4) Beatriz Elizabeth Soto Bañuelos, y Gabriela Cortez Pérez, 5) Diana Isabel Hernández Juárez, 6) Elizabeth Carranza, 7) Gabriela Cortez Pérez y Rebeca Campos Herrera y 8) Rocío Ochoa García, quienes presentan temas que podrían tener como característica común un llamado a la rebeldía, condición casi necesaria para ejercer un feminismo trascendente.

En este apartado, Téllez recupera la obra de dos mujeres, Judy Chicago y Nadya Tolokonnikova, quienes usan su arte para cuestionar y tratar de transformar el sistema hetero patriarcal. Vemos cómo el arte puede ser un instrumento para cuestionar y desestabilizar lo aparentemente ya dado. El feminismo aparece como una herramienta no sólo del pensamiento, sino también de lucha. En la obra de Judy Chicago, considerada como una pionera del arte feminista, la autora ubica a lo femenino en el centro y propone desde ahí una mirada diferente a la masculina, más centrada en la dominación, mientras que la primera busca estar en armonía con la naturaleza o dar voz a las mujeres, haciendo evidentes sus opresiones.

Por su parte, Nadia Tolokonnikova, una artista rusa que lucha contra los totalitarismos ha recurrido a una forma de arte muy directo y actual, como el *performance* y los medios digitales. Al igual que Judy, pretende visibilizar y cuestionar las estructuras de opresión masculina y los vínculos construidos entre los poderes patriarcales, por ejemplo, en el caso de la iglesia ortodoxa rusa con el régimen de V. Putin, a quien han denunciado no sólo por su totalitarismo, sino también por su antifeminismo, lo que incluso les ha valido una estancia en prisión.

Así pues, en este trabajo, la autora recupera a dos artistas que, a través de formas disruptivas de arte, intentan hacer reflexionar a las personas sobre el sistema imperante para cambiarlo. ¿Y si las mujeres gobernaran el mundo?, ¿y si Dios fuera mujer? y si... es una serie de preguntas que se plantean ambas autoras en una colaboración de 2022. No diremos qué responden, pero se puede inferir, ya que se trata de cuestiones muy sugerentes para pensar el mundo desde otro lugar.

Enseguida, Jessica Beatriz Ramírez aboga por la despatriarcalización de los espacios culturales, con especial énfasis en los museos. La autora parte del supuesto de que en estos lugares se han perpetuado discursos patriarcales. Como resultado, las mujeres están ausentes o estereotipadas, de forma que, desde los feminismos, es importante deconstruir las narrativas hegemónicas para situar a los grupos invisibilizados como parte activa y protagónica de la oferta en la cultura.

Los museos, dice la autora, “tienen el potencial de enriquecer las discusiones, los mecanismos de protesta y hasta crear sus propias propuestas ideológicas ya que son espacios físicos donde confluyen una multiplicidad de personas”. Así pues, los museos, sus discursos y sus objetos deben ser releídos para que de verdad sean más inclusivos, mediante una metodología para intervenir no sólo en los discursos museísticos, sino también en los públicos que los visitan.

Durante mucho tiempo, la literatura como una de las artes liberales fue pensada, como el resto de las artes, para varones. Las grandes obras universales habían sido escritas por hombres y se pensaba que las mujeres no eran capaces de crear. Cuando empezaron a escribir se les concedió el ejercicio de las letras en campos menores y su obra fue pensada para el desahogo, para la comunicación familiar, pero no para los grandes públicos. Apropiarse de la Literatura, en todo su amplio espectro, ha sido el producto de la rebeldía y la lucha de muchas mujeres.

Frente a esta forma de pensar el arte y la literatura, las mujeres que se exponen en este segundo acto han intentado romper con esta visión: primero, escribiendo y, luego, subvirtiendo el orden patriarcal a través de esa escritura. Eso queda de manifiesto en el texto de Moncada, Muñoz y Galván, quienes exploran la obra *Las violetas son flores del deseo*, de Ana Clavel, donde, desde la perspectiva lacaniana sobre el deseo, explora las relaciones entre los miembros de una familia.

La autora, después de dar cuenta de la teoría y la novela, concluye: “*Las violetas* es una novela que puede leerse desde diferentes perspectivas y que, sin duda, su temática escandalizaría a más de uno. Quizás pensarían que se trata de una apología del incesto, la pedofilia y el crimen”; y sí, no es una temática fácil de desarrollar, pero por ello se nos invita a reconocer sus pliegues, llenar espacios vacíos y concordar con la autora, quien a través del protagonista cita frecuentemente la frase: “la violación comienza con la mirada”, es decir, toda interpretación está en quien mira la obra. Todo un reto para la lectura y su crítica.

Soto y Cortez, por su parte, reflexionan sobre el concepto “Feminicidio”, una palabra, dicen, que no debimos aprender, pero que se impone frente a la realidad. A partir de una serie de cuentos de Dahlia de la Cerda que narran explícitamente algunos feminicidios, se reflexiona sobre la forma en que se nos imponen en la cotidianidad estos sucesos, al grado de que casi se normalizan. Recurren luego a la lingüística sobre el léxico de la violencia de estudiantes de secundaria jerezanos y algunas narraciones del libro colectivo *Ya no somos las mismas y aquí sigue la guerra* para mostrar que nadie está a salvo de la violencia, de forma que es necesario reflexionar sobre ella. Para completar el análisis, las autoras recurren a Butler y su concepto de “Llorabilidad”, asumiendo que el duelo público se debe de convertir en un acto político que cuestione la forma en que normalizamos la violencia, al grado tal que tenemos más palabras para ella que para su contraparte.

Elena Garro es una de las literatas mexicanas que vienen a escena cuando de violencia se trata. En este caso, Hernández reflexiona sobre ello:

La narrativa de Elena Garro en la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) es poesía y filosofía en torno al poder femenino, la alteridad y la ruptura del tiempo y del espacio, elementos a partir de los cuales los personajes femeninos transgreden el control, encierro y violencia en que se encuentran sometidos por una sociedad patriarcal.

Hernández, posicionada desde la crítica literaria feminista y el uso de la propuesta de Braidotti sobre el sujeto *nómada*, analiza las estrategias discursivas de

Garro para mostrar cómo la autora usa la alteridad y la ruptura del tiempo y el espacio para escapar del mundo real y, desde otro lugar, denunciar las múltiples violencias normalizadas que viven las mujeres. Al mismo tiempo da cuenta de la fuerza y las estrategias de las mujeres para resistirle, usando artilugios de muy diversa índole. A través de dos personajes femeninos libres, Garro desafía el orden social y abre nuevos espacios para nuevas formas de ser mujer. Al mismo tiempo, la autora denuncia la marginalidad en la que estuvo la obra literaria de Garro, que, pese a su novedad, se mantuvo en la penumbra, lo cual también contribuye a cuestionar el sistema patriarcal que dominaba el mundo del arte y la literatura.

Carranza, a través de una intervención educativa, sigue el camino de la literatura y la escritura creativa que pueden ser armas para combatir la opresión. Michelè Petit, Rita Segato, Bell Hooks, Paulo Freire y Daniel Cassanny son las y los autores que retoma para la propuesta del taller: Género, literatura y escritura, espacio desde el cual, anclado en tres puntos particulares: el aprendizaje colectivo, la idea de leer el mundo a través de la educación y la propuesta de transgredir desde el ámbito educativo, invita a jóvenes estudiantes a leer y escribir el mundo y sobre el mundo, desde otros lugares. La propuesta, nos dice Carranza, resultó no sólo bien recibida, sino también una puerta de acceso a nuevas pedagogías críticas.

Gabriela Cortez y Rebeca Campos, por su parte, hacen un análisis de las estructuras lingüísticas en la obra de Amparo Dávila, una literata mexicana del siglo pasado. Las autoras nos muestran cómo a través del análisis lingüístico se pueden ver, en el tiempo, los cambios en las competencias lingüísticas y para ello analizan dos fragmentos de cuentos de la autora. En sus resultados señalan que Amparo Dávila, con su escritura, hace notar un crecimiento no sólo de madurez sintáctica, sino de complejidad en cada oración, mostrando un alcance hacia el mayor nivel de subordinación, lo cual sólo se alcanza con el ejercicio de la escritura y el tiempo.

El último capítulo de este segundo acto es el de Rocío Ochoa, quien, desde la Historia de las mujeres y la literatura feminista, reivindica la obra de Elena Garro, escritora poblana que, pese a lo magistral de su obra, no ha sido reconocida como parte del canon literario ni del llamado *boom* latinoamericano. La autora muestra cómo en la obra de Garro existen una serie de elementos que bien pudieran ubicarla dentro del realismo mágico y no como imitación, sino como una escritura original, anterior incluso a la de algunos varones que son considerados como sus fundadores. Así pues, dice Ochoa, recuperar a Garro desde estas posiciones posibilita cuestionar el sistema heteropatriarcal que ha dominado la academia y la literatura, para reconocer, en toda su valía, a una mujer como Elena Garro.

Finalmente, asistimos al tercer acto: la (Pos)modernidad. Donde se sitúan las aportaciones de: 1) Alicia Ramírez y Diana Hernández, 2) Marcela Patricia Zárate, 3) Cándida Elizabeth Vivero Marín, 4) Claudia Maribel Domínguez Miranda y 5) Miriam Esthela Suárez de la Vega, autoras cuyos temas de investigación nos

trasladan hacia otras propuestas narrativas o literarias, cuyo enfoque o propuesta teórica, conceptual o metodológica se sitúa en relación a temas emergentes, en boga, u otros que en lo sucesivo podrían posicionarse como tendencias de estudio.

Alicia Ramírez, junto con Diana Hernández, vuelven sobre la escritura femenina usando dos categorías: glocalización y performatividad. Las autoras proponen una aproximación a la escritura de mujeres en México para mostrar al cuerpo como espacio de poder a través del cual se puede destacar la presencia, los derechos y las propuestas de las mujeres. A partir de la antología *Los cuerpos que habitamos: ficción y no ficción sobre nuestro derecho a decidir* (2021) de Olivia Teroba, muestran cómo varias escritoras mexicanas contribuyen con textos que se mueven entre la ficción y las experiencias para reivindicar el derecho al cuerpo.

Las autoras abrevan de la propuesta de Judith Butler y Rosi Braidoti como marcos conceptuales y concluyen que, a través de la literatura, las mujeres pueden denunciar las múltiples opresiones que viven en sus cuerpos, tanto las mujeres biológicas, como las trans. Así pues, la literatura puede ser un excelente vehículo para denunciar las violencias, cuestionar los mandatos (como la maternidad, por ejemplo) y proponer formas creativas de reapropiación de los derechos y del cuerpo.

Dos novelas sirven luego de soporte para que Marcela Patricia Zárate reflexione sobre las migraciones, las memorias y las posmemorias, en la obra de Myriam Moscona. Las novelas ficcionalizan una historia en la que la autora viaja en el espacio y el tiempo, entre el presente y el recuerdo, para recuperar la historia familiar. El viaje le conduce a diversos lugares del mundo, pero, al mismo tiempo, también al encuentro con su familia, sus creencias, sus costumbres y sus recuerdos. En las novelas, la lengua, los lugares, la casa, los objetos, las fotografías, se vuelven elementos protagonistas que ayudan a mantener el recuerdo de los lugares de origen, de la diáspora y de la esperanza de algún día regresar al lugar primigenio.

Vivero, por su parte, explora la obra de Amaranta Monterrubio, a partir del libro de cuentos *Llegará el silencio*, protagonizados por mujeres, que dan cuenta de cómo la sexualidad femenina sigue atada a un deber-ser que rige la conducta. Las transgresiones a las normas y reglas impuestas, vividas por las protagonistas de los cuentos, ocasionan consecuencias diversas, “resultando más dañado el aspecto emocional y afectivo de las protagonistas que no serán capaces de sobreponerse al castigo social que se les infringe. Así, los destellos de esperanza y de luminosidad que se dejan ver por momentos en los textos, terminan siendo opacados por la tradición y las costumbres que censuran duramente la liberación femenina”.

A partir de *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza, Claudia Domínguez reflexiona sobre la injusticia y cómo el silencio puede ser cómplice del sistema de justicia en México. La obra es un grito para romper el silencio. Construida sobre un caso real, el de su propia hermana, Rivera Garza, se cuestiona sobre el tiempo que no transcurre, que se atora y al cual llama “el tiempo de la

injusticia”; admite la necesidad de un lenguaje que permita dar cuenta de la atrocidad: feminicidio es esa palabra; cuestiona a las instituciones y la ineficacia que les convierte en cómplices y, también, al sistema heteropatriarcal que victimiza a las familias y a la sociedad al proteger a los victimarios e imponer el silencio.

Rivera Garza, con su oficio de historiar, vuelve a los archivos, a los documentos, para recuperar el caso y clamar por una justicia que no llega. Domínguez nos muestra luego las estrategias narrativas utilizadas por la primera y la función que cumplen en su literatura. Ello nos muestra cómo la literatura puede ser un arma para combatir en contra de la injusticia y para evitar que el sistema siga imponiendo el silencio, así como para dar voz a quienes no la habían tenido.

Suárez de la Vega le da continuidad a la idea de que la literatura puede ser un arma para combatir no sólo contra la opresión y el sistema patriarcal, sino también para feminizar la realidad. La autora parte de la idea de que las literaturas contemporáneas se están ampliando, abriendo las puertas a nuevas formas de creación. Recupera la propuesta de las escrituras híbridas para mostrar cómo desde aquí se puede intervenir una obra para feminizar. El ejemplo más paradigmático es el de las mujeres polilla, de Gerber, quien se atreve a cuestionar, de forma gráfica, una obra canónica de la antigüedad. De la Vega busca feminizar el presente a través de mecanismos novedosos, periféricos e incluso disidentes.

Los textos aquí reunidos, como en una obra teatral, abonan a la discusión no sólo de la forma en que pensamos a las mujeres y los lugares y roles sociales que de ello se derivan, sino también a cuestionar el canon literario patriarcal y la forma en que nuevas formas de pensar la literatura y el arte pueden constituirse en armas para combatir la discriminación, la invisibilización, el silencio, el no lugar en el que las mujeres hemos sido ubicadas históricamente. El arte femenino y feminista es una apuesta para transformar la realidad. De ahí la pertinencia de trabajos como éste que abonen a la reflexión y a nuevas formas de mirar y hacer artes.

Oliva Solís Hernández
Norma Gutiérrez Hernández
José Alfredo Silva Acosta

Referencias

- AFP (24 de mayo de 2019). “El arte latinoamericano, una mina de oportunidades para coleccionistas”. *El Economista*. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/El-arte-latinoamericano-una-mina-de-oportunidades-para-coleccionistas-20190524-0020.html>
- Blanco, J. (1982). “Medio siglo de literatura en México”. En M. Ladrón de Guevara. *Política cultural del Estado Mexicano* (págs. 93-148). México: CEE.
- Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo. el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona : Península .
- González, J. (25 de diciembre de 2014). La increíble historia de la pintora de los ojos gigantes. *BBC Mundo* .
- Gutiérrez, L. (2012). *Literatura mexicana del siglo xx. Estudios y apuntes*. Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Gutiérrez, V. (03 de julio de 2013). Mercado del arte vale 132 mdd en México. *El Economista*.
- Guzmán, F. (2023). El territorio indómito: mapa de la literatura latinoamericana del siglo XXI. *Letras Libres* .
- Hobsbawn, E. (2002). “Introducción. La invención de la tradición”. En E. Hobsbawn, & T. Ranger. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- INEGI (2023). Módulo sobre Eventos Culturales Seleccionados (MODECULT) 2023. Aguascalientes: INEGI.
- López, A. (13 de febrero de 2023). 10 escritoras que firmaron sus libros con pseudónimos masculinos. <https://www.planetadelibros.com/blog/actualidad/15/dias-internacionales/13/articulo/10-escritoras-que-firmaron-sus-libros-con-pseudonimos-masculinos/80>
- Melo, M. (15 de abril de 2024). El mercado del arte en el mundo. <https://es.statista.com/grafico/32093/paises-con-mas-ingresos-por-ventas-en-subastas-de-bellas-artes-y-nft-y-artistas-mas-vendidos/>
- Orús, A. (04 de enero de 2024). Industria mundial del libro-Datos estadísticos. <https://es.statista.com/temas/11254/industria-del-libro-en-el-mundo/#topFacts>
- Trujillo, E. (2024). “El desarrollo del arte latinoamericano y su influencia en el escenario global”. *Entrepeneur en español*.

Primer acto: Tradición

Acercádonos al mundo del arte
desde los feminismos y el género

De lo bello y lo sublime: sobre la exclusión del *sexo bello* en la filosofía kantiana

Agustina Ortiz Soriano

La obra *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* contiene uno de los puntos más controvertidos en la filosofía kantiana, pues la diferenciación que se hace entre lo *bello* y lo *sublime* ha sido piedra de toque para afirmar que Kant coloca en un plano inferior a las mujeres. Esta situación pondría una importante fisura en la ética, la moral y la política de Kant, pues estaría traicionando varios de los principios que atraviesan toda la filosofía kantiana, en especial los que se refieren al campo de la ética y la política, específicamente cuando se hacen referencias a conceptos tales como igualdad, libertad y dignidad en tanto ser humano.

Kant (2005, pp. 211-212) señala que el *sexo bello* (las mujeres) poseen solamente ingenio, y que el entendimiento lo posee lo *sublime* (los hombres); el trasladar esta tesis a la política, en donde las mujeres son consideradas como ciudadanos pasivos, por lo cual se deben de alejar de la esfera pública, es un tanto arriesgado, por lo que considero apremiante una revisión de la obra del período pre crítico para contextualizar y seguir puntualmente aquellas tesis de las cuales se desprende tal afirmación, y mostrar que hay una postura clara y contundente del autor que está lejos de hacer propias las características que expone como esenciales a cada uno de los sexos; lo que permite pensar que *no* considera a la mujer como un ser inferior a los hombres, antes bien, considera que a su sociedad le hace falta desarrollo para lograr posicionarla en la esfera pública.

Para contribuir a este tema se revisan algunos pasajes de la obra citada que parece pondrían poner entre paréntesis e incluso sugerir una reconsideración de la postura kantiana respecto al papel y status de la mujer.

De la distinción entre bello y lo sublime

Cuando se habla de lo bello y de lo sublime inmediatamente nuestro pensamiento toma como punto de referencia el texto de Immanuel Kant *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*.

Este texto pertenece al llamado período pre crítico, y para algunos de sus biógrafos se trata de un escrito más literario que filosófico, que muestra una etapa en la cual el autor mantenía una clara apertura social y, por qué no decirlo, mundana; también se dice que dicho texto debería estar lo mismo en los estudios de los eruditos como en el tocador de las damas (Borowski, 1993, p. 31).

El escrito cobra especial importancia en tanto se toma como referente para interpretar las diferencias que existen entre los géneros (femenino y masculino), y de aquí no pocas veces se parte para darnos una visión de un Kant que no considera que las mujeres, el *sexo bello*, puedan ser capaces de tener una posición

de simetría respecto a los hombres; esta concepción de corte literario que fue acuñada en un periodo de juventud se ha trasladado quizá de manera equívoca a los escritos críticos o mayores, sobre todo a aquéllos que inciden en el ámbito de la política, por lo cual analizaremos dicho par conceptual.

A lo largo del texto se abordan las diferencias entre las acepciones que corresponden a cada uno de los géneros. Aunque Kant hace mención que tanto lo bello como lo sublime son dos sentimientos agradables, abordemos en primera instancia el sentimiento de lo *Sublime* (Kant, 2005, pp. 211-212).

Lo sublime infunde temor, angustia, pero también inspira *respeto*, la audacia forma parte de este sentimiento y es grande; a lo sublime corresponde el *entendimiento*, y se presenta con tanta fuerza y magnanimidad que conmueve, despierta los sentimientos de agrado que traen como consecuencia una admiración silenciosa. Lo sublime debe ser siempre grande y sencillo.

Al sentimiento de lo *bello* se atañen los sentimientos de placer, la sensación agradable, alegre y sonriente. A lo bello le corresponde el ingenio, inspira amor, le concierne la astucia, aunque pequeña, lo bello atrae (Kant, 2005, pp. 211-212).

De esta distinción entre las características que le vienen bien a cada uno de los sexos, se parte para hacer un juicio tajante y nada favorecedor hacia las mujeres, llamadas también *sexo bello*.

La exclusión del *sexo bello* en la filosofía kantiana

Al despojarlas del entendimiento y asignarles el ingenio, se considera que se les está excluyendo del ámbito del conocimiento, del ámbito de la ciencia. Esta postura viene bien a quien quiere ver en Kant a uno de los mayores opositores de la posición de simetría de las mujeres respecto a los hombres, pues se vale de una distinción que toma como referente a la colectividad de los tiempos del autor, al hacer y sentir de la sociedad; cabe señalar que aquí se hace un desplazamiento del ámbito de la literatura de los escritos de juventud al plano político-filosófico del periodo crítico, muestra de ello es que Kant no se ha logrado desprender de esta concepción que hace de las mujeres cuando se analiza la categoría de ciudadanos pasivos y ciudadanos activos.

Se analiza primeramente lo que concierne a la consideración que Kant hace de la mujer al llamarla el *sexo bello*. A lo largo del texto, pareciera que Kant lo que hace es mostrar y afianzar la consideración de que las mujeres debemos limitarnos a ser bellas, dulces, condescendientes, que es lo propio y que le viene bien a nuestro sexo, pues se nos ha dado el ingenio más no así el intelecto. En un pasaje de la obra, Kant (2005, p. 230) menciona que una sola mirada de las féminas representa para los hombres más confusiones y problemas que los pensamientos de cálculos y abstracciones.

Esta consideración pondría a las mujeres sólo como un adorno bello, agradable, delicado, el cual las reduce a un mero ornamento, no pocas veces con tono jocoso. En las dos primeras partes de la obra se encuentra la aseveración de que el entendimiento les es propio sólo a los hombres, cuando hace la alusión a la Sra. Dacier

y a la Marquesa de Châtelet, Kant (2005, pp. 229-230) menciona que sólo les hace falta llevar barba, pues están dominando el campo del entendimiento. Pero al mismo tiempo está señalando que existen mujeres que pueden tener amplio dominio sobre conocimientos que se presentan como abstractos y difíciles, así como el uso de las lenguas, aunque pareciera que esto no es lo propio de su sexo.

Pero, si se queda con la interpretación del escrito kantiano que establece una distinción y subordinación de las mujeres frente a los varones, parece que tenemos, como lo menciona Concha Roldán, *una fisura en la ética kantiana*. ¿Acaso el filósofo de la consideración universal de conceptos tales como libertad e igualdad excluye a una parte importante de la humanidad?

Para contribuir a este tema se revisan algunos pasajes de la obra citada que parece pondrían poner entre paréntesis e incluso sugerir una reconsideración de la postura kantiana respecto al papel y status de la mujer.

Kant (2005, p. 230) en la tercera parte de la obra señala que la mujer es la depositaria de una gran ciencia. En efecto, ella tiene la capacidad de revelar al hombre a sí mismo, de mostrarle, por así decirlo; su centro de gravedad, pues el contenido de esta gran ciencia femenina es la humanidad y en ésta el hombre.

El contenido de esta cita coloca a una mujer como depositaria de una gran ciencia que, parece ser, podría ser la moral. Ya en la KpV (*Critica de la razón práctica*) Kant (2001, p. 153) menciona que la mujer distingue lo bueno de lo malo, como distingue su mano derecha de su mano izquierda; la mujer es un ente absoluta y meramente moral, y considerarla así es otorgarle un sitio privilegiado para la época, pues se está considerando que las féminas son capaces de ser el eje rector, y la salvaguarda de la salud de la sociedad.

Si el hombre por poseer el entendimiento llegara a ser considerado como superior, entonces ¿por qué motivo Kant menciona que es la mujer su centro de gravedad, la que es capaz de revelar lo que él es? ¿Acaso aquí no estaría reivindicando la posición de la mujer? ¿Es posible que lo inferior sea capaz de guiar a lo superior?

Se considera que Kant (2005, p. 232] no está soslayando a un plano inferior, o ulterior a la mujer, en la tercera sección de la obra Kant menciona que el bello sexo tiene tanta inteligencia como el masculino, incluso la lectura podría sugerir, como lo menciona Granja Castro en la introducción que hace a la obra, que las mujeres no sólo poseen inteligencia, sino además entendimiento, que es la categoría más alta en los seres dotados de razón, pues *es capaz de hacer juicios reflexionantes*. ¿Se podría seguir manteniendo la tesis de que Kant considera a las mujeres como seres inferiores sin inteligencia, cuando él mismo es quien afirma que pueden llegar a tener conocimiento de los juicios reflexionantes?

Si en algún momento Kant sugiere que la mujer no es capaz de conocer y proceder por principios, sería interesante considerar la siguiente cita: “Me parece difícil que el bello sexo sea capaz de principios y espero no ofender con esto, pues también son extremadamente raros en el sexo masculino” (Kant, 2005, p. 232).

Esta cita parecería dar un revés a quien ve en Kant a un aguerrido defensor de la supremacía de los varones, pues, se encuentra un claro señalamiento que

indica que no sólo por el hecho de pertenecer al sexo masculino se tiene el conocimiento de los principios, esto, a mi parecer estaría colocando en una posición de simetría tanto a hombres como a mujeres, pues ambos presentan los mismos obstáculos en la aprehensión de los principios, es decir, ninguna inteligencia es superior *a priori* a la otra.

Si este texto es, como se señala al inicio del trabajo, un escrito literario que muestra el *statu quo* de la sociedad en la cual a Kant le tocó vivir, cabría pensar y repensar muy seriamente si el pensamiento que predominaba en la época es el mismo que Kant adopta como propio, de ser así, los señalamientos que se le hacen son muy merecidos, pero antes de hacerle esos reclamos quizá valga la pena tener en consideración la siguiente nota a pie de página: “Para nada yo habría querido decir lo que Rousseau afirma de manera tan temeraria: *que una mujer nunca llegaría a ser más que un niño grande* (2005, p. 247, Nota).

Este pasaje muestra claramente la postura de un Kant que niega rotundamente la consideración de que la mujer sea incapaz de desarrollar y alcanzar mérito y talento alguno y pone por escrito con cierto énfasis que no comulga con posturas que consideren a las mujeres como poseedoras de cierto grado permanente de inmadurez o incapacidad. Pero, ¿qué tanto la consideración de que las mujeres no poseen el desarrollo de sus talentos y capacidades es una construcción o *dictatum* social de la época?

Se expone esto por el contenido del siguiente pasaje: “Es de poca importancia si la mujer conoce o no las divisiones particulares de los países, su industria, su poderío o sus soberanos. De igual manera del universo, sólo tienen que conocer lo necesario para conmovirse ante el espectáculo del cielo en una hermosa noche” (2005, p. 231-232).

Es acaso esta cita un fiel testimonio de que en la sociedad los varones son quienes deliberadamente han preparado terreno para que las mujeres no participen y destaquen en los diferentes escenarios públicos, desde la escuela hasta la política, convirtiéndolas y confinándolas en una especie de ornamento vivo; pero esto no implica que fuera una forma de vida que las mujeres desearan, ni mucho menos la única que pudieran desempeñar.

Kant (2005, p. 228) no excluye del ámbito del conocimiento a las mujeres, ni les da primacía a los hombres, así como tampoco considera que sólo un género sea capaz del uso y posesión del entendimiento; al inicio de la tercera sección Kant señala que tanto lo bello como lo sublime *No* deben considerarse como rasgos exclusivos de cada uno de los géneros, antes bien se espera que cada género reúna ambas.

Si a las mujeres se les ha vetado de la esfera del conocimiento, parecería lógico y era de esperarse que dicho impedimento también se diera en el plano de la política; revisemos pues la configuración de esta esfera.

En el texto *Teoría y práctica* se habla de los principios sobre los que se ha de configurar un gobierno. Cuando Kant habla de los principios que ha de tener un gobierno republicano, el tercer principio es aquél que corresponde a *la independencia de cada miembro de una comunidad, en cuanto ciudadano*. Este tercer

principio es uno de los más polémicos, ya que hace referencia a la distinción entre ciudadanos activos y ciudadanos pasivos (2000, p. 27).

Los ciudadanos activos son aquéllos que actúan por su propio arbitrio y tienen derecho a votar, por lo que son parte de la comunidad, en tanto colegisladores. Para ser considerado como ciudadano activo se necesita tener independencia civil, es decir, ser su propio señor y no deber su existencia a otros.

Ahora bien: aquel que tiene derecho a voto en esta legislación se llama ciudadano (*citoyen*, esto es, ciudadano del Estado, no ciudadano de la ciudad *bourgeois*). La única cualidad exigida para ello, aparte de la cualidad natural (no ser niño ni mujer), es ésta: que uno sea su propio señor (*sui iuris*) y, por tanto, que tenga alguna propiedad (incluyendo en este concepto toda habilidad, oficio, arte o ciencia) que le mantenga; es decir, que en los casos en que haya de ganarse la vida gracias a otros lo haga sólo por venta de lo que es suyo no por consentir que otros utilicen sus fuerzas, se exige que no esté al servicio –en el sentido estricto de la palabra– de nadie más que de la comunidad. (Kant, 2000, p. 34]

Kant mismo reconoce que no es tan fácil señalar las notas definitorias por las que se puede hacer una distinción tajante entre los ciudadanos activos y los pasivos. “Es algo difícil –lo confieso– determinar los requisitos que ha de satisfacer quien pretenda la posición de un hombre que pretenda ser su propio señor” (2000, p. 34, Nota).

Se considera que la cita anterior hace referencia a la distinción entre ciudadanos pasivos y activos; estaríamos en un grave problema, pues parece que Kant excluye a una parte importante de la comunidad: las mujeres, pues el problema de los niños, como varones, está salvado en cuanto alcancen la mayoría de edad establecida por las leyes, pero el problema de la no consideración de la mujer como ciudadana activa sigue latente.

Parece ser que la tesis otorga una fuerza importante a la no consideración de la mujer, y con ella a todos los varones que tienen que vender su fuerza física para su manutención como miembro de la comunidad; se basa en que ella es dependiente económicamente, ya que no es capaz de proveerse a sí misma de los elementos que necesita.

La tesis principal, respecto a la distinción entre ciudadanos activos y ciudadanos pasivos, pone como punta de lanza a la propiedad. El hombre abandona el estado de naturaleza y entra al estado civil para garantizar lo tuyo y lo mío exteriores, es decir, la propiedad.

El derecho y el estado civil o jurídico son instaurados justamente por la necesidad de garantizar lo tuyo y lo mío exteriores, que es el más personal de los derechos de un modo perentorio.

El costo que tenemos que pagar por asegurar nuestra propiedad es el de sujetarnos a las leyes del Estado, por lo cual debemos renunciar al uso irrestricto de nuestra libertad; el beneficio (que bien podríamos llamarlo compensación) es po-

der participar activamente en las decisiones que se deban de tomar en los asuntos que le competen al Estado, es decir, se tiene derecho a voto.

Por ende, si se carece del requisito de ser propietarios, no habría nada que llevara a la mujer a comprometerse activamente en las decisiones del Estado, ya que no tendría nada que salvaguardar y, por consiguiente, nada que perder. Sin embargo, ubiquémonos históricamente: las mujeres en ese momento de la historia ciertamente eran dependientes, pero era una situación más bien cultural, los espacios de interacción para la mujer eran cerrados y delimitados por los hombres.

Eso no implica que las mujeres y el resto de los varones necesariamente tuvieran que quedarse en ese estado de dependencia, pues estaba en sus manos poner remedio a esa situación; el mismo Kant (1999, § 46, p. 315) señala que “sea cual fuere el tipo de leyes positivas que ellos votan, no han de ser contrarias a las leyes naturales de la libertad y de la igualdad –correspondientes a ella– de todos en el pueblo de *poder abrirse paso desde ese estado pasivo al estado activo*”.

Considerar como ciudadanos pasivos a mujeres y varones dependientes es un estado que puede ser salvado, como lo señala el autor, en cuanto se abandone ese estado de dependencia, por lo que la independencia civil sí puede ser alcanzada.

Es imprescindible subrayar que Kant no está en contra de una movilidad de estatus, pues de estarlo atentaría contra dos principios básicos de su filosofía, la libertad y la igualdad, y estaríamos hablando entonces de que Kant considera como grato un gobierno despótico.

Otro punto que merece la pena revisarse es la tesis en la cual el autor señala lo siguiente: “No obstante, esta dependencia con la voluntad de otros y esta desigualdad no se oponen en modo alguno a su libertad e igualdad como hombres, que juntos constituyen un pueblo; antes bien, sólo atendiendo a sus condiciones, puede este pueblo convertirse en Estado y entrar en una Constitución civil” (Kant, 1999, § 46, p. 315).

Si los ciudadanos pasivos, en este caso las mujeres carecen del derecho a votar y a participar en la formulación de las leyes, en tanto legisladores, no por ello quedan fuera del Estado, pues es la igualdad jurídica la que coloca a todos en la misma posición, de súbditos, ante la ley, y no solamente a los propietarios, es decir, todos tenemos la obligación de obedecer la legislación del Estado y éste debe vigilar que las leyes sean iguales para todos.

Si se quisiera ser más puntillosos diríamos que precisamente por estar alejados de la toma de decisiones y por carecer de independencia civil, el Estado, en cuanto miembros físicos de él, tiene un compromiso mucho más fuerte con los ciudadanos pasivos, ya que sus voces no se dejan escuchar por carecer de la representación ante dicha instancia, por lo que se contrae con estos ciudadanos una deuda, que puede, o más aún, debe ser saldada promulgando leyes que salvaguarden sus derechos básicos, para que no se atente contra ellos (Ortiz, 2011, 44).

Si las mujeres fueran excluidas completamente del ámbito jurídico y pasaran a ser únicamente propiedad del varón, entonces podrían ser consideradas simplemente como objetos, y eso dentro del sistema ético kantiano se presenta simplemente como imposible.

Kant (1999, § 46, p. 331) lo argumenta de la siguiente manera: “porque el hombre nunca puede ser manejado como medio para los propósitos de otro ni confundido entre los objetos del derecho real (*Sachenrecht*); frente a esto le protege su personalidad innata, aunque pueda ciertamente ser condenado a perder la personalidad civil”. Lo que no podemos perder nunca son, precisamente, los derechos innatos que tenemos por el simple hecho de ser seres humanos que poseemos dignidad.

Si se consideran otras tesis del corpus kantiano, nos daremos cuenta que esta diferenciación de ciudadanos se remite a la obligación que tenemos todos los seres humanos de salir de la minoría de edad a pensar por cuenta propia, para así no aceptar gobiernos que quieran imponer una relación de tutelaje y rechazar gobiernos paternalistas que únicamente coarten la humana tarea del pensar.

Vale la pena recordar, que Kant argumenta que el entendimiento humano es común a todos los hombres, y cuando dice hombres, se refiere al género humano, a la humanidad, por ello volvemos a colocarnos todos los seres humanos en la misma posición de igualdad.

A nadie está negado el derecho a saber, todos tenemos las mismas características para poder acceder a él. No se excluye del ámbito del saber a ningún ser humano. Kant (1999, p. 28) señala que “el uso público de su razón le debe estar permitido a todo el mundo”, puesto que es lo único que puede traer ilustración a los hombres. Esta tesis no se puede presentar como aislada de la anterior, ya que siguen en la misma empresa: la implicación de todos los seres humanos en la tarea del pensar, de la cual no se puede dejar de lado a ningún ser humano, pues en el desarrollo de esta tarea se encuentra la nota principal que nos configura como tales, que nos distingue y diferencia como humanos del resto de los seres vivos.

Sea cual fuere la condición social o política de las personas, lo que realmente importa es su condición de hombre y esa condición sí que es compartida por todos. Bajo ningún argumento o sentencia se nos puede prohibir la humana tarea del pensar, seamos mujeres, niños o varones, dependientes o independientes, la capacidad racional es inherente a todos nosotros.

En *Idea para una historia universal en clave cosmopolita*, en el segundo principio, Kant (2004, p. 37-38) argumenta lo siguiente: “En el hombre (como única criatura racional sobre la tierra) aquellas disposiciones naturales que tienden al uso de su razón, sólo deben desarrollarse por completo en la especie, más no en el individuo”.

Las disposiciones que la naturaleza ha conferido a la especie humana podrán ser desarrolladas por todos; esta es una tarea compartida por la humanidad, no está limitada únicamente a los propietarios o a los hombres libres e independientes –con la personalidad civil de colegislador–, la tarea del desarrollo progresivo está en todos los seres racionales, por lo que nuevamente se manifiesta que el saber es colectivo, no es exclusivo de ninguna élite o grupo social.

Con el señalamiento de esta tesis, queda establecido que la distinción entre ciudadanos activos y ciudadanos pasivos no atraviesa toda la filosofía kantiana, se remite únicamente a la cuestión jurídica de la personalidad del ciudadano,

como ha quedado señalado, por lo que no se puede acusar a Kant de ser excluyente y privilegiar sólo a un grupo, en detrimento de las libertades y derechos de otros; nada más alejado de esta postura, pues de hacerlo estaría considerando a los hombres como simples medios y no como fines, aunado a que estaría socavando la dignidad de aquéllos a quienes se ha excluido, en este caso, las mujeres.

Se finaliza este trabajo con una cita tomada de la cuarta sección de *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*: “De todos los salvajes únicamente entre los de *Canadá* la mujer goza verdaderamente de una gran consideración; quizá en esto aventaja a nuestro hemisferio decente, y no es que les manifiesten esa humilde cortesía que no pasa de ser un cumplido; no, ellas realmente ejercen autoridad. Las mujeres se reúnen y deliberan sobre las medidas más importantes que ha de tomar la nación, sobre la guerra y la paz, para ello envían sus diputadas al consejo masculino y por lo general es su voz la que determina la decisión. Pero ellas pagan muy caro este privilegio. Tienen que cargar con todos los asuntos domésticos y además compartir las dificultades de los hombres” (2005, p. 255).

Kant no sólo reconoce la importancia y capacidades de las mujeres, además reconoce que se agrava su situación natural al encargarse de lo privado y de lo público, y por si eso no bastara, reconoce la falta de madurez de su sociedad al no brindar los mismos espacios a las mujeres de su nación o, como él lo llama, su *hemisferio decente*.

Referencias

- Borowski, E. (1993). *Relato de la vida y el carácter de Inmanuel Kant*. España: Técnos.
- Kant, I. (2005). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducción, estudio, notas e índice analítico de Dulce María Granja Castro. México: UNAM/UAM.
- _____ (2000). *Teoría y práctica*. Estudio preliminar de Roberto Rodríguez Aramayo. Traducción de Juan Miguel Palacios, M. Francisco Pérez López y Roberto Rodríguez Aramayo. Col. Clásicos del pensamiento, tercera Edición. España: Técnos.
- _____ (1999). *La metafísica de las costumbres*. Estudio preliminar de Adela Cortina Orts, traducción y notas de Adela Cortina Orts y Jesús Conill Sancho. Col. Clásicos del pensamiento, tercera edición. España: Técnos.
- _____ (2004). *Idea para una historia universal en Clave cosmopolita*. Presentación de Dulce María Granja Castro. Colección Pequeños Grandes Ensayos. México: UNAM.
- _____ (1999). *Filosofía de la historia*. Prólogo y traducción de Eugenio Ímaz. México: F.C.E.
- _____ (2001). *Crítica de la razón práctica*. Traducción, estudio, notas e índice analítico de Dulce María Granja Castro. México: UNAM/UAM/Miguel Ángel Porrúa.
- Ortiz, A. (2011). *El cosmopolitismo Kantiano. Una vía de respuesta problemáticas contemporáneas de filosofía política*. España: Editorial Académica Española.

La rosa y El Principito de Saint-Exupéry

Carolina López Lozano
Liliana Libertad Tarango Rodríguez

E*l Principito* se ha leído a lo largo y ancho del planeta, pero también ha sido sujeto de interpretaciones y enfoques que abarcan campos como la psicología, la educación, la literatura, el arte y la religión. Este trabajo de investigación se ocupa de la rosa, vista desde un enfoque artístico considerando que fue el propio Antoine de Saint Exupéry el autor de las ilustraciones; asimismo se aborda la visión que tenía el escritor sobre su esposa y compañera de vida, enfrentado muchas veces la mentalidad liberal y hasta cierto punto feminista de Consuelo Suncín, personificada en la rosa.

El objetivo de este artículo es analizar al personaje, entendido como la representación de una mujer incomprendida en su época, al mismo tiempo que se estudia la técnica y estilo utilizados en las acuarelas de la flor. A través de su estudio, estas líneas buscan arrojar algunas luces sobre la importancia de la figura de la rosa en la narración, convirtiéndose en una metáfora de la lucha femenina por la igualdad de género. Además, se exploran los detalles artísticos y las decisiones imaginativas que hicieron posible la creación de una figura tan emblemática.

Ahora puede parecer anticuada y machista la idea que el aviador tenía de la mujer, sin embargo, esa es la tónica de la época, una en la que a pesar de los logros obtenidos un siglo atrás, la mujer seguía siendo considerada por debajo del nivel masculino. Al principio del relato la rosa tiene esa concepción, la de una figura femenina que necesita ser protegida por el pequeño niño, pero al mirar más de cerca la imagen de Consuelo Suncín, es posible reconocerla como una mujer adelantada a su época, que lucha por un lugar para las mujeres en una sociedad que estaba destinada solo para hombres.

Consuelo representaba el deseo de muchas de ellas por romper con las normas de género impuestas socialmente y por reclamar un espacio para sí mismas. Sin embargo, su lucha no fue comprendida ni por la sociedad ni por Antoine de Saint Exupéry que, a pesar de sus ideales progresistas, no logró captar la verdadera esencia de quien lo acompañó hasta los últimos días de su vida.

Imagen 1. Antoine de Saint-Exupéry y Consuelo Suncín



Fuente: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49213062>.

Consuelo Suncín es esa rosa que ha sido plasmada con delicadeza y a la cual *hay que poner bajo un capelo*. Ella nació en El Salvador en 1901 y desde temprana edad mostró interés por las artes y la literatura. Desde niña renunció al destino que, como a todas las chicas en su país, le habían preparado. Apenas pasar la adolescencia consiguió una beca para ir a estudiar inglés a San Francisco, allá conoció y se casó con un joven de origen mexicano llamado Ricardo Cárdenas de quien se divorció poco tiempo después, aunque ella siempre dijo que había enviudado, probablemente por el temor al murmullo social. Regresó por poco tiempo a El Salvador y luego viajó a México a continuar con sus estudios, donde inició la carrera de Derecho, pero terminó graduándose en Periodismo (Rodríguez, 2021).

En México se presentó ante el entonces secretario de educación, José Vasconcelos, para pedirle una oportunidad laboral y aunque no la consiguió se convirtió en una buena compañera; él la llevó a la ciudad de París donde conoció al escritor José Gómez Carrillo quien sería su segundo esposo, aunque sólo por unos meses porque murió en 1927, en el mismo año de su matrimonio; él introdujo a Consuelo Suncín en los círculos académicos y artísticos más selectos de la época. Allá convivió con Salvador Dalí, Albert Camus y Pablo Picasso, del que recibió clases de pintura (El salvador.com).

Al quedar viuda por segunda vez decidió viajar a Buenos Aires, donde el destino la llevó a conocer al aristocrático aviador, Antoine de Saint Exupéry, con quien se casó muy poco tiempo después de conocerlo. La familia del francés manifestó constantes rechazos hacia Consuelo Suncín, pero ella, como respuesta a tales agravios, decidió casarse vestida de negro como un acto de desafío. El rechazo hacia la nueva integrante de la familia se centraba en la incomprensión de la sociedad de su época; ella exigía un lugar en un mundo que en ese tiempo no existía para las mujeres. Es, *distinta a todas las demás rosas* dice el principito.

La importancia que tuvo Consuelo Suncin en la vida del aviador fue a tal grado que se ha llegado a pensar que *El Principito* es un acto de reivindicación del autor hacia su mujer, a la cual no supo comprender, a la que según él amaba y, sin embargo, le fue infiel una y otra vez, a la que siguió considerando *frágil y caprichosa*.

Mí flor perfumaba mí planeta, pero no me producía placer, tal vez debido a que es una flor demasiada complicada. ¡Son tan contradictorias las flores! [...] Pero yo era demasiado joven para saberla amar. Entonces no supe comprender nada. Debí juzgarla por sus actos y no por sus palabras. ¡No debí jamás huir de allí: la flor me perfumaba y me iluminaba! Debí adivinar su ternura tras sus inocentes astucias. (Saint-Exupéry, 2019, p. 40)

A pesar de las dificultades en su matrimonio, Consuelo Suncín siguió siendo una figura importante en la vida de Saint-Exupéry y contribuyó significativamente a su carrera como escritor. Además, ella también fue una artista y escritora talentosa publicando una colección de cuentos y una novela durante su vida (Argueta, 2021).

Imagen 2. El principito y la rosa con su capelo



Fuente: <https://www.culturagenial.com/es/frases-de-el-principito/>.

A medida que la historia de *El Principito* avanza se hace evidente que la mentalidad femenina de la rosa es vista por el piloto como una debilidad, en lugar de una fortaleza, esa forma de pensar se considera como un impedimento para la flor, la cual, se creó, debe ser protegida y cuidada por el Principito, en lugar de ser vista como una entidad independiente y valiosa en sí misma.

Al final de la historia, el principito parece darse cuenta de su error al decir que no supo comprenderla, que debió juzgarla por sus actos y no por sus palabras; sin embargo, ser consciente de su error no le impide irse, dejándola sin hacer el mínimo esfuerzo por entenderla y aprovecha el paso de una parvada de pájaros para marcharse con ellos (Saint-Exupéry, 2022), dejando claro que si bien está inquieto por haberla dejado, no piensa en el amor que le profesa, sino más bien en la vulnerabilidad que según él tiene ella, misma que la expone a los peligros.

Acuarela de la rosa

El argumento se va desmenuzando a medida que se avanza en la lectura, pero su interpretación es sesgada si se lee la historia sin atender también a las ilustraciones que acompañan al texto; efectivamente, la mejor manera de entenderlo es considerando el mensaje al lado de las acuarelas; al respecto es necesario hacer algunas precisiones: el autor aclara que de niño era un excelente artista, pero tuvo que abandonar su carrera porque los adultos le aconsejaron que se dedicara a cosas más prácticas, advierte, en repetidas ocasiones, que no es un artista ni sabe dibujar, sin embargo, es cierto que estudió arquitectura y ahí aprendió algunas técnicas.

A propósito, dice Gombrich, “no existe el Arte, tan sólo hay artistas”, no se pueden emitir adjetivos calificativos sobre una obra sólo con el juicio personal y subjetivo; una obra no es buena o mala porque se parece más o menos a la realidad o porque está más o menos elaborada ni tampoco por la belleza de su tema. Esto se debe a que varían mucho los criterios y gustos a cerca de la belleza, lo que busca la obra, sea ésta, pintura, escultura o ilustración es conmover, exaltar los sentidos, lo que en el barroco fue el *docere, moveré y delectare*, aunque la técnica y estilo de la obra guste más o menos (Gombrich, 1997).

Gombrich (1997) invita al lector a ver las formas y los trazos “como si se llegara de otro planeta” y se percibiera por primera vez la naturaleza, entonces se descubrirían otros colores en la hierba, el cielo dejaría de ser azul y no parecería chocante, sino, sorprendente. Tal como lo hace Saint Exupéry, con su Principito, quien llega del espacio y visita todo por vez primera. *Con prejuicios no se llega a comprender las ilustraciones.*

La imagen tiene la ventaja que no necesita traducción pues goza de un lenguaje universal. Cuando el autor de *El Principito* pensó en las ilustraciones del libro acudió a Bernard Lamotte, porque él había ilustrado las páginas de *Piloto de Guerra*, sin embargo, Saint Exupéry no estaba convencido de que lo hiciera él, pues este nuevo libro era diferente al anterior, es decir, no tan realista, como le gustaba trabajar al ilustrador. Es así que el piloto decide dibujar, él mismo, su más reciente obra (Loir, 2023).

Aconsejado por su amigo Paul-Emile eligió las acuarelas para hacer sus ilustraciones, esta técnica estaba de moda en aquel tiempo y además eran fáciles de transportar. Casi todo el tiempo combina los tonos pastel con tonos vivos para dar mayor volumen a sus personajes, con excepción del dibujo del cazador, que se diferencia del resto porque éste aparece con tonos más fríos (Sung-Wook, 2013).

Imagen 3. El cazador



Fuente: <https://thelostdreamer.wordpress.com/tag/cazador/>.

Con la decisión de Ilustrar él mismo el relato éste se vuelve aún más completo, más sensible. En la relación texto-imagen se genera una dependencia entre ambos, constituyendo un mismo universo; las imágenes dialogan con el texto y se acompañan siguiendo idéntico sentido. La sencillez de los dibujos acentúa la sensación de un mundo infantil, aunque no lo es del todo.

Los diseños de Saint Exupéry parecen los de un niño, pero el autor reivindica su falta de maestría para potenciar sus acuarelas, es decir, esos dibujos infantiles van más allá de dirigirse a un público prescolar; él no busca la motivación en el dibujo, sino la realidad, sin que ello signifique que sean realistas. Claro que sabía dibujar dentro de los cánones adultos, pero su objetivo es otro (Nicoli, 2009).

De entrada, el Principito aparece siempre con rostro indefinido y sin orejas, algo llamativo si se considera que sí lleva nariz, ojos y boca. Se sabe que el escritor vivía en soledad y con cierto tormento por su frustrado matrimonio al momento

de escribir *El Principito*, por ello se puede pensar que la obra es un signo de ruptura y cuestionamiento hacia el mundo adulto (Nicoli, 2009).

Imagen 4. El principito



Fuente: <https://microtop.ca/lepetitprince/capitulo02.html>.

En términos artísticos, las acuarelas de Saint-Exupéry son vibrantes y llenas de vida, para lograrlo utilizó una técnica de lavado húmedo sobre papel para crear efectos de agua y color que reflejan la naturaleza lírica de la novela. Sus trazos son precisos y delicados, con una atención al detalle que muestra su amor por los pequeños pormenores del mundo natural.

El estilo de los trazos de Saint-Exupéry también es característico y reconocible, con él consiguió un enfoque minimalista para crear ilustraciones que reflejan la simplicidad y elegancia de la narrativa. A menudo plasma líneas suaves y curvas para crear formas fluidas y orgánicas, su uso de la luz y la sombra es muy efectivo para dar profundidad y dimensión a los objetos (Sung-Wook, 2013).

Concretamente los dibujos de la rosa son una parte integral de la historia y son representativos del estilo artístico que lo define. Utilizó una paleta de colores suaves y sutiles para representar la delicadeza y la belleza de la flor, también se pueden ver líneas suaves y curvas para crear formas fluidas y orgánicas que complementan la naturaleza lírica del argumento. La luz y la sombra dan profundidad y dimensión a los objetos, lo que se refleja, por ejemplo, en los detalles de los pétalos de la rosa, creando una representación simple y elegante.

Imagen 5. La rosa con sus cuatro espinas



Fuente: <https://www.laizquierdadiario.com/IMG/arton141632.jpg?1572299389>.

Entonces, en resumen, la rosa desde su ilustración hasta su argumento puede interpretarse como una crítica frente a la idea de que las mujeres necesitan ser protegidas y cuidadas por los hombres, como lo hace ver el principito cuando considera necesarios el biombo y el capelo para cubrir a la rosa. Pero también, el hecho de que sea el principito quien necesita aprender de ella sugiere que Saint-Exupéry estaba cuestionando la idea tradicional de que los hombres son los protectores y cuidadores de las mujeres.

En términos de su pensamiento feminista, Suncín aboga por la igualdad de género y la liberación de la mujer en una época en que estos conceptos no eran ampliamente aceptados. En su obra literaria, exploró temas relacionados con la femineidad y la identidad de género, y criticó la forma en que la sociedad trata a las mujeres, pero eso se estudiará en otro momento, cuando se aborde su literatura. También fue activa en el movimiento feminista durante su vida y trabajó con otras mujeres líderes en la lucha por la igualdad de género en América Latina y en todo el mundo. En su vida personal desafió las expectativas de género de su época al ser independiente y seguir sus propios intereses creativos y profesionales.

Una mirada más detallada a la rosa revela que su papel en la obra es mucho más complejo que una simple representación de la “debilidad femenina”. En realidad, la rosa es un personaje fuerte e independiente que simboliza la importancia de la autoestima y la autoaceptación. A través de su relación con el Principito, la rosa aprende a valorarse a sí misma y a aceptar su propia individualidad, lo que la hace más fuerte y más independiente. Así se aprecia en una imagen de la rosa de cuatro espinas y unos cuantos pétalos, un dibujo sencillo pero que encierra en sí mismo todo el potencial de la mujer a la que representa.

Referencias

- Argueta, M. (2021). "Personalidades Centroamericanas marginalidad y universalidad cultural". *Archipiélago. Revista Cultural De Nuestra América*, 24. <https://revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/78187> (Recuperado en febrero de 2023).
- Conoce la faceta artística de Consuelo Suncín, la mujer que inspiró "El Principito", El salvador.com. <https://historico.elsalvador.com/historico/174338/conoce-la-faceta-artistica-de-consuelo-suncin-la-mujer-que-inspiro-el-principito.html> (Recuperado en febrero de 2023).
- De Saint-Exupéry, Antoine. (2019). *El Principito*. México: Editores mexicanos Unidos.
- Gombrich, H. (1997). *Historia del Arte*. España: DEBATE
- BBC News Mundo. Consuelo de Saint-Exupéry, la salvadoreña que inspiró a su marido para escribir "El principito". <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49213062>
- Loir, S. *Ilustraciones de El Principito: de Saint Exupéry a Joan Sfar*. <https://www.momes.net/apprendre/heros-et-personnages/les-illustrations-du-petit-prince-de-saint-exupery-a-joann-sfar-849746> (Recuperado en febrero de 2023).
- Nicoli, B. (2009). *S'il-te plait, dessine-moi un mouton analyse semiotique des illustrations du Petit Prince*. Lyon: LARHRA.
- Rodríguez, C. (2021). "La tachadura de un 'yo': memorias de la rosa (2000), Consuelo de Saint-Exupéry". *LECTORA Revista de Dones i Textualitat*, 27, pp. 89-106.
- Sung-Wook, J. (2013). *Dessine-moi un mouton... Approche psychanalytique des dessins du Petit Prince*. Francia : Ediciones IMAGO.

La escritura como espacio liberador: hacia un reconocimiento femenino en los textos de algunas escritoras mexicanas decimonónicas

Alicia V. Ramírez Olivares

El reconocimiento de la personalidad jurídica de la mujer en México no se da sino hasta la segunda mitad del siglo XX con el voto femenino. Esto implica que las mujeres en el México decimonónico difícilmente pudieran acceder a un espacio para hacer escuchar su voz; así, a través de distintas publicaciones que se abren en aras de educar a la población, las mujeres poco a poco se apropian de ese espacio y por medio de la escritura dan a conocer sus pensamientos.

Este trabajo mostrará la escritura como un espacio liberador que permite a las mujeres decimonónicas levantar la voz y hacerse escuchar para lograr una presencia en una sociedad en la que no eran consideradas como ciudadanas. Para ello, se hablará de algunos textos de escritoras mexicanas del siglo XIX como de publicaciones de revistas, como es el caso de Rita Cetina, Ercilia García y Laureana Wright con el fin de mostrar que la escritura permite exponer un pensamiento que rompe con los preceptos de la época, desafía las barreras impuestas a las mujeres y que reterritorializa el espacio literario, pero también el espacio simbólico de las mujeres en la época. Para lograr ello, se recurrirá a las propuestas de Linda McDowell en *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas* (2000).

Para situarse en el contexto de la literatura decimonónica, se debe recordar que en el siglo XIX México atravesaba por el proceso de independencia que comenzó en 1810 y se consumó en 1821, y más adelante se haría un proyecto de Nación impulsado por el partido liberal y que en la segunda mitad del siglo se enfocaría también en un proyecto de educación, propuesto por Ignacio Ramírez “el Nigromante” y por Ignacio Manuel Altamirano, en donde se emplea a la literatura como una herramienta para lograr esa educación.

Todo lo anterior también en un marco mundial con miras a la Modernidad, de la cual el lema fue “orden y progreso”, refiriéndose, incluso, al orden a través de leyes, normas, condiciones y un sistema enfocado en llegar al progreso. Este progreso se basaba, sobre todo en las grandes ciudades, en la urbanización y el uso de la ciencia para llegar a este fin.

Dentro de ese “orden y progreso” a la mujer se le confiere el espacio privado a través de la figura del “ángel del hogar”, por tanto, su labor estaría en la casa para educar a los hijos para los espacios públicos, lo que implicaba un gran proyecto de Nación; así como educar a las hijas dentro de los parámetros de los espacios privados y, como se señalaba anteriormente, con la literatura como herramienta para ello. Es por esta razón que, en un afán de educar, se empiezan a abrir espacios de escritura hechos por y para mujeres. Poco a poco las mujeres comenzaron a apropiarse de los espacios que les fueron conferidos y hacían escuchar su voz

de manera muy sutil y a través de usos de “subcódigos”, en los que, por un lado, retomaban el discurso hegemónico impuesto para ellas, como el tema de la maternidad, el hogar, la virtud; pero, por otro lado, metían un discurso en el que cuestionaban el tipo de educación para la mujer y el hecho de que no eran incluidas en el proyecto de Nación como ciudadanas; pero, todo ello de una manera indirecta, entre líneas en las revistas, los diarios y los manuales que pretendían llenarlas de consejos respecto de cómo debían comportarse (aspecto que venía ya desarrollándose desde *La perfecta casada* [1583] de Fray Luis de León).

De esta manera, algunas publicaciones de las que se hablará en este capítulo son las siguientes: *La siempreviva* (1870-77) (1879-86), dirigida en Mérida por Rita Cetina, quien crea una escuela para señoritas con el mismo nombre y de la cual más adelante saldrán las mujeres que participarán en el Primer Congreso Feminista de México; *Las violetas de Anáhuac* (1887-89), a cargo de Laureana Wright en la capital de México; y *La violeta* (1887-1894), dirigida por Ercilia García, María Garza González y Manuela Martínez en Monterrey.

Así, una publicación en *La siempreviva*, hecha por Rita Cetina, señala:

Para conseguir la rehabilitación de la mujer no hay más que un medio: la ilustración. Désele, pues, la instrucción necesaria, cultívese su razón, su inteligencia, para que pueda con libertad tender su vuelo y colocarse en la misma posición que el hombre. “Lo que buscamos y deseamos es el equilibrio en el espíritu; la unión completa de la familia, de la sociedad, sin menoscabo de la dignidad de ninguno de sus miembros”. (Cetina, 1870, p.2)

En este fragmento la autora recalca la relevancia que tiene la educación, pero no esa educación que se le estaba inculcando en ese momento y que obedecía al “ángel del hogar”, sino al de una mujer ilustrada, llena de conocimiento, algo que la propia Modernidad ponía sobre la mesa para lograr ese orden y progreso, pero que no estaba destinado a la mujer. Se habla de una igualdad de educación para las mujeres, cosa que no había en aquella época, puesto que la misma educación escolar se dividía para varones y para mujeres. Sin embargo, Rita Cetina clama por esa igualdad. De manera inteligente, remata el comentario hablando de la misma estructura que se defendía en ese momento para el proyecto de Nación y que se relaciona con el fomento a la familia y a la sociedad, no sin antes reclamar el derecho a la dignidad que todos los integrantes de la familia y de la sociedad tienen. Cetina aquí juega con ese “subcódigo” que va hacia la exigencia de una educación y del reconocimiento de la dignidad de la mujer, pero bajo el discurso de la sociedad y la familia para no romper por completo el discurso que se desarrolla para la nueva Nación en construcción.

Todo lo anterior se logra a través de la escritura, pero también por el lugar, tanto simbólico como físico, que tenía la autora en ese momento, quien se encuentra desarrollando un colegio de señoritas en aras de una mejor educación que era parte de ese proyecto propuesto para la Nación. Por ello, al respecto Linda McDowell dice: “Se subraya la importancia del lugar, el emplazamiento y la posición de la persona que habla, los modos de escuchar y de interpretar las voces

marginales que hemos ignorado con frecuencia” (McDowell, 2000, p. 45). Lo que Rita logra se vuelve relevante, porque además se habla de una voz que no es del centro del país, lo que permite, entonces, interpretar esa voz que había sido marginada tanto por su condición femenina como por su situación geográfica. Esto será relevante para ver, además, la importancia que tuvo el espacio de la escritura, ya que permite visibilizar física y simbólicamente una voz que representa un posicionamiento de las mujeres de aquella época, quienes no contaban con esa representación jurídica que avalara su pensamiento.

Se habla de un espacio que se apropia la autora, el espacio de la escritura. Pero, además se puede leer cómo transforma un discurso institucional en un discurso para las mujeres. Se aprovecha muy bien la ideología planteada en ese momento sobre la educación, la sociedad y la familia, para acomodarse y, de estar en los márgenes, apropiarse de esos mismos discursos y colocarse al centro como sujeto en la necesidad de una educación, pero también de una inclusión que se equipare al hombre. Una manera, sin duda, inteligente de mostrar su voz en un espacio público como lo es una publicación que circula para la educación.

De igual forma, en el Diario *La violeta*, de Monterrey (Tomo I, Número 17 del 12 de julio de 1888), existe un texto firmado sólo con siglas que son F.G., aspecto relevante, puesto que es un escrito contundente respecto a la posición de la mujer y el hecho de que sólo aparezcan las siglas da cuenta de un riesgo en el que se colocaba a la mujer si se hablaba sobre estos temas. Sin embargo, el espacio de la escritura permite también que en el norte del país se cuestione la posición en la que se encuentran las mujeres. De esta manera el texto señala:

la mujer, continúa sometida á (sic) las faenas domésticas exclusivamente, ni más, ni menos (sic) que una honrada ama de gobierno. Desde los primeros pasos que dá (sic) en la vida se le nutre en la idea de la obediencia pasiva, se exagera la debilidad de su sexo, la inferioridad de sus facultades intelectuales, que le impide luchar con su competidor el hombre, su señor natural (F.G., 1888, p.1)

Como se observa, es una aseveración dura en donde se habla de un sometimiento de la mujer al ámbito doméstico. Además, se hace énfasis en la manera en que es educada desde el inicio para obedecer sin cuestionar y recalca cómo se le hace creer ser el “sexo débil”, como muchas veces también se le llamaba en aquella época a las mujeres. También aquí se habla de una igualdad cuando se refiere a su “competidor el hombre”.

Este pasaje es contundente no solamente en cuanto a una ideología, sino también en cuanto al espacio que ocupa la mujer física y simbólicamente, puesto que pone en entredicho los estereotipos que se habían dado a la mujer para atribuirle pasividad, debilidad e inferioridad. Es interesante que emplea las palabras “sometida”, “faenas” “obediencia pasiva”, entre otras, puesto que parece ser una condena que se da a través del discurso. Es un texto muy adelantado a la época, que sin duda da la idea de un pensamiento emancipado, informado y con conciencia de género, desde entonces. Se nota un descontento sobre ese espacio que

ocupa la mujer y se toma el espacio de la escritura para denunciar, cuestionar y, al mismo tiempo, burlarse de manera irónica sobre esos estereotipos o “atribuciones” dadas a la mujer.

En todo el Diario de *La violeta* se puede leer también un posicionamiento por parte de las mujeres, en donde proclaman un lugar simbólico en la nueva Nación. Quizás también es por ello que Ercilia García, que aparece en una recopilación de 1883 editada por la UNAM, *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII, y XIX: antología formada por encargo de la junta de señoras correspondiente de la de la exposición de Chicago*, y reeditada en 1977 por José María Vigil por la misma institución para conmemorar el Año Internacional de la Mujer, escribe un poema titulado *La huérfana*, en el que reclama la posición que se le da a la mujer en una sociedad hipócrita. Por ello, en este fragmento dice:

Un pan hanme ofrecido, que indignada
muy lejos lo arrojé con mi desprecio...
Que á costa de mi honor no quiero nada,
que es muy cara la vida á tanto precio. (García, 1883 [1977], p. 244)

A lo largo de este poema, la voz poética desarrolla, entre una voz narrativa y la voz del sujeto poético, cómo una mujer huérfana pide limosna y pan en la calle, pero sufre la humillación en contra de su honor, lo que al final del texto la lleva a morir. En esta estrofa lo que se observa es justo el momento que describe cómo a cambio de un pan, a la voz poética se le insinúa un favor sexual, quizás. Nunca dice eso el texto, pero cuando se habla de “honor”, se entiende que tiene que ver con el cuerpo de la mujer, el cual ella salvaguarda y no cede, ni aun cuando está muerta de hambre.

Este acto denuncia las prácticas hipócritas de una sociedad en la Modernidad, en la que empieza a haber desigualdad social por cuestión de clase. Pero también plantea cómo se puede marginar a un sujeto si no pertenece a una familia (de ahí el título); además, el intercambio de moneda o, en este caso pan, por el honor de una persona. Son varios elementos que, si analizamos a profundidad, se destacan en un afán de enfatizar las injusticias y el desequilibrio con el que se están desarrollando las estructuras políticas, sociales y económicas de ese momento.

Este texto es bastante desafiante y nuevamente se aprecia la apropiación del espacio de la escritura para hacerlo. Ercilia García, consciente del poder que representa la escritura en la construcción de la nueva Nación, de manera sutil da un tremendo zarpazo para cuestionar una sociedad con sus estructuras en construcción en ese momento. Sale por completo de lo esperado para una mujer del siglo XIX, ya que, como lo señala Linda McDowell:

(En el siglo XIX para la mujer) la casa se convirtió en el espacio idealizado de la vida emocional, donde se expresaban plenamente los sentimientos que debían reprimirse fuera de ella, es decir, el espacio del amor, la emoción y la empatía. De este modo, la carga de cuidar a los demás, recayó sobre los hombros de las mujeres, a las que, sin embargo, se consideraba más <<ángeles>> que trabajadoras. (McDowell, 2000, p. 118).

El espacio del hogar era el destinado a las mujeres y una mujer fuera del hogar estaba condenada, como se observa en el texto de Ercilia García. Sin embargo, en estas diferencias y brechas que denuncia la autora, también se nota lo que enfatiza McDowell sobre el cuidado dentro del hogar, el cual se convirtió en un trabajo arduo, pero no remunerado y disfrazado de obligación y hasta de feminidad. Entonces, aquí se plantea también cómo la mujer sirvió para un progreso en el que tampoco se le tomaba en cuenta para escalar, pero sí para aprovechar su mano de obra y tiempo sin remuneración a cambio de un lugar simbólico dado por una sociedad patriarcal.

Se nota en las voces del Diario *La violeta* y de Ercilia García ese descontento sobre el espacio que ocupan las mujeres en ese momento. Esto se aprovecha muy bien a través del espacio de la escritura, que permite nombrar, denunciar y cuestionar todo un sistema en desarrollo con miras a la Modernidad, un sistema en el que la mujer apoyaba, pero en cual no era reconocida de ninguna manera. Por eso, las voces en un espacio que circula públicamente serán esas voces transgresoras que representan a las mujeres que luchan por construir un camino hacia el reconocimiento jurídico, necesario para, realmente, alcanzar un progreso.

También en el centro del país, Laureana Wright González, junto con Mateana Murguía se hacían cargo de *Las violetas*, un Diario que se caracterizó también por impulsar la escritura femenina. Muchas de las biografías que se conocen de las mujeres escritoras de esa época tienen que ver con lo publicado en este periódico, el cual también tuvo una buena circulación por el lugar geográfico en el que se desarrolla: el centro del país. Llama la atención que se tenga similitud en los nombres tanto del Diario de Monterrey dirigido por Ercilia García, como el de éste, dirigido por Laureana Wright. Esto tal vez tenga que ver con la idea de la flor violeta, como símbolo de juventud y de lo femenino por el color y por el perfume, elementos que se asociaban a las mujeres en su estereotipo, pero que, como se observa en la realidad, rompen con los preceptos dados por una sociedad patriarcal.

Ahora bien, cabe destacar que, como lo señala Lucrecia Infante, Laureana Wright:

Hacia 1891 su nombre era plenamente identificado entre los círculos espiritistas del país, se había convertido en colaboradora puntual de *La Ilustración Espírita*, y era promotora constante de reuniones espíritas (muchas, en su propio domicilio) a las que acudían importantes personalidades de la vida cultural y política de aquellos años. (Infante, 2019, p. 280)

Aspecto que repercute en lo que escribe, puesto que en el espiritismo se habla de un alma y no de cuerpo o un sexo o género asignado, lo que derivará en la idea de una igualdad entre los espíritus, entre los seres, con inteligencia similar.

Por esta razón, quizás, Laureana Wright escribiría:

Estas ideas son el primer indicio de la esclavitud a que se vería reducida la mujer, porque ellas prueban dos cosas: primera, el necio orgullo del hombre incipiente empeñándose en explicar todo lo que no sabía y en atribuirse todos los derechos que no le correspondían; y segunda, su profundo egoísmo que

lo llevó hasta el extremo de colocar a Eva, la originaria de su raza, más bajo que la oruga y el insecto. Puesto que a todas las demás especies les concedió el honor de haber sido formadas por Dios mismo y con la misma substancia prima, y sólo a la mujer reservó un tan pequeño Hacedor, rehusando concederle hasta el pedazo de barro de que él se creía formado, por no verse obligado a confesar la igualdad que con él la enlazaba. (Wright, 1891, pp. 37-38)

Un texto que cuestiona no solamente la posición de la mujer, sino también la religión, plantea cómo se han inventado los discursos a partir de una visión masculina y llama “necio” al hombre por ello, en el que además se habla de derecho y cómo se ha excluido a la mujer de él. Por otro lado, a través de la figura de Eva, eleva la posición de la mujer a originaria de la raza, pero sobajada por el hombre en el discurso religioso a una condición inferior como la oruga y el insecto, aspecto que da cuenta de un conocimiento de la época sobre las especies y los lugares que ocupan en un *Universum* de la naturaleza. Nuevamente aquí se observa la idea de la igualdad, pero con la negación del hombre hacia ella.

También Laureana, al momento de la publicación de este ensayo, ya contaba con un reconocimiento y un espacio simbólico conferido por la escritura y la circulación pública de sus textos. Por esta razón se atreve a cuestionar hasta la parte de la religión. Por otro lado, Wright da cuenta de un discurso sobre la esclavitud, un tema escabroso de la época, puesto que aún muchas naciones seguían en controversia a pesar de la abolición. Todo ello por las prácticas que llevaban al comercio y a la tenencia de la tierra. De esta manera equipara la conquista y tenencia del cuerpo femenino para su explotación, como ya se ha planteado en párrafos arriba, puesto que la mujer contribuía en muchos aspectos al trabajo, al hogar, al cuidado, a labores que no eran remuneradas, tampoco reconocidas, pero que sostenían una estructura encaminada a la Modernidad. A cambio, Laureana Wright plantea sólo la necesidad de la educación, un tema y un reclamo constante en las mujeres que se han repasado en estas líneas.

Linda McDowell destaca esta idea que versa sobre cómo el lugar que ocupa la mujer se relaciona también con una desigualdad no solamente de género, sino de clase, de progreso:

A las mujeres se les ha excluido (del espacio público), y se las continúa excluyendo, con la excusa de que pertenecen al último grupo (social y económico). Además de su dependencia económica y moral de los hombres, esta condición de seres frágiles y necesitados de protección reduce su derecho a la libertad (McDowell, 2000, p. 222)

La exclusión de las mujeres del espacio público implica una dependencia de todo tipo hacia los hombres, lo que no permite un avance, crecimiento o progreso de ellas en esa era de la Modernidad y las mujeres, en estos textos, están muy conscientes de ello.

Como se pudo observar a lo largo de los análisis anteriores, las mujeres escritoras del México decimonónico de la segunda mitad de siglo tienen una consciencia

que desarrollan a través del conocimiento y con ello logran hacer redes que permitirán entender que su problemática no es aislada. Todo ello a través del espacio de la escritura.

Como conclusión, se percibe que, en esta escritura, al igual que quienes están en el proyecto de educación y con la literatura como herramienta para ello, se aprovecha muy bien la estética de la época y es a través del Romanticismo que aflora un “yo”, pero un “yo femenino” que se proyecta en los escritos que obedecen a los discursos propios de la época.

El proyecto de Nación con la literatura como herramienta en la educación se aprovecha muy bien y es a través de la escritura que hay una apropiación del espacio, un espacio físico que se convertirá en un espacio simbólico. Por otro lado, el espacio de escritura implica una esfera pública, aspecto que permite un desplazamiento de las mujeres hacia allá y, por ende, se logrará mayor alcance y posicionamiento de la voz femenina con sus demandas.

Estas demandas no se dan, en algunas ocasiones, de manera directa, sino a través de subcódigos, lo que se permite por un dominio del lenguaje y sus connotaciones, a través del uso de los mismos discursos que maneja la hegemonía, pero apropiados y resignificados desde una perspectiva de las necesidades y demandas de las mujeres.

Hay una resignificación del lenguaje que se da a través de los referentes que se muestran desde la perspectiva y experiencia femenina, la cual transforma toda la estructura social en la que está inmersa, toma consciencia de ello y quiere ser tomada en cuenta porque sabe que tiene la capacidad, por ello enfatiza en la igualdad y la educación.

A través del espacio de la escritura, las mujeres decimonónicas reterritorializan, en un proceso en el que primero desterritorializan el espacio literario al emplear la estética, los discursos y los recursos del momento, con ello, simbólicamente se logra el espacio de la mujer.

Referencias

- Cetina, R. (1870). “La emancipación de la mujer”. *La siempreviva*, 1(2), 19 de mayo, 1-2.
- F.G. (1888). “La mujer en México”. *La violeta*, 12 de julio, 1(17), 1.
- García, E. (1883). “La huérfana”. En J. M. Vigil. *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII, y XIX: antología formada por encargo de la junta de señoras correspondiente de la de la exposición de Chicago*. Edición digital a partir de la ed. de México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/poetisas-mexicanas-siglos-xvi-xvii-xviii-y-xix--antologia-formada-por-encargo-de-la-junta-de-seoras-correspondiente-de-la-de-la-exposicion-de-chicago/>
- Infante Vargas, L. (2019). “De espíritus, mujeres e igualdad: Laureana Wright y el espiritismo kardeciano en el México finisecular” (pp. 277-294). En F. Castro Gutiérrez y M. Terrazas (Coord. y Eds.). *Disidencia y disidentes en la historia de México*. http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/407/disidencia_disidentes.html
- León de, L. (1583). *La perfecta casada*. Salamanca: Casa de Juan Fernández.
- McDowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra.
- Wright, L. (1891). “La emancipación de la mujer”. En L. Alvarado (Ed.). (2005). *Educación y superación femenina en el siglo XIX. Dos ensayos de Laureana Wright*. México: UNAM.

Valores morales y roles de género: estudio de las relaciones de género y la vocación protestante desde la obra de teatro *Casa de muñecas*

Eduardo Celaya Díaz

La irrupción de la modernidad en Europa generó cambios profundos en el devenir diario de la población europea, notorio sobre todo a lo largo del siglo XIX. Estos cambios, a saber, la formación de Estados militares, el desarrollo de la economía capitalista moderna, el despliegue de la técnica, el aumento demográfico, el contacto con mundos no cristianos, las luchas políticas mundiales y las nuevas clases sociales en el interior de este desarrollo, llevaron a un profundo desequilibrio en la vida interna de los pueblos europeos, acostumbrados a la guía religiosa y a un orden de valores mundanos que guiaban la vida en sociedad. En cambio, la modernización trajo consigo una manera radicalmente distinta de vivir a la religiosidad, haciéndola a un lado o integrándola con cierta adaptación a las nuevas metas del mundo material.

La divinidad fue separada de los actos mundanos dejando el espacio libre para que la humanidad tomara decisiones, teniendo como base valores diferentes a los eclesiásticos. No hablamos de una sociedad sin valores, o de una con meras intenciones de búsqueda de lo material, más bien es una sociedad que busca el acceso a la vida eterna por otros medios que no fueran los predicados en siglos anteriores. Ante un declive de la autoridad eclesiástica, sobre todo la católica, para guiar el obrar diario, la ley de los hombres se impuso como este nuevo compás moral. Menciona Ernst Troeltsch: “Nada es sagrado, nada es intocable, la vida se vuelve completamente desacralizada” (1967, p. 17). Las ya conocidas categorizaciones humanas se desvanecen, al no requerirse un mediador ante la divinidad, lo que justifica plenamente a los regímenes democráticos, así como a una nueva división social, del trabajo y de género, una basada en las cualidades humanas del trabajo, el esfuerzo y el poder económico.

Por otro lado, a nivel social, la moral burguesa de finales del siglo XIX, especialmente en la zona cultural europea, seguía estando impregnada de la moral protestante, ya fuera calvinista o luterana. Partiendo de esta raíz religiosa que, como diría Weber (2011), funciona como guardagujas de la cultura moderna, se determinó una división cultural de las virtudes de acuerdo al género y, por consecuencia, de la división social del trabajo. Dice Werner Sombart (1979) sobre la mentalidad burguesa: “O es el interés económico (en su sentido más amplio) el que ocupa el centro de toda valoración vital, o el interés afectivo. O se vive para administrar, o se vive para amar” (p. 212). Factores sociales como la economía, la división del trabajo, la separación entre lo público y lo privado, así como los roles sociales permitidos a varones y mujeres sufrieron profundas transformaciones que, para finales del siglo XIX, estaban ya fuertemente enraizadas en la cultura. Mientras para ciertos grupos sociales estos cambios eran benéficos, pues

sustentaban el nuevo orden social y económico, para otros resultaban peligrosos y amenazadores de la sociedad y la cultura ya formada. Una de las voces que se oponía fuertemente al nuevo orden social y moral de la modernidad es Henrik Ibsen, dramaturgo noruego considerado uno de los padres del teatro moderno. En el teatro ibseniano podemos encontrar fuertes críticas al sistema capitalista, a la democracia liberal, a la tiranía del ideal por encima del bien de las personas y, sobre todo, una denuncia de los roles de género que impedían a las mujeres desarrollarse como seres humanos plenos e individuales.

Henrik Ibsen nació el 20 de marzo de 1828 en Skien, provincia de Telemarken, Noruega. Hijo de Knut Henriksen Ibsen, hombre de carácter festivo y de familia dedicada a la vida marítima, y de Marichen Cornelia Altenburg, mujer profundamente religiosa, luterana, de personalidad sombría, descendiente de comerciantes. Henrik creció en un ambiente sumamente religioso que lo marcó a lo largo de la vida. Desde muy temprana edad experimentó un profundo sentimiento del deber y de responsabilidad, por lo que en su obra plasma juicios sobre la conducta del hombre que denotan la moral protestante en la que creció (para profundizar en la vida y trabajo de Ibsen, ver Gómez, 1952, pp. 21-59; Grovas, 2009).

Exaltado por la política y los grandes acontecimientos históricos que presenció, a la edad de 22 años Ibsen compuso su primera obra dramática en Bohemia: *Catilina* (1850). Ya en este primer trabajo demostraba la influencia que había obtenido de dramaturgos como Shakespeare, Goethe, Schiller, o pensadores como Kierkegaard y Kant. Más adelante, y decidiéndose por la vida artística, se asienta en el Teatro de Bergen con un auténtico deseo e interés por crear un teatro nacionalista. Este interés probablemente parte de su búsqueda por fortalecer a su pueblo desde el arte: “la base del ‘nacionalismo’ de todo tipo era la misma: la voluntad de la gente de identificarse emocionalmente con ‘su’ nación y de movilizarse políticamente” (Hobsbawm, 2007, p. 153). En este teatro Ibsen aborda temas mitológicos y legendarios que marcaron la línea de su periodo nacionalista, por ejemplo, *La tumba del guerrero* (1850).

Los viajes constantes que realizó a diferentes lugares, como al continente americano, o ciudades europeas como Copenhague, Dresde, Berlín o Hamburgo, le aportaron conocimientos más amplios que los adquiridos en su juventud temprana. Posteriormente, a la edad de 28 años, conoce a Susannah Daae Thorensen, de 19 años, hija mayor de un clérigo, con quien se casa dos años después, en 1858. Susannah fue una importante inspiración para la mayoría de sus personajes femeninos. El contacto con otros pueblos, con otras culturas, el intercambio con pensadores, artistas y filósofos en sus viajes provocaron que la inspiración nacionalista y mitológica de sus obras comenzara a languidecer y, movido por retratar la cotidianidad, escribe en 1862 *La comedia del amor* que llegó a ser considerada inmoral por los críticos. La verdadera personalidad artística de Ibsen se deja ver en esta obra que funciona como punto de partida de la transición entre sus textos nacionalistas y los contemporáneos.

Movido por su interés de retratar lo que consideraba los grandes vicios del hombre moderno y, sobre todo, del pueblo noruego, Ibsen escribió dos grandes

obras épicas: *Brand* (1866), en la que hace crítica de lo que el pueblo noruego debería ser; y *Peer Gynt* (1867), en la que, por medio de relatos fantásticos y leyendas nacionales, expone lo que él consideraba era la verdadera naturaleza del noruego en todos sus vicios y errores. En 1868 Ibsen viaja a Alemania donde decide establecerse algunos meses. Se le retrata siempre con amargura por sus conciudadanos, pero lleno de nostalgia por su tierra a la que no deseaba regresar a vivir. El casi exilio voluntario y la distancia de su pueblo se acentúan más a la par que adquiere mayor cosmopolitismo gracias a sus viajes.

De viaje en Roma en septiembre de 1878, Ibsen enfrenta uno de los más grandes escándalos de su trabajo teatral por la publicación de *Casa de muñecas* (1879). Quizá la más famosa de sus obras, sobre todo en México y América latina, en ella hace una fuerte crítica al rol de la mujer en la familia y la sociedad, exigencias que enfrenta su protagonista, Nora, al darse cuenta que para su marido significa solamente una muñeca sin vida propia. *Casa de muñecas* representa una de las obras más importantes de Ibsen, tanto por la notoriedad que le brindó en su momento, como por el tratamiento humano que da a la figura femenina y por iniciar formalmente su periodo contemporáneo. Curiosamente, en montajes realizados en otros países, sobre todo de habla hispana, su final es alterado para no dañar conciencias ni provocar escándalos. En esta obra Ibsen crea una historia breve pero llena de puntos de análisis sobre la moral burguesa, específicamente sobre la humanidad de las personas, y cómo ésta se ve coartada ante las exigencias de la sociedad capitalista. En el drama trágico, dependiendo de la posición social que cada uno de los personajes centrales representa, serán las acciones y pensamiento que se le permitirán a lo largo de los tres actos.

Como todas las obras ibsenianas de su periodo contemporáneo, desde *Las columnas de la sociedad* hasta *Cuando despertemos los muertos*, de 1877 a 1899, *Casa de muñecas* basa su conflicto dramático en personajes que desafían los supuestos morales y sociales de su época, conflicto que parte de las denuncias que Ibsen hace de la modernidad, la democracia o la imposición de roles a varones y mujeres y, sobre todo, de lo que él considera una desviación de la verdadera doctrina luterana, una que se ha adaptado, siguiendo a Weber (2011), para guiar el desarrollo del capitalismo y de la modernidad.

La anécdota de *Casa de muñecas* trata sobre Nora y Torvaldo, un matrimonio burgués en una ciudad noruega a finales del siglo XIX. La pareja disfruta de una vida acomodada pues Torvaldo ha sido recientemente nombrado director del Banco de Acciones. Años antes Torvaldo enfermó gravemente, pero gracias a un viaje al Mediterráneo pudo recuperar su salud. Una vieja amiga de Nora, la Sra. Linde, acude a ella a buscar un empleo en el banco pues ha enviudado, sus hijos ya son mayores, y no tiene quién vea por ella. Para suerte de ambas, Torvaldo planea despedir a un viejo conocido, Krogstad, quien falsificó una firma como parte de su trabajo en el banco. Nora, sin embargo, teme por esta decisión pues, años antes, para asegurar el viaje que salvó la vida de Torvaldo, acudió al mismo Krogstad para conseguir un préstamo, el cual está a punto de liquidar. Torvaldo toma la decisión: despide a Krogstad y da el empleo a la Sra. Linde. Krogstad

acude a la casa de ambos a reclamar su puesto y amenaza a Nora no sólo con informar a su esposo del préstamo, sino con revelar que la firma del padre de Nora, que funcionó como garantía del crédito, es una falsificación hecha por la mujer.

Nora cuenta parte de su secreto a la Sra. Linde quien le recrimina por entrometerse en asuntos de dinero, siendo que es un tema propio sólo de varones, y Nora le contesta que ha hecho lo que ha hecho por amor a su marido y a sus tres pequeños hijos. Krogstad da un plazo a Nora para que se le regrese su empleo en el banco, tiempo que la mujer ocupa en tratar de convencer a su esposo, pero éste se niega por cuidar su reputación como nuevo director del banco. Finalmente, Krogstad envía una carta a Torvaldo contando el secreto de su esposa y Nora le explica el porqué de sus acciones.

Torvaldo, furioso primero por la conducta de su mujer, después se complace de ella, explicándole que ha cometido el fraude por su condición de mujer, pues no puede tener conocimiento del mundo de los negocios. Nora enfurece ante estas palabras ya que el tiempo desde su mal actuar le ha hecho comprender que es tan capaz de hacer negocios como cualquier hombre, como su difunto padre o su esposo, y desprecia el papel subordinado en el que Torvaldo insiste en colocarla. Nora discute con su marido por la posición que socialmente le toca y admite que todo este tiempo ha sido sólo una muñeca, primero de su padre y después de su marido, y que no piensa soportar más esa vida. Finalmente, Nora toma la decisión de irse de casa, abandonando a su marido y sus hijos, pues dice que no se siente capaz de criarlos si no está segura de sus propias capacidades, las que pretende encontrar lejos del yugo de su marido. La obra finaliza con un Torvaldo derrotado, pues ha perdido a su mujer que, más que una compañera, es un accesorio necesario para su estilo de vida burgués. Por el otro lado vemos a una Nora fortalecida en búsqueda de su plenitud humana y espiritual, retando los cánones sociales de su época, pero, al mismo tiempo, dolida por dejar atrás a sus hijos, en quienes no quiere influenciar de forma negativa (Ibsen, 1952, pp. 1141-1200).

De acuerdo con la economista Deridre N. McCloskey (2015), “antes del cristianismo, las virtudes más admiradas en Occidente, las ‘virtudes paganas’ fueron masculinas y guerreras, no femeninas ni amorosas” (p. 116), lo que marca un punto de partida para conocer qué virtudes eran socialmente deseables en varones, cuáles en mujeres, y cuáles en ambos. A partir de la propuesta de McCloskey se propone un análisis de la obra dramática de Henrik Ibsen. Dicha autora señala que, en la modernidad, las virtudes consideradas femeninas son aquéllas que parten de las virtudes teológicas cristianas, a saber: amor, fe y esperanza. Las virtudes masculinas y andróginas parten de las virtudes cardinales de la misma doctrina y se dividen de esta manera: virtudes masculinas, valentía y templanza; virtudes andróginas, prudencia y justicia (McCloskey, 2015).

En la doctrina luterana, según Ernst Troeltsch (1967), la vocación funciona como guía para el correcto actuar de las personas y las sociedades modernas, basado en el sistema de virtudes. La vocación, como inspiración divina y mandato del Creador para el quehacer mundano, garantiza que el trabajo realizado en el mundo es agradable a Dios y, por tanto, moral y correcto. La vocación se relacio-

na con el trabajo productivo para los varones, siendo propia para las mujeres una vocación que tiene que ver con la vida privada y familiar. Esta vocación, aunada al espíritu del capitalismo, forma parte de las motivaciones de las acciones de los personajes del drama, sobre todo de Torvaldo, Nora e incluso la Sra. Linde, quienes ven en el trabajo cierta cercanía con la plenitud humana. En el primer acto de la obra exclama Torvaldo: “¡Ah, qué alegría pensar que estamos en una posición sólida, con un buen sueldo...! ¿No es ya una dicha el mero hecho de pensar en ello?” (Ibsen, 1952, p. 1145). La Sra. Linde, quien se ve forzada a trabajar a su avanzada edad, por el contrario, exclama en el tercer acto: “He de trabajar para soportar la vida. He trabajado siempre desde que tengo uso de razón, y ésta ha sido mi mayor y única alegría” (Ibsen, 1952, p. 1184). El trabajo debe ir de la mano con una vocación y en relación directa con el espíritu del capitalismo. Por citar un ejemplo, cuando la Sra. Linde narra su vida de desdicha al lado de un hombre que no amaba, pero que le aseguraba el sustento para ella y su enferma madre, destaca el hecho de que los negocios del marido muerto no eran morales: “Pero sus negocios eran inseguros, ¿sabes? Cuando murió, se vino todo abajo y no quedó nada” (Ibsen, 1952, p. 1149). Desde una perspectiva burguesa, capitalista y luterana, la razón del fracaso de los negocios tiene que ver con un incorrecto acercamiento a lo material, al no usarlo como un medio, sino como un fin.

Otra representación que da Ibsen es el contraste entre el padre del Nora y Torvaldo. Éste último se expresa negativamente del padre de Nora de forma constante, como en el siguiente diálogo del acto II, pronunciado por Torvaldo: “Querida Nora, hay una gran diferencia entre tu padre y yo. Tu padre no era realmente un funcionario intachable. Yo, sí, y espero seguir siéndolo en tanto que conserve mi puesto” (1952, p. 1169). Torvaldo justifica su autoridad moral en el hecho de haber logrado éxito en el mundo de los negocios. Es campo del hombre la administración racional y el aumento de la riqueza, mientras que es propio de la mujer el amor y cuidado de la familia, el esposo y los hijos. En la misma idea que Ibsen critica a lo largo del drama, la mujer es incapaz de tal racionalidad precisamente por su cercanía con lo sentimental, lo cual es propio de su rol en la sociedad burguesa. Por otro lado, el hombre burgués debe mantenerse alejado de la sentimentalidad, pues representa un obstáculo para la vida económica.

Uno de los términos que destacan entre las palabras utilizadas por Ibsen como recurso dramático es el de *enfermedad moral*, que se usa principalmente para referirse al personaje de Krogstad, y al probable futuro de Nora al finalizar el drama. Esta selección de palabras hace pensar que los defectos sociales, e incluso los delitos, tienen su raíz en no acatar las normas morales. Krogstad ha trabajado por años en el Banco de Acciones, pero años atrás cometió una falta grave para la moral: ha falsificado una firma, rompiendo el pacto de honestidad necesario para hacer negocios. Por esta falta, Torvaldo ha decidido despedirlo de su cargo, que más adelante ocuparía la Sra. Linde. Krogstad pierde su papel productivo y se aleja de su vocación. En la mentalidad de finales del siglo XIX, no ser productivo laboralmente significa no pertenecer a la sociedad lo que, a su vez, se convierte en una falta moral. Esta decadencia que Ibsen acusa por boca de sus personajes no

es otra cosa que la mezcla entre los principios religiosos luteranos y el espíritu del capitalismo, el cual aprovechó las virtudes enraizadas en la sociedad para motivar la producción de capital y la acumulación de riqueza (Weber, 2011).

De acuerdo con la clasificación de virtudes propuesta por McCloskey (2015), en la cultura moderna y capitalista, varón y mujer tienen diferentes funciones en la sociedad. Esto no significa que sea intrínsecamente negativo que una mujer cultive una virtud masculina, o viceversa, pero en la mentalidad burguesa será más propio de una mujer practicar el amor, la esperanza y la fe, mientras que un hombre, por sus actividades en la división del trabajo, deberá practicar y cultivar más la valentía y la templanza. La no correspondencia entre el género y las virtudes que de cada persona se espera lleva a la enfermedad moral desde la perspectiva burguesa. Por tanto, desde esta perspectiva moral, Krogstad es lo que podríamos llamar un hombre no masculino, y Nora una mujer no femenina. Esta clasificación habla de una crisis en los valores sociales, pues desde la visión ibseniana, el desenlace que vive Nora al final de la obra no se apoya tanto en los roles de género y los valores morales, sino en la libertad de la persona humana, independientemente de su papel en la sociedad.

Desde el principio del drama Nora sufre ya de esta enfermedad moral que más adelante le acarreará problemas a pesar de tener motivos éticos, es decir, salvar la vida de su marido. Conforme avanza la historia, Nora se da cuenta que debe mentir más y más, sobre todo a su esposo, comenzando con pequeñas imprecisiones, pero desembocando en graves faltas. Torvaldo no considera a su esposa como una persona completa y por ello banaliza sus primeras mentiras. Este precedente abonará a su angustia al ser consciente de ello, sobre todo cuando piensa en su desempeño como madre y esposa. En una clara referencia a un disfraz que Nora utiliza en una fiesta a la que asisten en el tercer acto, alegoría de este problema moral, Torvaldo le dice a su esposa en referencia a Krogstad en el acto primero:

Piensa que un hombre así, con la conciencia de su falta, tiene que mentir, disimular y fingir en todas partes; tiene que enmascararse hasta en familia, delante de su mujer y de sus propios hijos. Y de lo que mezcle en ello a sus hijos, es lo peor de todo, Nora. (Ibsen, 1952, p. 1164)

Esta comparación impacta en Nora y le hace consciente de que probablemente debe sincerarse ante su marido, aunque tarda tiempo en aceptarlo. Es el daño que puede causar a sus hijos por lo que, ya en el acto III, Nora decide abandonar el hogar. Se hace evidente la falta moral que Nora ha cometido y, aún peor, cometerá con esta decisión. Sin embargo, su carácter valiente, virtud eminentemente masculina, le impulsa a enfrentarse a su rol de género y a los valores impuestos desde la sociedad, ya no como una mujer burguesa, sino como una persona en busca de integridad.

Siendo el amor una de las virtudes femeninas, es ésta la base de la personalidad de Nora y la Sra. Linde en el primer acto. Es este amor y entrega, el que motiva a estas mujeres a sacrificar su vida por su marido y sus hijos. Por otro lado, la amargura de la Sra. Linde, una mujer femenina, no surgen de su viudez, sino de la

falta de quién reciba su amor femenino. Su marido ha muerto, así como su madre y sus hijos son ya mayores, es por eso por lo que busca canalizar su necesidad de dar amor a través del trabajo, una forma burguesa de mostrar amor a la sociedad, como se muestra en este diálogo en el primer acto:

SRA. LINDE: Mi pobre madre no me necesita ya, y los chicos, tampoco; tienen sus empleos y pueden mantenerse por sí mismos muy bien.

NORA: ¡Qué alivio debes de sentir!

SRA. LINDE: No, Nora; lo que siento es un vacío inmenso. ¡No tener nadie a quien consagrarse!... [...] Si me cupiera la fortuna de conseguir un empleo; en una oficina, por ejemplo... (Ibsen, 1952, p. 1149)

El amor burgués es base de la formación de sociedades y, en la cultura burguesa moderna, es responsabilidad de la mujer construir estos lazos. La Nora del primer acto aparenta ser el complemento adecuado de Torvaldo, el hombre masculino, pues pareciera profesar las virtudes femeninas. Pero la fortaleza de Nora comienza después del episodio de la enfermedad de su esposo, una crisis tanto de salud como económica. Viéndose desprotegida por su padre y sin poder contar con la provisión material de su marido, acude por sus propios medios a Krogstad. Esta estrategia, que parece ser exitosa para Nora, le llena de orgullo, significa que puede valerse por sí misma sin perder de vista su vocación de esposa y madre. En su tranquilidad, previa al chantaje de Krogstad, se vanagloria de su capacidad de resolver problemas monetarios, propios de la vida privada, tal como lo haría un varón, como lo haría su esposo, y en el primer acto dice: “A pesar de todo, era un placer trabajar y ganar dinero. Parecía casi como si fuese un hombre” (Ibsen, 1952, p. 1152).

A pesar de actuar con amor y algo de valentía, la prudencia burguesa falta en sus decisiones, siendo esta última una virtud andrógina. Esta falta de prudencia en su actuar es lo que provoca que sus acciones se conviertan en un conflicto para la pareja, que puede llegar a ser de tipo social. La falta moral de Nora es causal de perder su feminidad como mujer y la hace indigna de ocupar su papel tanto en la sociedad como en su familia. Incluso Torvaldo le impide educar a sus hijos, pues podrían llegar a sufrir de la misma enfermedad moral. Como respuesta, Nora no sólo se reafirma en su posición, sino que rechaza de lleno las enseñanzas morales burguesas, cuando se plantea explorar su propia humanidad, más allá de los roles de género en los que se le ha educado. Nora, en el tercer acto de la obra, dice a su esposo: “Cuando esté sola y libre, examinaré también este asunto. Y veré si era cierto lo que decía el pastor, o cuando menos, si era cierto para mí” (Ibsen, 1952, p. 1197).

En estas últimas palabras de Nora podemos detectar, por paradójico que parezca, un dejo de individualismo luterano. Este individualismo remite a la ideología protestante de la búsqueda individual de la salvación. Esta postura por parte de su esposa causa malestar en Torvaldo, quien es un participante de la cultura moderna capitalista, y le recrimina, nuevamente, su poco conocimiento de la moral burguesa, en el mismo tercer acto: “Hablas como una niña. No comprendes nada de la sociedad en que vivimos” (Ibsen, 1952, p. 1197).

La no feminización de Nora, o si se quiere, masculinización, implicaría un cambio de equilibrio en las dinámicas de la pareja. Torvaldo perdería su carácter masculino, tanto como proveedor y como cabeza del hogar. Esto llevaría necesariamente a que Torvaldo falte también a los requerimientos morales y sociales de la burguesía, cambio poco aceptable para quien ocuparía la dirección del Banco de Acciones. El rol que Torvaldo ha estado ocupando es dado por sentado a lo largo del drama, expresado por todos los personajes. Sin embargo, cuando Nora pide a su esposo que interceda por Krogstad, después de su chantaje, en el segundo acto, se demuestra que Torvaldo teme perder esta categoría de autoridad al ceder a los caprichos de una mujer, aún de su propia esposa: “Pues justamente porque eres tú la que intercedes por él, me es imposible acceder. Ya saben en el Banco que voy a despedirle; si llegara a hacerse público que el nuevo director se había dejado influir por su mujer...” (Ibsen, 1952, p. 1170). Esta decisión de Torvaldo, además de ser un obstáculo más para la tranquilidad de Nora, revela su aspecto masculino de jefe de familia, papel del que gusta desempeñar a lo largo del drama. La decisión que toma de despedir a Krogstad, aún a pesar de la petición de su mujer, le reafirma como un hombre masculino.

Nora representa en el drama ibseniano al arquetipo de un personaje de tragedia de sublimación, fórmula dramática en que el personaje trágico se hace consciente de sus faltas que se agravan ante ciertas circunstancias trágicas. La diferencia entre un personaje que sublima de uno que es destruido está en la capacidad de este personaje de asumir sus culpas y hacerse responsable, aceptando el castigo merecido por el tiempo que sea necesario (Alatorre, 1999). En lugar de sufrir la muerte, la locura o un castigo físico ejemplar, Nora asume su culpa, entiende su falta y hace suya la responsabilidad de sus actos, aunque esto signifique no volver a ver a sus hijos, fuente última de su felicidad, y ser expulsada de la sociedad a la que creía pertenecer.

Cobra importancia el paralelismo entre Nora y Krogstad, de quien ya se ha hablado como un enfermo moral, precisamente por su aspecto de hombre no masculino. A partir del primer acto, cuando se entrevistan Krogstad y Nora por primera vez, el dramaturgo nos presenta este paralelismo, cuando se hace evidente que Nora falsificó la firma de su padre:

KROGSTAD: ¿Por qué razón no envió usted el papel a su padre?

NORA: Era imposible: ¡estaba papá tan enfermo! Si le hubiese pedido la firma, también habría tenido que concretarle en qué se invertiría el dinero. ¿Y cómo iba a decirle, tan enfermo como estaba, que peligraba la vida de mi marido? Era imposible. (Ibsen, 1952, p. 1161)

Con este episodio Ibsen nos indica que la enfermedad moral de Krogstad es la misma de la que sufriría Nora, siempre y cuando se mantenga en el mismo contexto social. Y es que, mientras Nora viva en el mismo ambiente, con las normas morales burguesas de finales del siglo XIX, se le clasificaría como mujer no femenina, es decir, enferma moralmente y no apta para educar a sus hijos. El castigo de Nora se basa en esto, en el objetivo último del personaje, mismo que ha busca-

do a través de sus acciones: servir a su familia y a la sociedad con amor. Sin embargo, si seguimos los roles de género que se critican en el drama, el error trágico de Nora es involucrarse en asuntos de dinero, tanto el préstamo solicitado como los pagos al mismo, lo cual la vuelve indigna de ser una buena madre burguesa.

Retomando el estudio de lo burgués de Sombart (1979), la mujer debe dedicarse de lleno a lo emocional y dejar lo económico y productivo a los varones. Es este conflicto la base del drama ibseniano y en ello estriba la crítica que el autor noruego hace de su propia sociedad. Mucho se ha dicho sobre Ibsen como precursor del feminismo, sin embargo, el mismo autor se sostenía como un humanista, un defensor del libre desarrollo del espíritu individual, fuera de los idealismos capitalistas que determinaban roles sociales o división del trabajo en función del género. En la obra *Casa de muñecas*, sólo por citar una de sus varias obras dramáticas, Ibsen establece un conflicto dramático a partir de lo que el mismo autor critica de la sociedad en la que vive, una sociedad que determina las virtudes y los roles sociales y productivos en razón de género, no por capacidades, intereses o habilidades de las personas, una sociedad que persigue más el ideal que la realidad y que, finalmente, termina por coartar las capacidades humanas.

Religión, cultura y economía se conjuntan para crear lo que Weber (2011) llama el espíritu del capitalismo, que no depende de la disponibilidad de capital o de mano de obra barata; se fortalece más bien en la aparición y evolución de una serie de conceptos ideológicos y mentales que preparan el terreno para la materialización de una cultura capitalista: “La cuestión acerca de las fuerzas impulsoras de [la expansión del moderno] capitalismo no versa principalmente sobre el origen de las disponibilidades dinerarias utilizables en la empresa, sino más bien sobre el desarrollo del espíritu capitalista” (Weber, 2011, p. 106). Una vez afianzado este espíritu del capitalismo, las consecuencias en la vida cotidiana de la población se vuelven cada vez más evidentes, parte de una cultura que debe ser reproducida para sostener el triunfo del capital sobre el viejo régimen y la tradición. Entre los elementos que sostienen la cultura moderna podemos contar los roles sociales de género, las relaciones de autoridad y subordinación en la familia, la relación del pueblo democrático con el régimen político burgués, el modelo de familia burgués, la división del trabajo, la vocación enfocada al trabajo y la productividad, el individualismo internalizado y la búsqueda de pertenencia al sistema en el que se ha sido educado.

Nora es considerada un personaje complejo y difícil de entender, sobre todo por sus razones. El contexto en que Ibsen escribe sus obras, sobre todo las del periodo contemporáneo, ayuda a comprender el discurso que el autor manejó en todo su trabajo. Más allá de dictar lo que es moral y correcto, el autor sigue poniendo sobre la mesa temas complejos que difícilmente se tratan en escena con la fuerza y claridad de la pluma del noruego. Estos temas, que le valieron críticas duras, calificativos, incluso peticiones para impedir que sus obras se presentaran, son los que hoy le dan fortaleza como un gran dramaturgo. El orden social que Ibsen critica en *Casa de muñecas* es uno que pone el ideal antes que a la persona humana. Si la sociedad exigía subordinación a las mujeres y vida productiva a los varones, sólo

por su sexo, para Ibsen esto representaba una mutilación de la libertad y las capacidades humanas. Así como Nora, ante la adversidad, se hizo responsable de la salud de su esposo y buscó medios para solucionar un problema que como pareja enfrentaron, así Ibsen invitaba al público a comprender que las capacidades individuales no estaban determinadas por factores contruidos socialmente.

Explorando profundos problemas humanos, en *Casa de muñecas* podemos apreciar discursos sobre responsabilidad, dependencia, sobre amor y caridad, así como fuertes cuestionamientos sobre la forma de ver y construir el mundo, ya sea reproduciendo los discursos en los que se ha crecido, o cuestionándolos con base en una filosofía superior, el luteranismo, en el caso del autor. Estas obras, traducidas y representadas en todo el mundo, aún al día de hoy, han causado impacto y a veces escándalo, pues los problemas que plantea el autor noruego persisten al día de hoy, dado que estamos insertos en el mismo sistema económico y productivo. Si bien en México no se profesa mayoritariamente la religión luterana y el espíritu del capitalismo del que habla Weber no se ha desarrollado tanto como en otras naciones y culturas, sí se mantienen discursos sobre orden de género, dominación masculina y subordinación femenina con bases similares a las que critica Ibsen. Se hace necesario, entonces, un estudio profundo sobre la influencia de la mentalidad protestante europea en la cultura americana y mexicana, pues existen cruces importantes sobre construcciones sociales que hoy siguen determinando nuestras relaciones genéricas, sociales y económicas.

Finalmente, vale la pena recordar que las relaciones genéricas no son ahistóricas, no es natural un orden de dominación masculina ni es mandato biológico la vocación cuidadora de las mujeres y su sujeción al orden privado y familiar. Como recuerda Matthew Gutmann, masculino y femenino “son categorías de género, cuyos significados precisos se modifican a menudo, se transforman unos en otros, y finalmente se convierten en entidades completamente nuevas” (2000, p. 49). En el caso analizado se encuentran las relaciones normalizadas de género, los valores deseados en varones y mujeres, las interacciones permitidas y las dinámicas sociales en un contexto social, político y económico muy específico: el de la Noruega de finales del siglo XIX y, específicamente, entre las clases burguesas. A pesar de que la dominación masculina y la sumisión de las mujeres es casi una constante en las culturas humanas, su justificación, legitimación y naturalización se realiza por diversos medios, culturales e ideológicos, que permiten el mantenimiento y fortalecimiento de un sistema social en el que el varón es el detentor del poder y la autoridad, mientras que la mujer debe ser rezagada a ser un complemento. Nora es por ello un personaje complejo, conflictivo, pues cuestiona y rompe este discurso que su marido pretende imponer en ella, después del viaje de autodescubrimiento que ha realizado sola. Su creador, Ibsen, representa en ella los valores que, a su parecer, son necesarios para mantener una sociedad libre, equilibrada y cercana a la verdadera doctrina, no una fundamentada en el sometimiento ni en el control del otro. Profundamente moderno, creador de arte modernista, pero crítico de esa misma modernidad, Ibsen es testimonio de las formas sociales normales, de sus dinámicas y sus conflictos en un momento histórico específico, el que le tocó vivir, enfrentar y criticar.

Referencias

- Alatorre, C. (1999). *Análisis del drama*. México: Escenología, A.C.
- Bergeron, Louis, et al. (1976). *La época de las revoluciones europeas 1780-1848*, México: Siglo XXI (Historia Universal Siglo XXI, 26).
- Gómez de la Mata, Germán (1952). “Prólogo” en Henrik Ibsen, *Teatro completo*. Madrid: Aguilar.
- Grovas Hajj, Víctor (2009). *Dirigiendo a vikingos y trolls. La iniciación teatral del joven Ibsen en Bergen*. México: Editorial Fontamara.
- _____ (2011). *Peer Gynt ante otras pirámides o andanzas mexicanas de un pícaro ibseniano*. México: Editorial Fontamara.
- _____ (2016). *Shakespeare vs. Ibsen. La batalla épica entre los dos autores más representados del mundo*. México: Editorial Fontamara.
- Gutmann, Matthew C. (2000). *Ser hombre de verdad en la ciudad de México. Ni macho ni mandilón*. México: El Colegio de México.
- Hobsbawm, Eric (2007). *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Ibsen, H. (1952). *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, S. A.
- McCloskey, D. (2015). *Las virtudes burguesas. Ética para la era del comercio*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/UNAM/ Instituto de Investigaciones Económicas, Facultad de Economía/FCE.
- Shaw, G. (2015). *La quintaesencia del ibsenismo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Sombart, W. (1979). *El burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*. (3 ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Troeltsch, E. (1967). *El protestantismo y el mundo moderno*. (3 ed.). México: FCE.
- Weber, M. (2011). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. (2 ed.). México: FCE.

Segundo Acto: Modernidad

La Literatura de y para mujeres en el presente.
Un espacio para la rebeldía

Arte y equidad de género: reflexiones en torno a *¿Y si las mujeres gobernaran el mundo?* de Judy Chicago y Nadya Tolokonnikova

Andrea Sophía Téllez Salazar

Imaginar y crear un nuevo mundo que desestabilice las cristalizadas certezas del actual sistema de opresión patriarcal es el objetivo de la obra colaborativa *¿Y si las mujeres gobernaran el mundo?* de Judy Chicago y Nadya Tolokonnikova. Ambas artistas entablan un emotivo diálogo en el que proyectan la existencia de un mundo en el que las mujeres ocupan un lugar central y salen de los roles tradicionales asignados por los hombres. Este proyecto responde a los intereses temáticos que tanto Judy como Nadya han mostrado a lo largo de su carrera.

Debido a que la obra aborda el problema de la equidad de género, el cual ha causado injusticias hacia las mujeres en la vida cotidiana, la academia, la política, la ciencia, las humanidades, el arte, entre otras áreas, se considera que es pertinente hacer una reflexión en torno a ella. Esto se hará mediante la exposición de la trayectoria artística tanto de una como de la otra, haciendo énfasis y retomando aquellas obras que estén atravesadas por el tema de la equidad de género y problemas derivados de la ideología patriarcal. Así, en un primer momento se hablará de Judy, luego de Nadya y, finalmente, se hará una reflexión de la obra en la que se entrecruzan sus trayectorias e intereses.

Judy Chicago: pionera del arte feminista

Judy Chicago nació en Estados Unidos en 1939 y comenzó su carrera artística en la segunda mitad del siglo XX, en medio de un contexto dominado por los criterios de la mirada masculina. Tanto el mundo del arte como otras disciplinas estaban regidas por los relatos legitimadores producidos por y para los hombres, los cuales normalizaban y no cuestionaban la poca o nula participación de las mujeres. A pesar de las dificultades y los retos que suponía trabajar en un mundo hostil para las mujeres, Judy decidió crear obras que desestabilizaran las fosilizadas certezas del sistema de opresión patriarcal, motivo por el cual se le considera una pionera del arte feminista.

La artista estadounidense eligió alzar la voz y posicionarse desde la trinchera del arte porque, como ha expresado en varias entrevistas, cree que éste tiene el poder de “educar, inspirar y empoderar a la gente para actuar” (Art Basel, 2019, Omin03s). Es decir, para Judy, las manifestaciones artísticas tienen un impacto relevante en la dimensión práctica, por ello son elementos valiosos para abordar problemas acuciantes y para, eventualmente, hacer un cambio. Así, en sintonía con su interés de propiciar la reflexión en torno a problemáticas actuales, cuyo origen se sitúa en gran medida en la ideología patriarcal, sus obras tienen un ca-

rácter disruptivo que le abre paso a un arte que toma una dirección distinta a la de los intereses masculinos.

Un ejemplo significativo de lo anterior se encuentra en las primeras etapas de su obra, en el conjunto de esculturas efímeras que se agrupan bajo el nombre de *Atmospheres*, las cuales consistieron en la liberación a gran escala de humo teñido en medio de la naturaleza. Éstas tenían un doble objetivo: por un lado, hacer exploraciones sobre los sistemas de color y su relación con los estados emotivos y, por el otro, crear obras de *land art* distintas a las de sus colegas masculinos, ya que Judy identificaba que invadían de manera directa a la naturaleza. Charlotte Pierrel identifica dos obras con intenciones intrusivas, a saber, *Double negative* (1969) de Michael Heizer y *Sawing* (1970) de Richard Serra. La primera consistió en el desplazamiento de un pedazo de tierra equivalente al tamaño del Empire State, en el desierto de Nevada. La segunda era una instalación situada en un museo “formada por una monumental pila de secuoyas en peligro de extinción, un acto de invasión a la naturaleza que conmocionó a Chicago” (Pierrel, 2021).



A diferencia de los actos de destrucción ejecutados por Heizer y Serra, Judy pretendía suavizar y feminizar el paisaje con el humo teñido, espectáculo que duraba poco tiempo y cuyos materiales tóxicos terminaban por fusionarse con el ambiente. Para ella no se trataba de crear obras desde la lógica sujeto-objeto, ya que ese pensamiento es lo que ha llevado a los seres humanos a manipular, destruir y someter al otro, sino desde la fusión o el entrelazo con el mundo. Su idea de feminizar el paisaje se puede entender como un proyecto que consiste en cuestionar los cimientos de la modernidad capitalista, y, en consecuencia, los sistemas de opresión.

Un segundo ejemplo de su crítica a la ideología patriarcal es *Womanhouse* (1972), la primera instalación centrada en temas relativos a las vivencias y experiencias de las mujeres. La obra surgió en el seno de un proyecto educativo impulsado por Judy, en el cual colaboraron tanto sus alumnas de Fresno como Miriam Schapiro. La instalación estaba en una casa en la cual las habitaciones mostraban escenarios y objetos que correspondían a los roles asignados a las mujeres por la mirada masculina, como *Linen Closet* y *Bridal Staircase*. Además, en la sala se llevaban a cabo *performances* en los cuales se representaban situaciones deriva-

das de las convenciones sociales, con un toque satírico, cómico y exagerado, con el objetivo de exhibirlos y subvertirlos, como *Cock and Cunt play*.



Otra obra que muestra las consecuencias de un mundo construido desde los intereses masculinos es *The Dinner Party* (1974-79). La instalación consiste en una mesa triangular con 39 lugares, en los cuales hay un mantel bordado con el nombre de una mujer y un plato de porcelana pintado a mano. Los nombres incluyen personajes mitológicos, diosas, científicas, filósofas, artistas, gobernantes y activistas, y están distribuidos en tres periodos: en el lado 1, de la prehistoria al imperio romano; en el lado 2, de los principios del cristianismo a la reforma; y en el lado 3, de la revolución estadounidense a la revolución de las mujeres (Macho-Stadler, 2021). La mesa está situada sobre el *Heritage floor*, un piso en donde están “grabados los nombres de 999 mujeres míticas e históricas” (Brooklyn Museum, s.f.) que se relacionan con los 39 nombres de la mesa, por “la coincidencia de experiencias, contribuciones históricas, periodos de tiempo y/o geografía” (Brooklyn Museum, s.f.). El objetivo de la instalación es visibilizar y, de manera simbólica, invitar a la cena a aquellas mujeres que han permanecido en los márgenes debido a la hegemonía masculina.



¿La cuarta obra que es relevante para el tema de arte y equidad de género es *What if women ruled the world?* (2020), instalación hecha en colaboración con Dior que estuvo situada en la parte trasera del Museo Rodin en París. Ésta es, precisamente, la obra que le dio origen a la colaboración hecha con Nadya en 2022. El espacio en donde se albergaba la obra fue nombrado *The Female Divine* y tenía la forma del cuerpo de una mujer. En el interior de la estructura había letreros bordados con preguntas detonadoras que propiciaban la reflexión en torno a problemáticas actuales y que invitaban al visitante a imaginar un mundo distinto partiendo de la hipotética situación de que las mujeres gobernarán el mundo. El carácter participativo del proyecto permitía que el espectador deviniera activo y que se planteara la existencia de un mundo que no estuviera regido por la ideología patriarcal. Las preguntas detonadoras, además de la del nombre de la obra, eran las siguientes:

- ¿Dios sería mujer?
- ¿Las mujeres y los hombres serían iguales?
- ¿Las mujeres y los hombres serían gentiles?
- ¿Los hombres y las mujeres serían fuertes?
- ¿Habría crianza equitativa?
- ¿Las mujeres ancianas serían veneradas?
- ¿Los edificios parecerían úteros?
- ¿Habría propiedad privada?
- ¿Habría violencia?
- ¿La tierra estaría protegida?

En diversos momentos de su carrera, Judy Chicago ha sido pionera del arte feminista gracias a que ha sido capaz de detectar que ha habido, y todavía hay, una discriminación hacia las mujeres sustentada en el género. El aporte de Judy

y de las mujeres con las que ha colaborado es crucial para llevar a la superficie un problema que sigue estando presente en la sociedad, a pesar de los avances que se han hecho.

Nadya Tolokonnikova: artista y activista feminista

Nadezhda Tolokonnikova nació en Norilsk, Rusia, en 1989. Estudió filosofía en la Universidad de Moscú y su carrera se ha caracterizado por la participación en diversas protestas en contra de los regímenes totalitarios. Esto porque su contexto próximo se ha visto afectado por las intervenciones por parte del gobierno y la iglesia en las libertades de los ciudadanos. Así, en medio de un escenario en el que los derechos de los individuos se han visto afectados, de manera particular los de las mujeres y la comunidad LGBTQ+, y en donde no hay cabida para la libertad de expresión y autodeterminación, Nadya ha recurrido a una forma de arte muy directo y actual, como lo son el *performance* y los medios digitales, para cuestionar las estructuras de opresión.

El motivo por el cual la artista rusa se ha decantado por dichas manifestaciones artísticas es porque considera que tienen la potencia de causar un impacto significativo a nivel político. Por un lado, son una muestra del compromiso con la causa ya que para ella al ir al espacio público o “al salir a las calles muestra la seriedad de tus intenciones” (Canvas, 2017, 2m35s). Por otro lado, aunque no sea de forma inmediata y quizá se vea reflejado en futuras generaciones, es una forma de cambiar el pensamiento de las personas y así transitar hacia otras formas de relacionarse que sean distintas a las estructuras jerárquicas existentes en el totalitarismo.

El *performance* más famoso de su trayectoria es *Una plegaria punk* (2012), el cual se llevó a cabo en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú en colaboración con mujeres del colectivo feminista Pussy Riot. Algunas integrantes, entre las que fueron identificadas Nadya, Maria Aliójjina (Masha) y Yekaterina Samutsévich (Katia), cantaron una canción en el altar en la que le pedían a la Virgen María que se llevara a Vladimir Putin y en sus versos criticaban el carácter autoritarista y antifeminista de su gobierno. Esto lo hicieron portando coloridos vestidos y máscaras, rompiendo de manera radical con la solemnidad del espacio. En el libro *Desorden público. Una plegaria punk por la libertad de expresión*, Nadya explica el carácter político de su *performance*:

Nuestra actuación en la Catedral de Cristo Salvador fue un gesto político que tenía por objeto abordar el problema de la perversa comunión entre el Gobierno de Putin y la Iglesia ortodoxa rusa. La iglesia está promoviendo una visión del mundo de lo más conservadora, que desprecia las esencias de la democracia, la libertad de culto, la conformación de una identidad política, de género o sexual, el pensamiento crítico, el multiculturalismo o el interés por la cultura contemporánea. (Pussy Riot, 2013, p. 21)

Así, mediante la ocupación llamativa, disruptiva y directa del espacio público, Pussy Riot pretendía concientizar a los ciudadanos sobre el régimen opresivo del

país, alimentado por el miedo y la manipulación mediática. Al ser identificadas, Nadya, Masha y Katia fueron arrestadas y condenadas a dos años de prisión. En el alegato inicial de Nadya se encuentra de manera sintética el móvil de su lucha: “nuestras palabras y toda la actuación *punk* pretendían expresar nuestra disconformidad con un suceso político concreto: el apoyo por parte del patriarca a Vladimir Vladimirovich Putin, que procedió de manera autoritaria y antifeminista” (Pussy Riot, 2013, p. 50). Con estas palabras, Nadya muestra que el objetivo de la actuación no era ofender a los creyentes, sino invitarlos a reflexionar sobre la situación política de Rusia y la necesidad de propiciar una cultura política y reestructurar los vínculos jerárquicos para articular, en vez de eso, relaciones horizontales.



Vale la pena enfatizar que la lucha de Nadya y del colectivo no se ha centrado únicamente en los problemas que aquejan a su país de origen. Judith Bessant menciona que “al tiempo que son críticas con el Estado ruso contemporáneo, lo son igualmente con el capitalismo liberal occidental, especialmente en sus últimas versiones neoliberales” (Bessant, 2014, p. 161). Esto porque Nadya lo concibe como un sistema que se nutre de relaciones verticales que son inherentemente opresivas y que se identifican con las del patriarcado. La intención de las activistas apunta, entonces, hacia la “liberación del patriarcado, del capitalismo, de la religión de la moral convencional, de la desigualdad y de todo el sistema corporativo” (Nikitin, 2012).

Ejemplo de lo anterior es *Matriarchy now*, manifestación que tuvo lugar en el Capitolio de Texas en el marco de la derogación del aborto en 2022. Integrantes del colectivo Pussy Riot colgaron un letrero rosa de aproximadamente 13 metros de largo que contenía la leyenda “matriarcado ahora”. La acción se realizó con el

objetivo de posicionarse en contra de los intentos del gobierno de atentar contra los derechos reproductivos de las mujeres en Estados Unidos. Las manifestantes portaban un pañuelo verde que les cubría la mitad de la cara, el cual es representativo de la lucha a favor del aborto en América Latina. El momento se inmortalizó a través de una foto que se vendió en el sitio web Unicorn DAO, fundado por Nadya, a manera de NFTs y el dinero obtenido se destinó al apoyo de grupos y organizaciones que apoyan a las mujeres en el proceso del aborto.



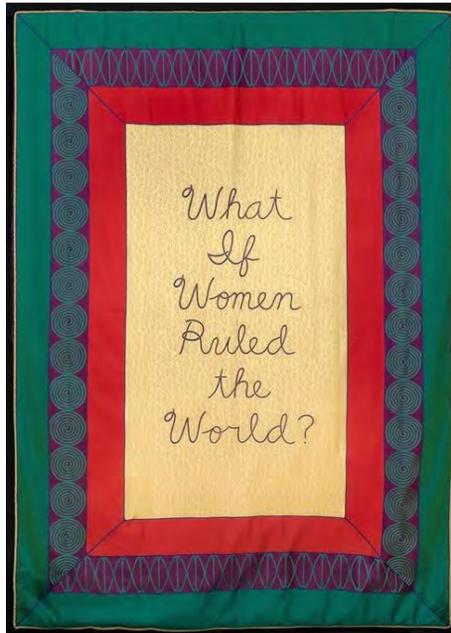
Esto muestra la potencia y el impacto que puede tener la conjunción del arte y los medios digitales, de los cuales Nadya se ha servido para difundir su mensaje, ya sea a través de redes sociales como Twitter e Instagram o por medio de Unicorn DAO. Ésta es una cooperativa que funciona en la web 3.0, la cual tiene como objetivo “redistribuir la riqueza y la visibilidad para crear equidad para las mujeres y las personas LGBTQ+” (Unicorn DAO, s.f.). En ella se exhiben y se venden obras creadas por aquéllos que han sido marginados a lo largo de la historia o que *no han sido invitados a la cena* por motivos de género, raza, clase social o cualquier otro elemento que no cumpla con los parámetros aceptados por la ideología hegemónica patriarcal y capitalista.

La trayectoria de Nadya como artista y activista feminista retrata la imagen de un compromiso encarnado, es decir, de un posicionamiento activo y creativo frente al mundo, que implica la lucha desde la dimensión vital y corporal. Desde esta perspectiva, su compromiso encaja con lo que el filósofo francés Maurice

Merleau-Ponty considera como comprometer el pensamiento: “comprometer el pensamiento no es aceptar las cristalizaciones políticas, sino que es la vigilancia llevada al origen de cualquier discurso” (Dodeman, 2022, p. 14) e implica distanciarse del pensamiento de *sobrevuelo* para involucrarse corporalmente con los fenómenos, a la manera en la que Nayda hace en sus acciones subversivas y directas.

Reflexiones en torno a *What if women ruled the world?*

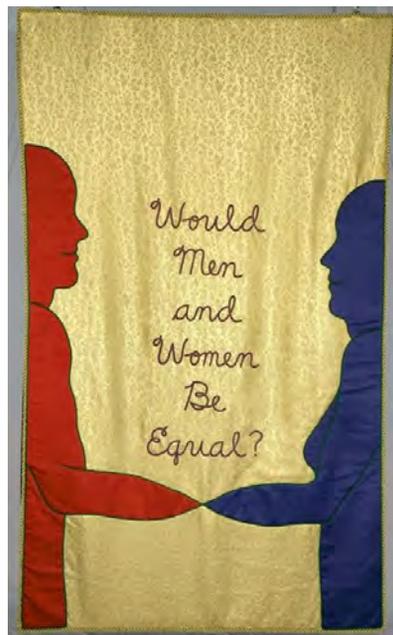
Hasta este punto se ha expuesto la trayectoria artística de Judy y de Nadya, específicamente en lo que concierne a su preocupación por la equidad de género. Ambas han contribuido notablemente a pensar, desde el arte, las relaciones verticales que han constituido los pilares sobre los cuales se ha edificado el mundo. En *What if women ruled the world?* (2022) sus luchas confluyen para seguir cuestionando dichas relaciones que proceden de ideologías opresivas e impactan de manera concreta en la equidad de género.



La obra consiste en un video sonORIZADO de aproximadamente seis minutos que está dividido en tres partes. En la primera se muestran algunas imágenes de la serie *Atmospheres*, escenas de Judy trabajando en su taller, protestas de Pussy Riot y una breve parte de la visita de Nadya a Judy. En *voice off* se escucha a Judy narrando lo que experimentó al leer *El libro Pussy Riot*, con el cual se sintió tan identificada que considera que hay partes en las que “sus palabras sonaban como si hubieran salido de mi boca” (Pussy Riot, 2022, 9min59s). En un segundo momento se muestra el taller de Judy en Belén, Nuevo Mexico, y aparece ella comparando imágenes de su obra con la de Nadya. Ahora esta última menciona

que al leer el libro de Judy se reconoció en él, ya que observa que están enfrentando problemas similares. Finalmente, en la tercera parte del video empieza el diálogo entre ambas, precedido por una pequeña contextualización de la obra por parte de Judy. La conversación consiste en la formulación de las preguntas de la instalación de París y en Nadya respondiéndolas, mientras se proyectan imágenes que se relacionan con las obras de las dos artistas y con los cuestionamientos planteados.

La primera pregunta es la que le da el nombre a la instalación: *¿y si las mujeres gobernaran el mundo?* Nadya afirma que “habría equidad y florecerían sistemas de apoyo de las cenizas de los actuales sistemas de opresión” (Pussy Riot, 2022, 12min24s). La idea de la presencia de valores ligados al apoyo mutuo en ambientes liderados por las mujeres está presente en el pensamiento de autores como Friedrich Engels y Sigmund Freud. David Pavón señala que ambos identifican que el patriarcado está vinculado con “la desigualdad, con las relaciones verticales y opresivas, y el matriarcado con la igualdad, la horizontalidad y la comunidad” (Pavón-Cuéllar, 2020). En el paso del matriarcado al patriarcado se dio el cambio de relaciones de apoyo a relaciones opresivas. Así, si las mujeres gobernaran el mundo, sería posible superar los sistemas de opresión y tejer lazos sustentados en la ayuda y el cuidado de los otros.



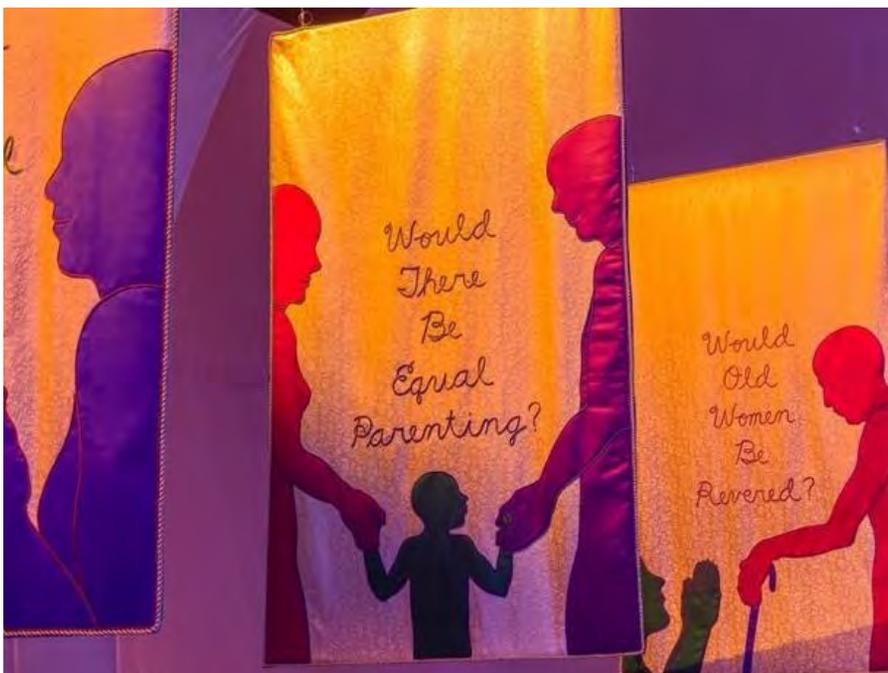
La segunda pregunta es: *¿dios sería mujer?* Nadya responde que sí y que tanto ella como la Virgen María serían feministas, ya que Pussy Riot le pidió a esta última que lo fuera y así lo hizo. Aunado a ello, en este mundo proyectado desde la imaginación, las brujas ocuparían el lugar de los santos. ¿Y qué implicaría que hubiera una diosa en lugar de un dios? Siguiendo las ideas que atraviesan el pensamiento de ambas artistas, implicaría otorgarle un espacio a la mujer dentro

de los espacios sagrados, que durante siglos han estado reservados para la figura masculina.

Nadya responde la tercera pregunta, *¿el hombre y la mujer serían iguales?*, con la idea de que vale más la complejidad que las jerarquías rígidas y afirma que todos los géneros serían iguales. Es decir, se difuminarían las líneas divisorias de la lógica jerárquica que incurren en la dicotomía simplista que coloca al hombre como el fuerte, el líder, el que debe ocupar posiciones de poder y a la mujer como aquella que debe dedicarse a las tareas del hogar y a la maternidad. Desde esta perspectiva habría equidad de género y el abanico de posibilidades existenciales se ampliaría para todos los seres humanos, ya que no estarían sujetos a permanecer en un lugar que les es asignado al nacer.

Como consecuencia de la eliminación de las fronteras limitantes entre lo que significa ser hombre y lo que significa ser mujer, los hombres tendrían la oportunidad de ser amables. Por ello frente a la cuarta pregunta, *¿los hombres y las mujeres serían gentiles?* Nadya responde afirmativamente. Se sabe que a lo largo de la historia se ha construido y consolidado la idea de que el hombre es el fuerte, lo cual ha derivado en una supresión de su sensibilidad. En el mundo atravesado por los valores del patriarcado, esto no ocurriría, y los hombres podrían ser gentiles, amables y sensibles sin ser señalados como “poco hombres” o “seres débiles”.

La quinta pregunta es *¿los hombres y las mujeres serían fuertes?* Nadya afirma sin dudar que ambos han sido fuertes siempre, pero que la diferencia radica en que la mujer ha sido castigada y quemada por ello. De ahí que para ella las brujas, que antes iban a la hoguera, en el nuevo mundo tengan el estatuto de santos. Así como el hombre tendría la posibilidad de ser gentil sin ser juzgado, la mujer podría ser fuerte sin ser mal vista por los estándares de la sociedad patriarcal.



Posteriormente, la sexta pregunta aborda un tema de crucial importancia todavía en la época contemporánea, a saber, el de la crianza. *¿Si las mujeres gobernarán el mundo habría crianza equitativa?* Nadya señala que sí y que ésta sería un trabajo respetado y compartido en el que la mujer no sería reducida a un objeto cuya función es la perpetuación de la especie. En esta respuesta está presente la idea de *Womenhouse* de cuestionar los roles y estereotipos que se le han otorgado a la mujer desde el dominio patriarcal. Ésta es mucho más que un *ser para los otros*, pero “por la interpretación de lo biológico se pretende condicionar a *todas* las mujeres a que sean madres” (Hierro, 1990, p. 21) y por el mismo motivo se piensa que sólo ellas deben cuidar a los infantes. El nuevo mundo posibilitaría la ruptura de esa idea y le daría cabida tanto a la participación del hombre como a las maternidades elegidas.

Desde la concepción de la mujer como un objeto cuya función consiste en procrear, todas aquellas que salen de la edad fértil pasan a ocupar un lugar secundario y a dejar de ser importantes. De ahí que Nadya responda a la séptima pregunta, *¿las mujeres ancianas serían veneradas?*, con la idea de que se les reconocería su sabiduría y su valentía. Al ser vistas como seres humanos, no serían pensadas en términos de utilidad para el sistema capitalista y patriarcal, sino como personas que poseen conocimientos valiosos.

La octava pregunta concierne a la articulación del espacio arquitectónico: *¿los edificios parecerían úteros?* Nadya sostiene que sí y que surgiría una arquitectura en la que los edificios no parecerían órganos masculinos. Los edificios construidos desde una visión femenina serían, entonces un tanto distintos a los que hasta ahora han dominado el espacio que se habita. Éstos estarían más cerca del nacimiento y de la vida y, de alguna forma, con las experiencias de las mujeres.

La novena pregunta que Judy formula es *si habría propiedad privada*. Nadya se decanta por un mundo en el que todo sea para el beneficio de todos. El actual sistema patriarcal está ligado al sistema capitalista. Ambos se alimentan de las ganancias que obtienen a costa de la opresión y esclavización del otro. Si las mujeres gobernarán el mundo, esas formas de vida se acabarían, ya que el matriarcado propicia relaciones de apoyo. Así, se velaría por el bienestar de las personas en lugar de mantener a algunos cuantos en posiciones de poder desde las cuales lucran a costa de la vida de los demás.

La penúltima pregunta es *si habría violencia*. De acuerdo con Nadya, finalmente acabarían los actos violentos, las guerras y el daño hacia los otros, ya que los hombres habrían encontrado otras formas de expresión que no conllevaran la destrucción de su entorno. Esto se conecta con la cuarta pregunta, ya que implica un cambio en la expresión de la sensibilidad y de las emociones. Al no tener que encarnar la figura del macho, advienen múltiples formas de desahogar el odio, la tristeza, el enojo y todo aquello que en la actualidad lleva al hombre a violentar a los demás.

La última pregunta, *¿se protegería a la Tierra?*, toca un tema de vital importancia. La artista considera que la explotación y la violencia hacia otros seres provienen del mismo sistema de opresión patriarcal. La crisis ambiental ha sido causada por la incesable destrucción de la naturaleza en favor del sistema económico

y al mismo tiempo está íntimamente relacionada a la premisa de la modernidad capitalista que convirtió a la neotécnica en “la base de aquel incremento excepcional de productividad de una empresa privada que lleva a la consecución de una ganancia extraordinaria” (Echeverría, 2010, p. 29). Ahí está operando, en esencia, la lógica de dominación sujeto-objeto presenta tanto en el patriarcado como en el capitalismo. Esto se acabaría si las mujeres gobernaran el mundo, ya que lo principal no sería dominar al planeta Tierra, sino entablar una relación de entrelazo con ella, a la manera que sugiere de forma simbólica *Atmospheres*.

Hacia el final del video, Nadya invita a la audiencia a emitir una reflexión propia sobre las preguntas planteadas por Judy y hace énfasis en que es necesario seguir luchando por un mundo más solidario y equitativo. El hacer ese ejercicio es, para ellas, una forma de hacer el cambio.

Conclusiones

Después de la exposición de las trayectorias de ambas artistas y de la reflexión en torno a *¿Y si las mujeres gobernaran el mundo?* se pueden concluir las siguientes ideas.

En primer lugar, la obra propone una inversión de roles que no tiene el propósito de dominar al otro desde la lógica sujeto-objeto, propia de sistemas opresivos como el patriarcado y el capitalismo. La posición en la que Judy y Nadya colocan a la mujer no implica, entonces, el sometimiento del hombre, sino la destrucción del antiguo modo de configurar el mundo y la apertura hacia una forma de relacionarse que no parta del dominio del otro. La inversión supone equidad, en tanto que se elimina aquello que impedía que hubiera condiciones justas para todos.

En segundo lugar, la obra proyecta un nuevo mundo en el que, al trastocar los roles establecidos y fosilizados, se aspira a lograr la emancipación de los seres humanos. Al no tener que encajar en los arquetipos asignados por la ideología patriarcal, se abren posibilidades de autodeterminación y, con ello, condiciones de vida en las que la mujer no está destinada irremediamente a permanecer en una posición marginal. Se superan entonces las limitaciones de los regímenes totalitarios y de cualquier ideología que haga distinciones tomando como criterio el género.

En tercer lugar, la obra logra desestabilizar y cuestionar modos de vida que se han normalizado, como los son los propios del sistema patriarcal. Si se ha hecho común que las mujeres estén presentes en los temarios de las universidades o que la mayor parte de los políticos, científicos y artistas reconocidos sean hombres, gracias a la obra es posible plantearse la pregunta de por qué ocurre eso. Aunado a ello, se cuestionan los estereotipos de lo que significa ser un hombre y se deja de ver como algo normal el que se les asocie a la fuerza y a la violencia. El salir de las certezas de la vida cotidiana implica una reestructuración del mundo.

Finalmente, preguntarse qué pasaría si las mujeres gobernaran el mundo equivale a invitar a la cena a todas las voces que han sido excluidas durante siglos por las ideologías hegemónicas, con lo cual se logra, al menos de manera utópica, crear un mundo más justo.

Referencias

- Art Basel. (9 de enero de 2019). Meet the artists / Judy Chicago / The Birth Project. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=O8ouH6zhI_8&t=2s
- Bessant, J. (2014). *Democracy Bytes*. EUA: Macmillan.
- Brooklyn Museum. (s.f.). Heritage Floor. https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/heritage_floor
- Canvas. (17 de noviembre de 2017). PUSSY RIOT'S NADYA / INSIDE PRISON / CANVA PRESENTS. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=X_Sx7fgcFs0
- DAO, U. (s.f.). *The problem*. Unicorn DAO. <https://unicorndao.com>
- Dodeman, C. (2022). *La philosophie militante de Merleau-Ponty*. Bruselas: Ousia.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Hierro, G. (1990). *Ética y feminismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nikitin, V. (20 de agosto de 2012). "The Wrong Reasons to Back Pussy Riot". The New York Times. <https://www.nytimes.com/2012/08/21/opinion/the-wrong-reasons-to-back-pussy-riot.html>
- Pavón-Cuéllar, D. (28 de noviembre de 2020). "Engels y Freud ante el origen: entre el comunismo primitivo y la horda primordial". WordPress. <https://davidpavoncuellar.wordpress.com/tag/patriarcado/>
- Pierrel, C. (1 de noviembre de 2021). "Feminist Reconfigurations of Space in Judy Chicago". Canvas Journal. <https://www.canvasjournal.ca/read/feminist-re-configurations-of-space-in-judy-chicago>
- Macho-Stadler, M. (8 de diciembre de 2021). "Las científicas en <<The Dinner Party>> de Judy Chicago". *Mujeres con ciencia*. <https://mujeresconciencia.com/2021/12/08/las-cientificas-en-the-dinner-party-de-judy-chicago/>
- Pussy Riot. (2 de diciembre de 2022). *What if Women Ruled the World? Judy Chicago and Nadya Tolokonnikova, Pussy Riot: ICA Miami*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vLj9um2PEF8&t=735s>
- Riot, P. (2013). *Desorden público*. Barcelona: Malpaso.

Despatriarcalización de espacios culturales: estrategias feministas en museos

Jessica Beatriz Ramírez Rivera

Introducción

De acuerdo con la nueva definición de museo establecida en agosto de 2022, éste es “una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad...” (ICOM, 2022), lo cual se contrasta con las definiciones anteriores que se centraban en la conservación de bienes patrimoniales. Sin embargo, históricamente los museos han formado parte de la legitimación de discursos patriarcales visuales, artísticos, científicos y sociales en diferentes niveles conceptuales y políticos.

Este fenómeno está asociado a cómo se han representado a las mujeres en roles y estereotipos de género muy marcados (como virgen o diosa, realizando sólo trabajos de cuidados, personaje secundario “acompañando las acciones de los hombres”, entre otros), invisibilizando su papel en sucesos históricos y científicos, encasillando las corporalidades femeninas y rechazando sus trabajos artísticos dejándolas con reducidos espacios de expresión.

A través de los estudios culturales feministas impulsados por artistas y académicas (Nochlin, 1971; Cordero, 2007; López Fernández, 2011) se ha logrado: visibilizar esta situación (que vulnera a las mujeres al perpetuar el sistema represivo patriarcal), ocupar más espacios artísticos y culturales y sobre todo se han puesto en la mesa de discusión y deconstrucción los mensajes machistas divulgados como las discriminaciones y violencias que también se desenvuelven en estos espacios.

El documento que se presenta hará un recorrido sobre el objeto de estudio del proyecto doctoral de la que suscribe, en donde se reconocen e identifican las violencias, estereotipos e invisibilización de las mujeres de las cuales ha formado parte el museo. De esta forma, mediante una metodología holística que parte de la investigación teórica o de gabinete con la práctica, que propone la despatriarcalización del museo desde la participación activa y ciudadana de la sociedad, y a través de un caso de estudio y la documentación de otras alternativas, se encuentra que los museos tienen el potencial de enriquecer las discusiones, los mecanismos de protesta y hasta crear sus propias propuestas ideológicas, ya que son espacios físicos donde confluyen una multiplicidad de personas. En este sentido, el feminismo y la perspectiva de género plantean estrategias para la transformación social desde los derechos humanos, la ciudadanía, la interculturalidad y la inclusión en la cultura. En esta despatriarcalización social es vital considerar integralmente a los museos puesto que son parte significativa de la cultura y de la divulgación del conocimiento dentro de la sociedad.

La motivación del trabajo que se describe inicia con la transformación de la propuesta doctoral en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México titulada de “Modelo Museográfico Incluyente”, misma que se inscribe dentro de los propios cambios que los museos han desarrollado a partir de la pandemia desencadenada por COVID-19. Asimismo, se abordarán los objetivos desarrollados hacia la construcción de una metodología para la configuración de museografías incluyentes.

Marco contextual

Las devastadoras consecuencias que derivaron de la pandemia dentro de los museos, se vieron reflejadas inmediatamente en la poca asistencia, tanto a los espacios museales como a cualquier dispositivo cultural, lo que afectó en gran medida las finanzas y puso en riesgo sus colecciones e incluso a sus profesionales; lamentablemente muchas personas del ámbito perdieron la vida. Un fenómeno no estudiado que queda pendiente es la afectación de las personas en el ejercicio de sus derechos culturales, más allá de estadísticas que reportan numerologías cuantitativas.

Un estudio que realizó la UNESCO en 2020 a nivel mundial indica que los museos detuvieron sus actividades presenciales en promedio 155 días y, posteriormente, en 2021 tuvieron otra ola de cierres, lo que ha ocasionado un descenso de las personas que los visitan en un 70% y una caída en los ingresos económicos del 40% al 60% si se comparan con el 2019, además de que muchos perdieron el financiamiento estatal, alrededor de un 40%, dado la ampliación de presupuesto dedicado a las medidas sanitarias (UNESCO, 2021).

Otro dato importante es la situación que atravesaron las personas trabajadoras de museos, tanto en el riesgo a su salud como en la precariedad del sector cultural, habiendo poca seguridad en su trabajo. De acuerdo con datos del INEGI en el 2019 se generaron 1 millón 395 mil 644 puestos de trabajo, mientras que en el 2020 sólo fueron 1 220 816 puestos de trabajo generados, es decir, 174,828 menos. Esto genera no sólo un atraso en la difusión cultural, sino en lo que derivan los derechos laborales de las personas dentro del sector cultural.

Las problemáticas que se han desencadenado no sólo han hecho patente que los trabajos concernientes a la conservación y salvaguarda del patrimonio requieren forzosamente de recursos humanos, sino la relación con los públicos va más allá de una estrategia a distancia de actividades vía redes sociales, del conocimiento de sus características, gustos, necesidades y, más aún, del interés por hacerles partícipes, incluirles, desarrollar programas igualitarios, en perspectiva, procurar sus derechos.

Es así como surgió un aspecto fundamental para la investigación: la inclusión dentro de los museos, siendo esta un: “Enfoque que responde positivamente a la diversidad de las personas y a las diferencias individuales, entendiendo que la diversidad no es un problema, sino una oportunidad para el enriquecimiento de la sociedad, a través de la activa participación en la vida familiar, en la educación,

en el trabajo y en general en todos los procesos sociales, culturales y en las comunidades” (UNESCO, 2009), o como Moliner lo plantea desde el área educativa, siendo un proceso que busca reducir la exclusión mediante cambios y modificaciones no solamente en los contenidos, sino en los enfoques, las estructuras y principalmente en las estrategias de ejecución (Moliner, 2013, p. 110).

Por lo tanto, la investigación se perfila desde la inclusión dentro del diseño museográfico como lo muestra el siguiente esquema (Fig. 1), donde se pretendió estudiar los paradigmas teóricos y metodológicos que determinan al diseño museográfico y la inclusión, para analizar el contexto social en la conceptualización del público, con el objetivo de definir los enfoques, técnicas e instrumentos metodológicos pertinentes la museografía inclusiva y finalmente aplicar el modelo construido en un caso de estudio.

Fig. 1. Esquema actual del proyecto doctoral de investigación



Fuente: Elaboración propia.

Dentro de este orden de ideas y tomando en cuenta las áreas sustantivas de los museos como son la divulgación, investigación y conservación del patrimonio, desde el arte, las ciencias y la historia es importante mencionar un aspecto vital para los museos y espacios culturales: la preservación, divulgación y construcción de la memoria de hechos históricos importantes, de personajes y encuentros significativos de la humanidad (ICOM, 2007).

Los monumentos y bienes culturales son reflejo de esta memoria patrimonial. Lo que sucede con estos espacios y que en muchas ocasiones se pierde de vista, es su transformación en el tiempo, no sólo por cambios inherentes de la sociedad o del propio espacio, sino también por su necesaria dinamización. A través de estos procesos se pueden analizar y documentar las transformaciones culturales que los mantienen vivos (Reyes & Colina, 2001) este fenómeno puede ser detonado por las manifestaciones sociales.

El feminismo y los frentes amplios feministas, que son diversos y variables, utilizan diversas estrategias de manifestación. Las plataformas culturales, el patrimonio y el espacio público sirven como herramientas de visibilización no sólo

de las violencias contra las mujeres, sino de la estigmatización que vive el feminismo y también pone en tela de juicio la visión social de legitimación del arte y la conservación de los monumentos.

En este punto es importante señalar que un espacio público es el “escenario de la interacción social que congrega funciones materiales y tangibles. Se convierte en un espacio común y colectivo y posee un componente inmaterial. Ese sentido de identidad, de pertenencia, de participación y de representación simbólica es tan importante como su naturaleza tangible, física” (Encuentro. Espacios Urbanos Públicos. Paisaje, Cultura y Comunidad, Argentina, 2015) Desde esta perspectiva, el espacio público como tal denota más que un lugar físico, sino también como un potenciador de identidad y prácticas culturales.

Es de reflexionar que los grandes monumentos que forman de la identidad de la sociedad o de ciertas comunidades y hasta de un paisaje icónico son producto de los gobiernos, de la autoridad hegemónica que, por encargo, en la mayoría de las veces, a un hombre artista, se impone en un punto del espacio público, sin consensos, en la mayoría de los casos. Esto denota también que el espacio público no es un bien comunal o procomún, sino es parte del sistema estatal.

Contrariamente, están los llamados “antimonumentos”, que son instalaciones, colocadas generalmente durante una manifestación social, que buscan recordar un hecho reciente trágico o para mantener el reclamo por justicia en el que el gobierno no ha dado respuesta satisfactoria (Díaz & Ovalle, 2018, p. 15). Estos dispositivos de demanda social son realizados por una comunidad y colocados en sitios específicos en un contexto de visibilización de injusticia, demanda de claridad y como respuesta a un uso patriarcal del espacio que se inscribe en un fenómeno de la toma de espacios que históricamente están dominados por la hegemonía.

De esta forma se conceptualiza el uso patriarcal del espacio público como la “Relación del género con las categorías relacionadas con el tiempo de ocio; el espacio público y el privado; los roles tradicionales; los significados atribuidos a los lugares y la morfología de los espacios, destacándose las diferencias en cuanto a las oportunidades, el tiempo dedicado y las experiencias recreativas en el espacio público” (Velázquez & Meléndez, 2003). Desde esta perspectiva se puede observar la importancia de visibilizar que el espacio público está dominado por el sistema hegemónico que discrimina las mujeres, los cuerpos feminizados, las infancias, las personas adultas mayores y las personas con discapacidad.

Con relación a estos conceptos expuestos en la despatriarcalización del espacio y de los bienes culturales, se describirán algunos movimientos específicos que reúnen los elementos culturales, de manifestación feminista y reconfiguración, así como la apropiación de espacios específicos en constantes estrategias para visibilizar las condiciones de violencia y discriminación y como punto de partida para *okupar* los espacios por estas minorías.

Uno de los primeros movimientos organizados de mujeres artistas feministas, dentro de museos y galerías fue la *Guerrilla Girls*. Esta colectiva originaria de Nueva York nace en los años ochenta del siglo pasado y se constituyó para dar

voz a las discriminaciones contra las mujeres que existen en la cultura y el ámbito artístico (Herrero, 2015).

Las *Guerrilla Girls* se han caracterizado por su comunicación y diseño eficaz que visibiliza la situación discriminatoria y racista generalizada dentro de las galerías y los espacios museales. Una herramienta muy útil que utilizan, que pone de manifiesto lo que denuncian y que no puede ser refutado, son los datos duros que vienen acompañados de sus intervenciones y que aún hoy en día son realidad. Por ejemplo, este grupo denunció en 1986 que existen menos del 4% de artistas mujeres en el patrimonio del MOMA, contra un 76% de las obras que contenían desnudos femeninos. En 2017, 30 años después, actualizan los datos y exponen el envío de encuestas a 383 museos y galerías europeas, de las que respondieron sólo una cuarta parte, resultando ser 28% el mayor porcentaje de mujeres artistas en una colección (Pierucci, 2017).

Desafortunadamente, en México la historia no es distinta, en las estadísticas generadas por el Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la UNAM se demuestra que a pesar de que el 65% de la matrícula en Artes Visuales es de mujeres, en sus principales museos más del 60% de las piezas que se exponen son de la autoría de hombres. Las estadísticas de género constituyen, hoy en día, la forma más eficaz para visibilizar la desigualdad y la situación discriminatoria de las personas en diversas áreas.

Ahora bien, otro de los indicadores importantes en los aspectos culturales y patrimoniales que se pueden considerar es el tratamiento a las manifestaciones sociales que hacen uso de estos dispositivos y las posturas que desembocan a raíz de tales acciones. Una de las reacciones más interesantes a documentar y tomar en cuenta, desde la conservación de bienes culturales, fue parte de las posturas de un grupo de mujeres que se denominan *Restauradoras con Glitter*, integrada por 547 arquitectas, historiadoras, historiadoras del arte, arqueólogas y expertas en trabajos de conservación y restauración del patrimonio (Sánchez, 2019). Ellas se definen como “colectiva independiente, apartidista y autogestiva conformada por mujeres dedicadas al estudio y conservación de las herencias culturales. En congruencia con nuestra formación y profesiones, recordamos y enfatizamos, que no promovemos pintas ni otras alteraciones a los bienes culturales, pero comprendemos su causa, el problema de fondo que representan y su valor testimonial como demanda de una sociedad en equidad. Por lo que nos unimos a exigir a las autoridades de todos los ámbitos y a la sociedad en general un urgente cambio estructural que permita a las mujeres de este país vivir con tranquilidad y libertad” (Restauradoras con Glitter: 2019).

Su posicionamiento se difundió a partir de la marcha feminista del 16 de agosto del 2019, donde se denunció la violencia de género y los abusos de las autoridades. En ella la Victoria Alada conocida como Columna del Ángel de la Independencia se cubrió con frases como “México feminicida” y “No se va a caer, lo vamos a tirar”. Un día después, el gobierno capitalino y la Secretaría de Cultura federal anunciaron el inicio de trabajos de restauración. La reacción de las Restauradoras con Glitter fue la difusión de una carta en redes sociales

para pedirle a las autoridades no remover las pintas hasta que no se atendiera el problema de violencia de género que hay en el país, así como registrar fielmente estas manifestaciones pictóricas, ya que ahora forman parte de la vida de dicho patrimonio.

Desde el ámbito internacional y de los acuerdos instituciones, la Carta de Venecia (Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y sitios, ICOMOS: 1964) en su Artículo 1º se defiende y define la noción dinámica que debe de tener un bien cultural: “La noción de monumento histórico comprende y refiere no sólo a las grandes creaciones sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural”. Asimismo, en el artículo 9º con el apartado: “La restauración tiene como fin conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento. La restauración estará siempre precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico del monumento”.

Por otra parte, la Carta de Zimbabue: Principios para el análisis, conservación y restauración de las estructuras del patrimonio arquitectónico (2003) de ICOMOS nos habla de “El valor y la autenticidad del patrimonio arquitectónico no pueden fundamentarse en criterios predeterminados porque el respeto que merecen todas las culturas requiere que el patrimonio material de cada una de ellas sea considerado dentro del contexto cultural al que pertenece”.

En este sentido, si los monumentos son sólo un panorama urbano y no forman parte de la vida práctica de las comunidades y de la sociedad en general, quedarán como construcciones frías sin sentido y sin ser testimonio vivo de la identidad que representan, así como aparato represor de identidad y representación del sistema, estado y gobierno imperante.

El estudio de las intervenciones feministas que utilizan el patrimonio, monumentos hegemónicos o incluso instalaciones artísticas tanto efímeras como permanentes, refuerzan las estrategias de lucha social para la transformación de la estigmatización de las que son parte, así como la despatriarcalización de los espacios públicos que las contienen.

Desarrollo de propuestas para la despatriarcalización de los museos

El abordaje de la perspectiva de género y los feminismos es una deuda para los museos sin importar su temática. Esta afirmación no es nueva y por supuesto trasciende el ámbito de la museología. Cuando la historiadora del arte Linda Nochlin se preguntó “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (Nochlin, 1971) encontró que existían factores externos como el acceso a la educación, los estereotipos de género y el uso del lenguaje que hacían más difícil que las artistas hicieran parte del canon de la historia del arte. Otras investigaciones más recientes como la de Carol Duncan revelan que museos nacionales como el Louvre en París o la National Gallery en Londres “jugaron papeles cruciales en la imposición de los principios de nacionalismo, masculinidad y colonialismo en el siglo XIX” (Delgado, 2017, p. 14).

Un museo que desea ser feminista o incorporar la perspectiva de género debe de analizar y activar su incidencia con sus públicos y no sólo realizar actividades para el 8 de marzo, sino que se reconoce cotidianamente como territorio en constante reflexión, transformación y conflicto. Revisa de forma constante los modos de hacer, juzgar y ver atendiendo al lugar de los cuerpos, afectos y cuidados, los usos y alcances del lenguaje, los saberes, las prácticas y las metodologías, entre otras dimensiones.

De acuerdo a Marián Fernández Cao, profesora titular de Educación Artística de la Universidad Complutense de Madrid, “El museo, al presentarnos de modo solemne piezas elegidas del pasado, educa irreversiblemente, sea la educación un elemento presente o ausente de las programaciones de estas instituciones. Educa desde la presencia y desde la ausencia, desde lo valioso y desde lo desechable, desde lo que considera central a lo que considera anecdótico, desde lo que señala necesario y lo que define como contingente, desde los fines prioritarios e irrenunciables a los secundarios y suprimibles” (López Fernández Cao & Porta: 2020, p. 11).

Una gran cantidad de museos, basados en la ideología del siglo XIX, han asumido como suyos los discursos hegemónicos, los cuales plantean un modelo donde las mujeres están representadas en el ámbito doméstico de menor valor social y ningún valor cultural o científico; y a los hombres, el ámbito público y político, de valor mayor y único espacio de producción cultural. En muchos casos, estas narrativas no sólo se tomaron como norma en un determinado momento, isino que se aceptó como universal!”, adaptando la historia al discurso sin tomar en cuenta otras realidades posibles/situadas.

A partir de las luchas feministas donde ha prevalecido la búsqueda de la igualdad y el ejercicio de los derechos humanos se han logrado instaurar algunas estrategias desde el ámbito cultural, sin embargo, han sido las menos y las que poco han permeado socialmente, ya que, desde un punto de vista personal, incidirían poderosamente en el imaginario colectivo ya que es parte medular del sistema de comunicación masiva.

De esta forma, en 1981, el mismo año que entró en vigor la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1979, se inauguró el primer Museo de la Mujer en la ciudad de Bonn, Alemania. Los museos de las mujeres son espacios donde se visibiliza la intervención de las mujeres en la historia, la cultura y las ciencias, sobre todo desde una perspectiva nacional (López & Llonch, 2010). Muchos de estos espacios se construyeron en la segunda mitad del siglo XX como National Wuimen’s History Museum en EUA, o el Hanoi Wuimen’s Museum de Vietnam. Posteriormente, en el siglo XXI una nueva ola de museos para y de mujeres surgió, como claro ejemplo en la Ciudad de México está el Museo de la Mujer de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Este museo fue inaugurado el 8 de marzo de 2011 y está ubicado en el edificio que perteneció a la antigua Imprenta Universitaria. Tiene como objetivo hacer una revisión de la historia de México con enfoque de género, desde la época prehispanica hasta el tiempo presente, para mostrar su contribución en la construc-

ción de la nación. En vista de que la colección no es el elemento central, el diseño museográfico es lo que le da vida al discurso curatorial. Permite ilustrar los discursos, hacer énfasis en las obras seleccionadas y resaltar ideas importantes por medio del diseño gráfico, el diseño espacial y la disposición de los objetos. En este caso, la museografía suple los vacíos de la colección de una forma creativa como las representaciones de mujeres en gran formato.

Otro ejemplo a resaltar son las iniciativas digitales que han surgido a raíz de las pocas oportunidades de tomar espacios físicos para la exposición de obras de mujeres. Dos iniciativas feministas han realizado sus propios proyectos con la premisa de que el museo es un espacio patriarcal, por lo cual antes que deconstruir crean sus propios lugares desde la virtualidad. El Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA) es una iniciativa independiente creada por Lucero González a partir del apoyo de Fondo Semillas, el cual se dedica a financiar proyectos con perspectiva de género para el empoderamiento de las mujeres (MUMA, 2020).

Este espacio museal virtual no sólo busca la exposición de mujeres artistas en la web, sino construir memoria de las mujeres mexicanas artistas de este siglo a través de la visibilización de diversas voces, expresiones, reflexiones y diálogos. Lo que se busca es el reconocimiento de las mexicanas creadoras del arte sin ningún tipo de discriminación. Entre su consejo consultivo están mujeres que han trabajado arduamente en el arte y la cultura como Angélica Abelleira, Carla Rippey, Karen Cordero, Lorena Wolffer, Lucero González y Magali Lara, entre otras.

Si bien es un foro, espacio y repositorio convencional de artistas mexicanas, cuenta con aspectos muy importantes: sus diversas herramientas y contenidos que invitan a la reflexión, su biblioteca que alberga materiales casi inéditos y que no son fáciles de encontrar en otro sitio y, finalmente, una selección de enlaces a espacios que van desde otros museos, organizaciones feministas, artísticas, bibliotecas y centros culturales que hacen de este museo una experiencia muy completa de navegación sobre todo para cualquier persona interesada en el tema.

Existen museos a lo largo del mundo que han logrado desmontar sus discursos hegemónicos, se han puesto a revisar sus colecciones y han propuesto tanto visitas guiadas con perspectiva de género, como exhibiciones con las mujeres artistas en su colección y han construido también actividades reflexivas sobre los estereotipos de género, el machismo y las violencias.

Uno de estos esfuerzos lo realizó el proyecto Didáctica 2.0 Museos en Femenino que engloba al Museo del Prado (principal representante), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo del Traje, Museo Arqueológico Nacional y el Museo Nacional de Cerámica González Martí, todos localizados en España. Este proyecto el resultado de un trabajo conjunto entre un equipo del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, la Asociación e-Mujeres y los equipos de los Museos participantes en el proyecto, que está centrado en las mujeres en el arte, el cual ofrece visitas guiadas de los museos de un modo detallado y preciso, así como el acceso a las guías docentes correspondientes.

El orden de género se plasma ineludiblemente en contenidos presentes en las salas de los museos, ya sea por la inclusión de ciertos discursos o por la omisión de otros. Se concreta en imágenes, símbolos y guiones respecto a la familia, las relaciones entre mujeres y hombres, a la sexualidad, al trabajo, a la política, a la reproducción social, etc. Todos los contenidos representados en los museos están dados en un contexto considerado de gran valía y legitimidad política y científica y, además, se plantean como contenidos centrales de la historia nacional y mundial, por ser parte de la memoria que custodian y que se pretende que la gente que los vea los reconozca y asuma.

Por lo que es necesario implementar la perspectiva de género en los museos de manera integral. Como público de museos, visitantes culturales de diversos espacios y como personas ciudadanas, no sólo tenemos los derechos culturales para exigir contenidos de calidad, sino que tenemos la obligación de hacer uso de nuestra voz para reconocer las discriminaciones que perpetúan tanto las desigualdades como las violencias que perjudican a toda la sociedad.

Hacia una metodología holística para la inclusión museográfica de los museos

Tanto la implementación de museos de mujeres como estrategias (talleres, conferencias, museografías) en los museos para incorporar la perspectiva de género en la cultura, son sólo algunas alternativas para despatriarcar este espacio. Dentro de este proyecto, el objetivo principal es involucrar a todos los públicos en acciones participativas con el objetivo de que ejerzan sus derechos culturales desde la ciudadanía.

En los últimos años existe un modelo metodológico de innovación que entrelaza el ámbito digital y la ciudadanía: *Living Labs* o Laboratorios Ciudadanos. Su origen es reciente y se define a través de la colaboración entre una diversidad de participantes de diversas áreas que persiguen un fin común: la resolución de un problema.

Los laboratorios de innovación ciudadana se han convertido en una práctica creciente de las instituciones públicas para solucionar problemas y necesidades de la ciudadanía. Surgidos de las limitaciones que tienen las propias instituciones para satisfacer nuevas demandas sociales en tiempos de ajuste presupuestario, se crean con el fin de mejorar la eficacia de las políticas y lograr mayor legitimidad institucional. (Reyes, Raymari & Delgado, 2021, p. 178)

Los museos, los espacios culturales y las instituciones gubernamentales encargadas de divulgar y conservar el patrimonio son espacios ideales para desarrollar laboratorios ciudadanos a través de las experiencias, experimentaciones y conocimiento diverso de las partes involucradas en su desarrollo, ya que “Estos proyectos surgen en respuesta a las necesidades sociales y han permitido la proyección de los laboratorios de innovación como escenarios de co-creación de soluciones a problemas y retos de la sociedad, el intercambio de conocimiento, las

redes de trabajo, los mentores y el desarrollo de jornadas, talleres y conferencias” (Reyes, Raymari & Delgado, 2021, p. 190). Estas acciones, también denominadas prototipos, van desde la generación de talleres de concientización cívica hasta mapeos y programas completos que han llegado a implementarse como políticas públicas.

En este sentido, la metodología holística en la cual se basa el presente proyecto está constituida por dos aspectos fundamentales: la revisión documental y teórica de movimientos sociales que abordan la cultura, las estrategias implementadas desde las instituciones museales y el mismo Estado para implementar la perspectiva de género y los feminismos así como los alcances de las iniciativas ciudadanas en la resolución de problemáticas situadas; el otro aspecto es la incorporación de herramientas prácticas, procesos creativos y mapeos colectivos para el trabajo dentro de los museos, donde el centro de la acción sean las personas, sus saberes, conocimientos y preocupaciones. Cómo se ha definido se pretende con ello la participación activa de los públicos a través de un proceso para el ejercicio de sus derechos humanos culturales.

Se habla de una metodología holística en tanto “permite [...] comprender las distintas fases por la que atraviesan los procesos creativos de la investigación, es decir, le devuelve la oportunidad de dar aportes propios y universales dentro del proceso científico. Es a su vez un camino para la obtención de conocimiento que le permita clasificar y aumentar la conciencia sobre la verdad de la esencia de la naturaleza del ser humano y de su contexto mediante la creatividad” (Rivadeneira, 2013, p. 119).

Desde este análisis de la metodología y el entramado contextual que se ha descrito anteriormente, se hablará ahora sobre las acciones concretas que se han desarrollado en torno a ello. México ha adoptado este modelo a museos a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), desde el área de Educación Patrimonial de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, sin embargo, no fue un esfuerzo dado solamente por la preocupación de generar espacios de experimentación ciudadana, sino que nace de la necesidad por atender la problemática de la violencia de género. De esta forma, se llevó a cabo el Laboratorio: Mujeres en los museos, el cual sirvió como espacio de colaboración y vínculo entre los museos y alrededor de 70 ciudadanas de diversos ámbitos, campos de acción y territorios de todo México. El desarrollo primordial era la creación de prototipos de acuerdo a dos proyectos concretos: “Mapeo colectivo: mujeres, cuerpo y territorio” y “Divulgación significativa contra la violencia hacia la mujer”.

Este es el primer acercamiento a una acción concreta no sólo para la documentación, sino como caso de estudio, pilotaje y monitoreo del alcance de la propuesta; se aborda el proyecto “Divulgación significativa” desde el prototipo del Lenguaje Visual. Esta propuesta tiene el objetivo de analizar cómo los museos muestran la imagen de las mujeres, siendo parte de los contratos sociales y mensajes legitimados de los públicos, por medio de una evaluación museográfica/curatorial.

Dicha evaluación se basa en una encuesta-prototipo titulada “Estuvimos presentes, aunque no visibles en la historia oficial”, la cual fue realizada con la intención de ser adaptable a cualquier espacio museal. Al término de la etapa de prototipado se logró la adopción de esta propuesta por la Zona Arqueológica de Cacaxtla- Xicoténcatl en Tlaxcala; asimismo, se realizaron reuniones de trabajo, donde se adaptó a las necesidades del espacio y a diversos tipos de público del espacio.

Con esta experiencia, en octubre de 2021 se lanzó una nueva convocatoria (Laboratorio de Reinención Participativa en los Museos) donde se instaba a la ciudadanía a participar en la promotoría de proyectos para estos espacios. En esta ocasión, se realizó una propuesta: “Construyamos una nueva mirada: narrativas visuales feministas en museos” con el objetivo de analizar, discutir y trabajar para proponer nuevos discursos que incluyan todas las realidades, pasadas, presentes y futuras de los públicos, desde los feminismos y la perspectiva de género (<https://labsbibliotecarios.es/proyecto/construyamos-una-nueva-mirada-narrativas-visualesfeministas-en-museos/>).

Al ser seleccionado este proyecto, se incorporaron 15 mujeres para el prototipado de propuestas. A lo largo de las más de 6 sesiones se discutieron no solamente las preocupaciones inherentes de la situación de violencia de género que existe en el país y en los museos, si no las diversas modalidades de atenderla, afrontarla e incluso desmontarla de los espacios culturales. En este sentido se configuró un prototipo con tres aspectos:

- La participación activa de los públicos en las actividades, con sus propias propuestas de transformación de los discursos y la discusión de los contenidos museales mediante acciones in situ y en redes sociales.
- La información con perspectiva de género en los espacios museales, herramientas de autocuidado para las trabajadoras de museos y un directorio para el acompañamiento de diversas situaciones.
- La visibilización de las acciones que se han realizado en otros espacios y un repositorio con las propuestas de participación antes expuestas.

Los prototipos responden al objetivo de construir miradas hacia las narrativas visuales feministas en museos. El resultado del laboratorio fue la creación de una caja herramientas que sirvan tanto en el plano virtual como en el físico, de tal forma que se cumpla con la visita física a un museo empleando las herramientas que se proporcionan.

Estas herramientas son:

- Cartilla de autocuidado para las trabajadoras de museos
- Violentómetro de museos
- Femhackeo
- Mirilla violeta
- Mujeres en los museos

La experiencia de estos dispositivos no sólo confiere un carácter emancipador y libre con la apertura de todos los aspectos de conocimiento colaborativo, sino que proporciona inmediatez de soluciones y propuestas que pueden estar alejadas al proyecto raíz. La propuesta inicial se entiende sólo como un punto de partida y no es necesario tener un plan cerrado; asimismo, se deben de resaltar tres aspectos importantes de estos espacios de innovación: el desarrollo de inteligencia colectiva, el objetivo de crear servicios de calidad y las plataformas abiertas para materializar espacios de co-creación en función de solucionar problemáticas que involucren a la ciudadanía en el ejercicio de sus derechos.

Esta caja de herramientas se ha logrado implementar en el Museo Ex Convento de Culhuacán, donde fue posible montar una exposición temporal en el marco del Día Internacional para erradicar las violencias contra las mujeres en 2022 en diálogo con artistas feministas y que fue parte de la metodología antes planteada.

Posteriormente y a través de las experiencias registradas con estos dos laboratorios, se ha implementado el modelo descrito a menor escala, donde se activa desde talleres de participación feminista. Estos talleres y activaciones *in situ* toman como pretexto el museo y su potenciador como medio y plataforma de comunicación para hacer de las experiencias propias de cada participante el centro de una exhibición efímera dentro del espacio. Estas experimentaciones se han realizado en el Museo Nacional de Antropología, el Museo Archivo de la Fotografía, el Museo de la Ciudad de México y el Museo del Telégrafo, encontrando que es posible despatriarcalizar los espacios públicos culturales desde el trabajo colectivo.

Conclusiones y trabajo a futuro

La crisis sanitaria mundial ha afectado a todos los museos del mundo y su desarrollo. En México se ha visto la necesidad de transformar la forma de trabajo para continuar su labor. Esto es un reflejo de otros ámbitos a nivel cultural, desde los aspectos de producción, atención y conservación del patrimonio, junto con la investigación, tanto *in situ* como la que se desarrolla desde otros espacios virtuales y físicos.

La institución museal tiene la oportunidad de ser un puente importante para que la ciudadanía encuentre un espacio de comunicación y diálogo que permita la construcción y conformación de derechos y deberes comunes. Asimismo, forman parte de la sociedad para marcar la dirección del progreso con el objetivo de brindar alternativas a cuestiones sociales como la violencia de género, la inclusión y el ejercicio de los derechos humanos, donde los laboratorios ciudadanos están generando estas alternativas.

Es por ello que la principal preocupación de esta investigación es el contribuir a estos procesos, formar parte de las acciones para soluciones e integrar nuevos discursos y narrativas. Queda como trabajo a futuro lograr la gestión necesaria para probar estos prototipos en otros espacios museales e involucrar más ciudadanas en el ejercicio de sus derechos culturales con perspectiva de género, así como generar un instrumento que evalúe tales acciones.

Las instituciones culturales y los espacios museales han formado parte importante de la vida cultural legítima, por lo que no deben de mantenerse al margen de las crisis sociales: los museos no son neutrales; al ser un dispositivo de comunicación predominantemente visual es claro que se vale del espacio físico, pero sobre todo de representación para crear los vínculos primordiales con los públicos para la transformación social.

Referencias

- Carrubba & Orieta (2019). Estadísticas de Género en Museos en Argentina. Una propuesta para trabajar la equidad de género en las colecciones. España.
- Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS, 1964). Carta de Venecia: Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y sitios. París.
- Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS, 1964). Carta de Zimbabue: Principios para el análisis, conservación y restauración de las estructuras del patrimonio arquitectónico. París.
- Delgado, T., Sánchez, A. & Reyes, R. (2019). Laboratorios urbanos para ciudades inteligentes: Primeros pasos en municipios cubanos. Ponencia en la X International Greencities Congress 2019, 10º Foro de Inteligencia y Sostenibilidad Urbana. Málaga, España.
- Medialab Prado (2020). Laboratorios ciudadanos, Una aproximación a Medialab Prado. Madrid.
- Díaz Tovar, A. & Ovalle, L. (2018). "Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México". *Aletheia*, 8(16), Memoria Académica, México.
- Guerrilla Girls (2020). www.guerrillagirls.com (recuperada el 20 de abril de 2020).
- Moliner, O. (2013). *Educación inclusiva*. España: Universitat Jaume I.
- Museo del Prado (2015). Didácticap 2.0, Museos en femenino. <https://museos-enfemenino.es/>
- Reyes & Colina (2001). Un modelo para la dinamización del patrimonio, *Perspectivas del Turismo Cultural II*, Argentina.
- Reyes, Raymari & Delgado (2021). Modelo funcional de un laboratorio ciudadano de innovación digital, *Revista Universidad y Sociedad*, España.
- Sánchez (2019). "Entrevista a Restauradoras con Glitter: 'Queremos que exista un registro minucioso del miedo, enojo e indignación'". *Revista Letras Libres*, México.
- Rivadeneira, Elmina (2013). "Modelo investigativo integrador derivado de la investigación holística". *Negotium*, 9(26), septiembre-diciembre, Fundación Miguel Unamuno y Jugo, Maracaibo, Venezuela, 2013, pp. 116-142.
- Schiavo, Ester & Serra, Artur (2013). "Laboratorios ciudadanos e innovación abierta en los sistemas CTS del siglo XXI. Una mirada desde Iberoamérica". *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*.
- Serra (2019). "Tres problemas sobre los laboratorios ciudadanos una mirada desde Europa, CTS". *Revista iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, 2021). *Museums around the world in the face of COVID-19*. Paris.

_____ (2001). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, 2 de noviembre de 2001.

_____ (2021). *Museums around the world in the face of COVID. Perspectivas del Turismo Cultural II. La gestión del turismo y sus problemáticas desde visiones sociales*.

***Las violetas son flores del deseo* de Ana Clavel, una perspectiva del deseo insatisfecho**

Valeria Moncada León
Mónica Muñoz Muñoz
Estela Galván Cabral

*¿Pero escandalizarnos por lo que de oscuro y
prohibido compartimos todos de una y otra manera?*
Ana Clavel

Introducción

L*as violetas son flores del deseo* es una novela por la que su autora, Ana Clavel (1961-) recibió el premio de literatura Juan Rulfo (2005), galardón que según sus propias palabras fue un aliciente para ella, ya que la beca le permitió continuar con su labor creativa. Sin embargo, a menos de veinte años de publicada la novela, trata centralmente un tema tan tabú como escandaloso para nuestros tiempos: el incesto entre padre e hija. Ana, en su blog personal aclara que la obsesión por el tema, trabajado en novelas como *Amor es hambre* y *Las ninfas a veces sonríen*, es un cruce entre la experiencia personal de haber perdido a su padre y la consecuente búsqueda de la figura sustituta en sus relaciones amorosas y la obsesión por la infancia, el deseo y la muerte.

Las violetas... es una novela atrevida y escandalosa que deja diversas preguntas sobre temas transgresores, sobre la literatura y la vida. ¿La autora pretende advertir a las familias de una cegadora realidad como es el incesto? ¿o sólo pretende expresar los deseos abismales e innombrables a través del arte de la escritura? No hay una respuesta exacta, sin embargo, tampoco hay duda de la intención de perturbar las conciencias, tal cual lo ha hecho la literatura desde tiempos remotos. Por conceptos como la mirada, la violación, el deseo, se ha elegido un autor, cuyas definiciones sobre Necesidad y Deseo arrojarán luz sobre la novela de Clavel: Jacques Lacan (1901-1981), que ha definido el concepto de Deseo desde la postura del Psicoanálisis, siguiendo a Freud (1856-1939) y a algunos teóricos y literatos de la transgresión, por ejemplo, a Georges Bataille (1897-1962) así como al manifiesto del Surrealismo de Bretón (1896-1966); además, expone en sus seminarios el concepto de Deseo (sobre todo en el 5) como la fuente de la actividad humana, enfatizando en la actividad sexual y en los impulsos de amor y muerte.

El individuo lucha constantemente entre el principio del placer y el de realidad. Quiere satisfacer sus impulsos, pero sabe que no debe hacerlo en el aquí y ahora. Esta lucha generalmente conduce a la represión de los impulsos y, sin embargo, el ser humano buscará otros medios para satisfacerlos, pues los seres humanos están destinados a satisfacer el deseo que, inalcanzable, constituirá una búsqueda que sólo concluirá con la muerte, encontrando en el placer el momento efímero para satisfacer “algo” que siempre regresa.

Según lo anterior, la lucha entre el deseo y la imposibilidad, la hipótesis que guía este trabajo es que el protagonista de la novela *Las violetas son flores del deseo*, Julián Mercader, a pesar de ser un personaje de ficción literaria, es un ejemplo de la lucha constante entre los deseos y la realidad humanas. Los primeros luchan por la satisfacción inmediata, pero la convención social y la propia conciencia y represión del sujeto le imposibilita la satisfacción; a cambio, crea unos objetos sustitutos del sujeto de deseo.

Marco Teórico

El concepto de deseo en Lacan sigue la línea del Psicoanálisis de Freud, en cuanto a los conceptos de principio del placer y de realidad, pero también se separa, pues mientras para Freud estos conceptos se excluyen mutuamente, ya que la realidad reprime el placer. Lacan enfatiza en la diferencia entre necesidad, demanda y deseo, que no necesariamente se niegan, más bien se complementan. La necesidad es biológica, inherente a los seres humanos que nacen indefensos, por lo que durante los primeros años de vida es imperante la presencia del *otro* que satisfaga las necesidades, pues de lo contrario, la especie humana se habría extinguido milenios atrás. La demanda nos hace diferentes de otras especies, pues para que sea escuchada y satisfecha habrá que hacer uso de recursos propios de la evolución humana, cuando el llanto no basta para llamar la atención del *otro*, hay que recurrir al lenguaje –conquista humana– y, aun así, el *otro* no siempre acudirá al llamado y, si acude, puede que mal interprete la demanda y no ofrezca lo esperado. Después surge el deseo, producto de la falta, de la ausencia y del nulo o escaso entendimiento del *otro*.

Si la necesidad no es satisfecha durante los primeros años de vida, el riesgo de muerte es inminente, pero si el Deseo no es satisfecho, no condiciona la muerte física del género humano. La necesidad depende del lenguaje para elaborarla y expresarla. El deseo también depende del lenguaje, aunque no posibilita expresarlo en su totalidad, pues éste no siempre se expresa a través de las palabras convencionales, también lo hace a través del arte, de los sueños y las fantasías. Condición del deseo es que, si se satisface, deja de existir; en cambio el lenguaje, continúa. El discurso literario es uno de los vehículos del deseo, y éste, aunque se diluya, siempre dará lugar a otros deseos o el deseo original se desplazará a otros objetos o sujetos.

La novela

Según esta perspectiva del deseo como producto evolucionado de la necesidad, es posible analizar la novela *Las violetas son flores del deseo*, donde el protagonista, Julián Mercader, desea a figuras femeninas prohibidas, pero las instancias superyoicas, aunado a la represión personal, le impedirán realizar su deseo. El tema central es el deseo hacia su propia hija y la creación de muñecas similares a ella, con las que sublima y desplaza el deseo hacia estos objetos: las violetas inanimadas, que sustituyen al deseo original. La voz narrativa en primera persona

da cuenta de eventos representativos de su vida, que le convirtieron en un ser deseante. Durante su infancia, sobresale la experiencia con una niña, hija de una empleada de la fábrica de muñecas de su familia, cuando él tiene seis años y la niña, al desnudarse, Julián cae en cuenta que, a diferencia de las muñecas, la niña tiene una abertura en el pubis, que él percibe como herida.

La experiencia adolescente significativa de Julián Mercader es durante el último año de la secundaria y, a través del mito de Tántalo y de los deseos prohibidos de un joven profesor de historia, el protagonista cae en cuenta de la trágica condición del deseo imposible de satisfacer, aun teniendo al alcance el objeto o sujeto que lo satisficiera. Tántalo ha desobedecido y burlado a los dioses y para castigarlo le ofrecen deliciosos manjares que se alejan de él cuando intenta tomarlos. En la novela de Clavel, Susana Garmendia es la chica más deseada de la escuela, y junto con el afortunado joven elegido es descubierta realizando actos “vergonzosos” en una bodega de la escuela. El protagonista, a través del frustrado profesor que deseaba a Susana, entiende el sentido del mito de Tántalo, que daría significado a su propia historia de deseos incestuosos, cuyo sujeto (Violeta, su hija) se le presenta peligrosamente cercana y, afortunadamente, lejana:

No se supo con precisión lo que había ocurrido, si la prefecta sospechaba algo y presionó a la amiga que estaba en el acceso de tercero para ponerla nerviosa y así obtener una delación voluntaria, o si la amiga la buscó por su propio pie, para vengarse del algún desplante de Susana, el caso fue que la prefecta había acudido a la bodega y encontrado y encontrado a Susana y a un muchacho del turno vespertino cometiendo indecencias sin nombre. (Clavel, 2007, p. 13)

Estos episodios de infancia y adolescencia inician el relato en primera persona. Un Julián Mercader mayor (no se sabe su edad), después de la ausencia de su amada Violeta y de graves complicaciones de salud, narra la historia del deseo prohibido hacia su propia hija. El protagonista, dando saltos narrativos en el tiempo, cuenta el matrimonio con Helena, madre de Violeta, a quien describe como una niña que participa del atuendo y creación de las muñecas producidas en la fábrica del protagonista. Sin embargo, cuando Helena da a luz a Violeta, única hija, vuelca su amor en ella y se olvida de su marido.

Más tarde, Julián, junto con Klaus, amigo y socio de la fábrica, crea muñecas ya no dirigidas a las niñas, sino muñecas para adultos, fabricadas según las características solicitadas por el cliente. En esos negocios se encontraban cuando el protagonista recibe correspondencia de HH (Horacio Hernández), medio hermano del escritor uruguayo Felisberto Hernández y autor de la novela *Las hortensias*. El viejo, recluso en una casa de retiro, le envía al protagonista una hermosa muñeca de tamaño natural –una hortensia, como él las llama–, vestida elegantemente de terciopelo negro y antifaz, junto con una nota, donde el fabricante de hortensias le dice a Julián que sabe que las muñecas violetas son una representación de su hija Violeta.

El protagonista admite su deseo perverso y la narración ya no tendrá, de aquí en adelante, represiones ni censuras lingüísticas. Julián narra con mayor libertad

los juegos con su hija, por ejemplo, cuando ella tiene doce años y es una preadolescente abandonada por su madre. El narrador da rienda suelta a las sensaciones que le produce la presencia de su hija, cuya ropa de niña le queda pequeña y deja al descubierto sus incipientes formas adolescentes.

Comencé a maquillarla temblando de excitación. Debí de confundir el trote involuntario de mi pierna derecha porque con los ojos cerrados y la boca apuntando ligeramente hacia arriba mientras se dejaba acariciar por el pincel, musitó: hace mucho que no me haces caballito. Por toda respuesta, aparté el pincel y comencé un trote ligero que en cada brinco me ponía en contacto con el calor mullido de su entrepierna. Violeta me pasó las manos por la nuca y comenzó a reír como si gorjeara, feliz porque había reconocido de nuevo ese paraíso del cuerpo en el que no existe otra cosa que el gozo de ese cuerpo y su pureza instintiva. (Clavel, 2007, p. 75)

Capítulos más adelante, en una escandalosa escena en la que ya es evidente el deseo de Mercader por su hija y mientras llueve afuera y adentro, Violeta toma un baño y Julián, su padre, la observa:

Afuera llovía a cántaros y mis pasos y mi mano/ que empujó la puerta/ Afuera llovía y adentro la bruma y la cascada de la regadera ensordecían mis pasos y el ruido de la puerta que empujó mi mano./ A cántaros la lluvia y la cascada de la regadera silenciaban también mi respiración./ jadeo en medio de la bruma y la cascada silente/ un filón en la cortina de baño/ nadie en la casa/ solos la pequeña y yo/ en medio de la niebla y la lluvia/ apartados del mundo como en un sueño boscoso. (Clavel, 2007, pp. 64-65)

Violeta emigra al extranjero a estudiar y tiene poca comunicación con su padre. Él, para paliar la ausencia, fábrica tres violetas prohibidas que le recuerdan a la original. A una de ellas la describe como un chico, de cabello corto y facciones poco delineadas, la segunda y tercera son unas colegialas. Pasan cosas extrañas en la vida de Julián, muere su amigo Klaus Wagner, padre sustituto, protector y guía de perversiones. Las circunstancias de la muerte son extrañas, pues aparece despeñado por los escalones de su casa. Más tarde, Julián se entera que la muerte de su amigo fue perpetrada por una secta, *La Hermandad de la Luz eterna*, quien al estilo de la Inquisición renacentista o de los devoradores de pecados medievales, acaban con la vida de todo pervertido que logren atrapar. Felisberto Hernández ha fingido su muerte y usado el nombre de su medio hermano para evitar ser ultimado por dicho grupo, custodio de la moral y las buenas costumbres.

Julián Mercader tiene un infarto después de escuchar estas revelaciones. Violeta e Isabel, hermana de Helena, lo cuidan y en una última escena, onírica o real, no se aclara, Julián despierta y ve a ella (no se sabe cuál de las dos, si hija o cuñada) cabalgando sobre su cuerpo inerte. Violeta regresa a sus estudios en el extranjero, después de reprocharle a su padre, celosa, haberla sustituido por las muñecas. “Me había convertido, qué duda cabía, en una muñeca inerte. Mi visitante no tuvo piedad: subió a la cama y mi corazón dejó de rebotar por unos

instantes cuando me abrió de piernas y me obligó a recibir su deseo frontal como un sublime estado de gracia” (Clavel, 2007, p. 108).

La necesidad y el deseo

Sin duda *Las violetas...* es un relato que la crítica y los lectores podrían censurar por los escandalosos deseos incestuosos del padre a su hija, también es cierto que Ana Clavel juega con el personaje, atormentado por sus deseos, reprimidos en la práctica, no así en los pensamientos ni en el discurso literario, límite entre la ficción y los deseos humanos. Por lo anterior nos decidimos a abordar la novela desde el marco teórico del Deseo, concepto perfilado por Jacques Lacan, mismo que relacionaremos con algunos pasajes de la narración. Nos enfocaremos en los aspectos del relato: el mito de Tántalo, las muñecas violetas y la represión del protagonista.

Si bien no hay suficiente espacio para narrar completo el mito de Tántalo, hay que agregar que era hijo de Zeus y, por tal privilegio, asistía a los banquetes de los dioses y conocía sus secretos, pasiones y deseos. Su falta fue invitar a los dioses a un banquete, cuyo alimento era su propio hijo al que había asesinado (Edipo invertido). Este error le granjeó un terrible castigo: vivir en deseo constante, rodeado en el tártaro de deliciosos manjares que jamás podría comer. Tántalo es así el eterno deseante, el castigo por su transgresión es, irónicamente, no poder trasgredir.

El ser humano nace indefenso y dependiente de sus cuidadores, quienes tendrían que satisfacer sus necesidades bajo riesgo de su muerte. Sin embargo, la diferencia entre las necesidades de los humanos y de los animales es que los primeros las articulan a través de una demanda al otro. Demanda que, desde los primeros años de vida, pasa del llanto a la palabra, es decir, los seres humanos aprenden a formular las necesidades a través de las palabras. A esto llama Lacan demanda, que también es una demanda de amor, no sólo de alimento.

Una vez cubierta temporalmente la necesidad, ésta se vuelve a demandar sin rodeos; si el niño asoció el hambre con demanda y satisfacción, sólo basta decir la palabra mágica “alimento”. A diferencia del deseo, puramente humano y que no se puede expresar completamente a través de las palabras, o bien, porque las palabras son insuficientes y poco exactas o no se deben de externar a riesgo de ser castigado. El encanto del deseo es que no puede ser satisfecho, porque si lo fuera ya no sería deseo, quedaría en el plano primitivo de la necesidad y la demanda. Hay una asociación entre el deseo y el arte y éste como un medio para expresar los deseos. En la novela, las muñecas violetas son respuestas sublimatorias ante las fantasías y los sueños transgresores de los personajes.

El protagonista dirige el deseo desde el principio del relato, en el que narrando la reticencia del joven profesor de historia expresa su propio deseo por Susana Garmendia (mi deseo es también el deseo de los otros), la chica más deseada de la secundaria, incluyendo al profesor, quien, según el protagonista, siempre tiene las manos dentro de los bolsillos del abrigo en intentos de reprimir su deseo de

tomar la fruta más apetecible del jardín. El protagonista, eterno deseante de su propia hija, quien, como Tántalo, tiene las deliciosas frutas casi en la boca, pero no debe comerlas. Según Michel Onfray:

El deseo implica la abertura, la llaga, la cavidad, el hueco no encuentra nada, sigue buscando, pero fracasa siempre, experimentando perpetuamente la reiteración de un deseo vivido como sufrimiento, dolor y castigo por una hipotética falta que, sin embargo, no ha cometido jamás. Desde entonces, culpabilidad, enfermedad y deseo se representan unidos y se piensan conjuntamente. (Onfray, 2002, p. 99)

El deseo, suprimido por la cultura no desaparece, queda en la oscuridad y amenaza con salir si se le permite. El neurótico reprime sus deseos, que aparecen transformados en síntomas psíquicos y somáticos, pero el perverso no; él realiza las acciones encaminadas hacia el objeto del deseo. Los deseos perversos se remontan a la sexualidad infantil no reprimida que, sin embargo, la formación del superyó después de la etapa edípica reprime. El perverso, así, es un niño sin el límite para actuar los deseos de la primera infancia.

Ya son conocidas las famosas fórmulas que relacionan y contraponen a la vez la perversión y la neurosis: “La neurosis es una perversión negativa”, es el “negativo de la perversión” (2 /). Estas fórmulas se expresan con demasiada frecuencia en su forma inversa (perversión, negativo de la neurosis), que hace de la perversión la manifestación en bruto, no reprimida, de la sexualidad infantil. Sin embargo, las investigaciones de Freud y de los psicoanalistas acerca de las perversiones muestran que éstas constituyen afecciones altamente diferenciadas. Freud las contrapone, con frecuencia, a las neurosis por la ausencia del mecanismo de la represión. (Diccionario de Psicoanálisis, p. 274)

Julián no se ha atrevido a actuar como el perverso; sí se atreve y ostenta la represión neurótica, perpetuada en sueños y fantasías: Julián Mercader desplaza su deseo a las muñecas violetas, las permitidas y las prohibidas. Su hija Violeta es el Deseo con mayúscula, pero ante la imposibilidad de la realización, crea objetos parciales (muñecas violetas) para protegerla a ella y a sí mismo. Violeta es el objeto A, las muñecas son los objetos sustitutivos, las diferentes pulsiones que apuntan hacia el mismo objeto del deseo, según Lacan:

De hecho, habría un solo objeto de deseo, el objeto A, que es representado por objetos parciales en diferentes pulsiones parciales. Pero el objeto a no es el objeto hacia el que tiende el deseo, sino la causa misma del deseo. El deseo no es una relación con un objeto, sino la relación con una falta. (<https://www.psiconotas.com/el-deseo-para-lacan-842.html>)

Una manera de atenuar el deseo es acudiendo a la ausencia. Violeta sale a estudiar al extranjero, dejando a Julián solo, así que el padre deseante fabrica tres violetas prohibidas, que suplen la ausencia y falta de la Violeta real. Constante-

mente vuelve al mito de Tántalo, el eterno deseante, que muere no por inanición ni deshidratación, sino por el deseo.

¿Qué llevó a Julián a abrigar tan terribles deseos y a reconocerlos ante sí mismo y ante otros pervertidos, Klaus y Felisberto? ¿Acaso influyeron sus experiencias infantiles y juveniles para los primeros? Según Lacan la respuesta a la segunda pregunta es sí, pues el deseo original es el incestuoso, desplazado a la madre, quien crea un vínculo simbiótico con el hijo varón, mediado por las necesidades y las demandas que al satisfacerse consolidan el amor entre ambos. Si no existe una figura paterna que rompa esa simbiosis (nombre del padre) el hijo no se marchará a buscar su propia mujer, la buscará en la madre o en los miembros femeninos de la familia.

Julián, criado por madre y tías; su padre, en un afán de separarlo de las mujeres y cumplir su función paterna y patriarcal, lo lleva a la fábrica de muñecas que le fascinaban, tanto que desea poseerlas ¿o ser una muñeca? Su padre muere y Klaus Wagner asume el papel paterno y además le inculca el pervertido gusto por las muñecas inertes y por las fotografías de muñecas mutiladas. El impresionado e impresionable Julián concluye que las reglas se hicieron para romperse, la familia, la estabilidad del matrimonio y las normas sociales son una pantalla que oculta lo siniestro. Sin embargo, como buen neurótico reprimido que no lleva al acto sus deseos, el protagonista lo oculta en el pensamiento, los sueños y las fantasías. Sin duda, Julián está consciente de sus deseos, que goza y padece.

Helena, su esposa, es descrita como una mujer-niña que no se percataba de lo que ocurría a su alrededor. No comprendía la atracción y complicidad que existía entre Julián y su pequeña hermana Isabel y, más tarde, entre él y su hija Violeta. Cuando la niña nace ella crea una simbiosis entre las dos y un muro para Julián. No hay padre que imponga la ley porque Julián no cumple la función paterna de proveer y cuidar, es un ser “castrado” y opacado por la virilidad de su propio padre. Helena los abandona, huye con el profesor de teatro de Violeta, haciendo dudar a Julián de su función de padre y esposo. El protagonista es afeminado o feminizado, ya que el abandono de la madre de Violeta se lee entre líneas como una incapacidad de satisfacer sexualmente a una mujer adulta; Julián sólo tiene ojos para Violeta y las muñecas, una niña imposible y unas muñecas inanimadas; Julián ha vuelto a una adolescencia en que las mujeres reales le son prohibidas (Susana Garmendia) y una infancia en que descubre que la hija de la empleada tiene una ranura en el pubis. A partir del abandono, los antaño inocentes juegos entre padre e hija dejan de serlo, bajo la mirada de Julián, son juegos peligrosos y él deja de ser lo que era. Ana Clavel, a través del discurso de sus narrados, define al perverso:

Perverso es aquello que lastimándonos no nos permite apartar la mirada. Remueve las tinieblas acalladas en nuestro interior y nos despierta apatitos urgentes e innombrados: sombras al acecho con sed irrevocable de encarnar. Tal vez por eso deseamos algo de los que nunca nos creímos capaces... Entonces es ahí donde lo perverso encaja su llave maestra y si te miras un poco en el fondo del espejo ya no te reconoces. Eres otro. (Clavel, 2007, p. 26)

Julián es un adulto-niño que se casa con Helena, otra adulta-niña que, sin embargo, madura y se convierte en mujer al preferir un hombre viril. Mercader queda fijado por la experiencia pregenital con la niña de la afanadora, de la que se horroriza porque descubre que está rajada, que no es lisa y sin aberturas como las muñecas. Julián desea muñecas inertes que no lo contradigan, así como su esposa-niña y su hija-niña-muñeca, cual las primeras experiencias de la vida. Julián no sabe o no puede relacionarse con adultos, a menos que éstos se conviertan en sus guías, como Klaus, ejemplo de decisión y virilidad masculina.

Por último, la transgresión y la sublimación son temas sobresalientes en esta novela y la narrativa de Ana Clavel. En lo literario, la transgresión ha acompañado a los héroes, desde los mitológicos hasta los de la novela contemporánea. El héroe es el que rompe las reglas, pues para eso se hicieron. En cambio, Julián sólo las rompe en la fantasía incestuosa, de los principales tabús de la humanidad. Sólo los dioses y los héroes pueden acceder a su madre o hermana, pero desde Edipo de Sófocles ya no, ya hay una terrible sanción para los que asesinan al padre y copulan con la madre.

La fantasía incestuosa está presente y si le aunamos los antecedentes del protagonista de perverso polimorfo, de hombre que sigue siendo niño y que, si bien se identifica como hombre, las imágenes paternas de Klaus y de su propio padre son tan castradoras que él no actúa como hombre, pero también son el modelo de lo que debería ser un hombre: el que impone la ley, protector, potente sexualmente. Julián hombre es un niño enamorado de las muñecas, cuya libido se dirige a seres inertes o que no han completado su desarrollo psicosexual. Las muñecas no responden, no se abren, no aceptan ni niegan y están ahí para el que quiera tomarlas: “No pretendo convencer a nadie al decir que busqué consumir en las violetas una pasión que me abrazaba las entrañas, en vez de dirigirla al objeto real que la despertó tan despiadadamente. Tampoco que, a mi modo, creía ayudar a otros a salvarse” (Clavel, 2007, p. 47).

Julián, ciego de deseo, cree que ayudará a otros que, como él, viven la tortura de los deseos. “El deseo nunca muere... Antes bien, nos morimos nosotros...” (Clavel, 2007, p. 47)

La transgresión está en la mente, pero es tan complicada de aceptarse que el protagonista sublima el deseo en las muñecas violetas y, no contento con las muñecas tradicionales, fabrica violetas dirigidas a clientes perversos. La conciencia se tranquiliza, pero la secta de los guardianes de la luz, encargados de vigilar y castigar la moral y buenas costumbres, se han enterado de sus perversas creaciones y lo buscan para hacerle pagar como a otros pecadores.

Conclusiones

En conclusión, *Las violetas...* es una novela que puede leerse desde diferentes perspectivas y que, sin duda, su temática escandalizaría a más de uno. Quizás pensarían que se trata de una apología del incesto, la pedofilia y el crimen. Y sí, no podemos negar que no es una temática fácil, pero por ello nos invita a reconocer

sus pliegues, a llenar sus espacios vacíos y concordar con la autora, quien a través del protagonista cita frecuentemente la frase: “la violación comienza con la mirada”, es decir, toda interpretación está en quien mira la obra de ficción.

Por último, no podemos dejar de lado diversas posibilidades de estudio de esta novela. La intertextualidad es una de ellas. La autora es explícita con las obras que resuenan en su propia obra: las hortensias de Felisberto Hernández y la fotografía de Hans Bellmer. Otros textos que no se mencionan explícitamente, pero por referencias como las hadas, HH y la edad de Violeta cuando es abandonada por su madre, concuerdan con *Lolita* de Navokov.

Otros productos literarios y culturales que resuenan, quizás de forma más sutil y quizás la autora está o no consciente son el relato del siglo XVIII, *El hombre de arena* de ETA Hoffmann, por las referencias a la muñeca Olimpia a la que el protagonista Nataniel confunde con una mujer y la similitud entre el perseguidor y siniestro hombre de arena y Klaus Wagner, igualmente siniestro; la película de 1992, traducida en México como *Deseo y decepción*, protagonizada por Kim Basinger y Richard Gere, que alude a las flores violetas y que según Freud simbolizan el deseo femenino de ser poseída por un hombre mayor.

Referencias

Bataille, G. (1970). *Breve historia del erotismo*. Uruguay: Ediciones Calden.

Clavel, A. (2014). *El amor es hambre*. México: Alfaguara.

_____ (2007). *Las violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara.

Freud, S. (1992). *Obras Completas: Volumen VII*. Argentina: Amorrortu Editores.

Onfray, M. (2002). *Teoría del cuerpo enamorado: por una erótica solar*. España: Pre-Textos.

Feminicidio, palabra que no debimos aprender. Un acercamiento a la violencia hacia las mujeres desde la literatura y la lingüística

*Beatriz Elizabeth Soto Bañuelos
Gabriela Cortez Pérez*

*Aceptar la violencia del mundo como si fuera lo natural
equivale a admitir la derrota y abandonar la tarea de
reconocer a todas y cada una de las criaturas vivas
como seres dotados de potencial y dotados también
de un futuro impredecible que debe de
ser salvaguardado.
Judith Butler*

Las palabras usadas por los hablantes manifiestan información sobre ellos: **L**edad, género, estrato económico, nivel de estudios, ocupación, región en donde habitan; además, de acuerdo con el léxico es posible recabar datos sobre el contexto social. Es el caso del vocablo feminicidio que de a poco se ha ido integrando en diversas conversaciones; ha impregnado el habla cotidiana de niños y jóvenes, y ha dejado de ser un término específico para tipificar un delito.

La literatura también es una muestra del acontecer social, pues en ella se filtran situaciones y problemáticas. La particularidad de este tipo de textos es que, desde la ficción, arroja explicaciones, consecuencias y desenlaces. Ahora bien, si la lectura puede despertar la empatía humana, es relevante poner el foco en la temática de la violencia hacia las mujeres ya que, a pesar de escuchar los gritos en las manifestaciones y notar el aumento de las desapariciones, pareciera que se está llegando a la normalización: urge la conciencia, el despertar.

En el presente texto se aborda el tema del feminicidio. En primer lugar, se aborda desde la perspectiva literaria a través del acercamiento a tres cuentos de Dahlia de la Cerda: “La sonrisa”, “Lentejuelas” y “La huesera”. En un segundo momento, se rescatará un estudio sobre el léxico de la violencia de estudiantes de secundaria jerezanos, así como de algunas narraciones del libro colectivo *Ya no somos las mismas y aquí sigue la guerra*. Ambas perspectivas se entrecruzan para mostrar que tanto la palabra hablada como la escrita son un reflejo social.

Pausa para datos

La Entidad de las Naciones Unidas para la Igualdad de Género y el Empoderamiento de las Mujeres publicó en 2020 el estudio *La violencia feminicida en México* en el cual se retrata un panorama desalentador: las muertes por causas accidentales y violentas entre 1990 y 2019 fue de 331,246, de las cuales 251,550 fueron accidentales; 23,125, suicidios y 56,571, homicidios (ONU Mujeres, 2020, p. 28).

Según información de las carpetas de investigación abiertas proporcionadas por las fiscalías y procuradurías estatales, durante el primer semestre de 2020

(con corte en junio) se contabilizaron 489 feminicidios y 1,443 víctimas de homicidios dolosos, en promedio 10.6 víctimas diarias (ONU Mujeres, 2020, p. 29).

El estudio puntualiza que los asesinatos de mujeres se cometen con mayor crueldad y se utilizan medios para prolongar el dolor, producir sufrimiento y lesiones vejatorias y degradantes mediante el sometimiento y el uso de la fuerza; aunque en los últimos años se utilizan armas de fuego, se constata que previo a la ejecución se recurre a otro tipo de agresiones. Datos de defunciones femeninas con presunción de homicidio muestran que, en 2019, 29.3% de las mujeres fue estrangulada, ahorcada o sofocada, ahogada, quemada o golpeada con algún objeto o agredida con arma punzocortante (ONU Mujeres, 2020, p. 35).

Las cifras contabilizan la magnitud del problema feminicida en México y dan cuenta, además, de que la distinción entre homicidio y feminicidio impacta en el tratamiento del caso, mas no resta dolor a las familias que pierden a una de las mujeres de su círculo, ni mucho menos le quita el miedo a las que están vivas.

La violencia cotidiana

En la perspectiva teórica que Judith Butler presenta en “Una crítica a la violencia de nuestro tiempo” y en *La fuerza de la no violencia* aparece el término *llorabilidad*, que apunta a una característica de las criaturas vivas que definen su valor dentro de un esquema de valores e influye directamente en el trato justo e igualitario que se dispensa o no a ciertos grupos de la sociedad (las mujeres pertenecen a uno de esos grupos).

La negligencia de los gobiernos ante las desapariciones de los ciudadanos promueve un sentimiento de impotencia que detona, sólo en algunos casos, manifestaciones públicas. Aunque desaparecer (así de fantasmagórico como suena) no implique la muerte, la ausencia de un cuerpo tampoco permite tener constancia de la vida; se requiere una explicación.

Comenzaré con una pregunta: ¿en qué circunstancias es posible llorar una vida perdida? ¿De quiénes son las vidas que se consideran *llorables* en nuestro mundo público? ¿Cuáles son esas vidas que, si se pierden, no se considerarán en absoluto una pérdida? ¿Es posible que algunas de nuestras vidas se consideren llorables y otras no? Planteo estas preguntas difíciles y perturbadoras porque yo, como ustedes, me opongo a la muerte violenta; a la muerte por medio de la violencia humana; a la muerte resultado de acciones humanas, institucionales o políticas; a la muerte provocada por una negligencia sistémica por parte de los estados o por modos de gobernanza internacionales. (Butler, 2020, p. 40)

De manera pública se debe de llorar por una vida que *se perdió* en un espacio público. El llanto se vuelve así un reclamo por justicia. El duelo público se debe de convertir, según Butler, en un acto político. La exigencia de la justicia reclama el duelo, un cuerpo para llorar, se desea saber dónde está, cómo murió. Ser privado del derecho al duelo es la injusticia (2020). Se puede agregar que, aunque

se tenga el cuerpo, si no hay responsables de la muerte o la desaparición, queda el mismo sabor a injusticia.

Centrémonos en los casos de la muerte violenta. Si se sabe que el culpable de asesinar a una mujer fue un hombre, se suelen dar dos justificaciones: o lo hace patológicamente o bien cometió un crimen pasional; en ambos casos se muestra compasión hacia el agresor; Butler precisa que opera otro tipo de relación en estos escenarios. “Las mujeres son asesinadas, no por nada que hayan hecho, sino por lo que otros perciben que son. En cuanto que mujeres, son consideradas propiedad del hombre, es el hombre el que ostenta el poder sobre sus vidas y sus muertes” (Butler, 2020, p. 45).

Una opción para “estar a salvo” del asesinato es aceptar la subordinación, pues mientras se le permite al hombre dominar, se le estará complaciendo; sin embargo, eso no quita que la mujer está en una clase *asesinable*, incluyendo a las mujeres trans y miembros de la comunidad travesti.

Montserrat Sagot, por ejemplo, de Costa Rica, sostiene que “el feminicidio expresa de forma dramática la desigualdad de relaciones entre lo femenino y lo masculino, y muestra una manifestación extrema de dominio, terror, vulnerabilidad social, de exterminio e incluso impunidad”. [...] A juicio de Sagot, el asesinato es la forma más extrema de dominación, y otras, como la discriminación, el acoso, la violencia física, deben concebirse dentro de un *continuum* con el feminicidio. (Butler, 2020, p. 44)

La desigualdad es la causa de la violencia, considerar que unas vidas merecen vivir y otras no; las diferencias de clase, raza o género intervienen en el juicio. Esta postura permite eliminar ciertas vidas bajo la creencia de que se tiene ese derecho, así como de desaparecerlas sin dejar rastro y sin tener consecuencias. “Estamos practicando la no violencia cuando nos dolemos y militamos en contra de la continuación de la violencia y la destrucción” (Butler, 2020, p. 42). La apropiación del espacio público, la visibilización, son manifestaciones de la no violencia.

Es por esto que tenemos por delante una labor teórica tan grande por hacer: ¿cómo entendemos la especificidad del terror sexual? ¿Qué relación tiene con la dominación y el exterminio? ¿Hay una teoría general de la sexualidad y la violencia que pueda explicar este fenómeno? Estas preguntas nos ayudan a comprender cómo podría llevarse a cabo una intervención a escala global con la que exigir una reconceptualización de estos asesinatos en cuanto que manifestaciones de un poder social que se ejerce una y otra vez a un ritmo letal. Solo entonces sabremos cómo rebatir los relatos que culpan a las mujeres de sus propias muertes violentas. (Butler, 2020, p. 49)

Explicar teóricamente el feminicidio está en el debate, pero los planteamientos que se han esbozado permiten explicar los ejemplos literarios y el corpus léxico que se presentan. Cabe subrayar que a veces la ficción también puede esconder parte del terror social, pues pese a que los relatos son explícitos carecen de las explicaciones: por qué fue asesinada ella, por qué él decidió matarla.

Testimonios desde la muerte

Dahlia de la Cerda es una escritora mexicana; su carrera literaria es reciente pues inició en 2021 con la participación en varias antologías de ficción y una más de miscelánea en la que desarrolló la idea de un feminismo marginal, ese trabajo fue la semilla de su libro de ensayos *Desde los zulos*. Su primera publicación fue *Perras de reserva* que está integrada por trece relatos; de ahí se desprenden tres cuentos sobre feminicidio: “La sonrisa”, “Lentejuelas” y “La Huesera”.

El cuento de “La sonrisa” recuerda los inexplicables e imparables casos de feminicidio ocurridos en Ciudad Juárez. Es la historia de una chica de diecisiete años que se fue a Tijuana a trabajar en una maquiladora. En una salida del trabajo tomó el autobús de la fábrica: “Ese día recuerdo que me puse una blusa de los Tigres del Norte porque tenía flojera. También me puse una falda negra hasta la rodilla y unos tenis tipo conchas” (De la Cerda, 2022, p. 98).

El autobús se fue vaciando y no se dio cuenta en qué momento quedó sólo ella. El chofer tomó otro rumbo; ella vio que pasaron junto a un auto de policía y sintió alivio cuando los siguieron, pero al detenerse el autobús subieron los cuatro uniformados. Fueron cinco los que se aprovecharon de ella:

Se turnaban para violarme. Me amarraron las manos y los pies. Me quemaron con cigarros, me golpearon hasta que se cansaron. Me soltaban y jugaban a cazarme. Me mordieron los senos. Me soltaban y yo corría con todas mis fuerzas, pero eran más rápidos y más fuertes que yo. En cuanto uno me alcanzaba, me agarraba del cabello, me tiraba a la arena y me pateaba, en la cara, en el pecho, con saña. (De la Cerda, 2022, pp. 98-99)

Las explicaciones más comunes sobre el motivo de una violación se centran en la ropa de la víctima, sin embargo, en la mayoría de los casos, las prendas son uno de los primeros objetos de los que se desprenden los violadores. El cuerpo de la joven del cuento quedó desnudo en el desierto. Seis meses después, ella (aquí la parte más ficcional del texto pues está narrado en primera persona) ve el cartel de su búsqueda. Sus familiares nunca tuvieron un cuerpo para llorar. Tampoco un culpable. Ni una explicación.

La descripción citada refiere las últimas horas de vida de la joven, la cual se convirtió en un objeto a disposición de los hombres quienes sin reparos la usaron; su crueldad es un reflejo de los datos que explican el sufrimiento (¿innecesario?) que le infringen a la víctima. Ella cumple con los requisitos para ser asesinada: es parte de un género, de un grupo vulnerable; de la clase trabajadora y de una raza, “soy negra, [...] pelo chino alborotado” (De la Cerda, 2022, p. 95). Es necesario añadir, pertenecía a un país en donde –recordando a Butler– la negligencia es sistémica.

La historia cuyo título es “Lentejuelas” también está narrada en primera persona y gira en torno a Julia, una joven que se va de la casa de su madre para que “nadie me dijera *cabrón* por ser una *cabrona*” (De la Cerda, 2022, p. 108). Se dedicaba a la prostitución; con el dinero que ganó de los dieciocho a los veinticinco años se puso nalgas, se afinó la mandíbula y se cambió la nariz. La noche que

cuenta es la de su asesinato: un carro negro con cuatro hombres la seguía; ellos comenzaron con piropos y pronto pasaron a los insultos.

Me clavaron un desarmador en el cuello. *Vestido de mujer*. Me violaron. *Presunto crimen de odio*. Me torturaron. *Se hacía llamar Julia*. Mi cuerpo fue hallado boca abajo, semidesnudo y con heridas en los senos. *Le quitaron las chichis postizas*. Me cortaron la cara. *Con heridas en el rostro ensiliconado*. Los vecinos dijeron que se dedicaba a la prostitución, que salía de noche vestido como mujer. Tenía seis puñaladas en la garganta, y tres en el abdomen. En mi cuerpo se encontraron indicios de agresión sexual, pero el perito dijo que mejor me hicieran pruebas de VIH y drogas. Me asfixiaron. *Alarma, Alarma, asfixian a travesti con su propia tanga*. Ácido en la cara. La muerte no es glamurosa, porque no es de lentejuelas. Vestido negro manchado de sangre. (De la Cerda, 2022, p. 111)

La descripción, nuevamente, marca la violencia con la cual tratan a la mujer. A la vez, revela la parte que deshumaniza (o revictimiza) a quien ha sido objeto de la violencia feminicida, en este caso, la ficha de identificación del cuerpo y la causa de la muerte, pues está atravesada por la subjetividad que intenta justificar la vejación recibida y se pasa de largo la saña con la que se hace. Además, se ignora el derecho de ser transexual y elegir ser mujer (“se vestía como”).

El asesinato de Julia es un feminicidio que, siguiendo a Butler, puede delimitarse a partir de que una persona es brutalizada o asesinada por el hecho de ser feminizada, lo cual incluye a mujeres trans y miembros de la comunidad travesti. Se aprecia, además, que la violencia está atravesada por el género, la clase y la raza, los cuales son pilares de la matriz de las opresiones que definen a la dominación.

“La huesera” es un relato que refleja el sufrimiento de quien ha perdido a una amiga por causa de un feminicidio. La joven que narra ha asistido al psicólogo y al psiquiatra: “Desde ese día. El día que no contestaste el teléfono, un perro negro me sigue a todos lados, es un perro negro que se llama melancolía, dolor, rabia y tristeza, y te soy sincera creo que cada día voy de mal en peor” (De la Cerda, 2022, p. 125). El ejercicio que le proponen para superar el duelo es escribir una carta.

La narradora se dirige a una narrataria ausente; las analepsis conforman el recuerdo de los momentos que pasaron juntas y son muestra de la inocencia de la juventud. Las chicas asistieron a una fiesta, pero Claudia quiso irse pronto y su amiga decidió quedarse. Le pidió que la llamara cuando estuviera en casa, pero nunca lo hizo.

A las tres horas de la desaparición intentaron meter la denuncia por desaparición, pero debían esperar setenta y dos horas; la amiga llenó la red con la foto de búsqueda; después tapizó la ciudad su imagen. Pasaron meses y para la familia fue la tortura de recibir llamadas diciendo que la habían visto. Seis meses después de la desaparición hubo noticias:

Identifican a mujer asesinada. Se trata de Claudia, la joven que había sido reportada como desaparecida. Decían las noticias. Tu familia no quiso saber

más. Querían descansar, querían enterrarte y vivir su duelo. Pero yo quería saber qué te pasó, y quién te hizo esto. En la carpeta de investigación decía que en algún punto en el camino de regreso a casa fuiste interceptada por lo menos por tres hombres que intentaron robarte el celular, pero la situación se salió de control. ¿Se salió de control? ¿Se salió de control? Cómo es que un asalto se sale de control, pregunté al investigador con un nudo en la garganta. Señor, MP, dígame si hubiera sido un hombre, cómo sería, se salió de control, un asalto. Lo matan, lo apuñalan, y ya. Pero, ¿por qué a ella la violaron, la torturaron, y la estrangularon? (De la Cerda, 2022, p. 135)

Cerca del lugar en donde encontraron el cuerpo estaba la ropa de la víctima: una falda de mezclilla, una playera negra y unos tenis. La descripción pone el punto en el grado de violencia que se ejerce cuando la víctima es una mujer. El relato es, además, una cruda lista de cifras y rasgos de los feminicidios en México. La narradora se convierte en la huesera que busca los restos de mujeres que han desaparecido, aquéllas que ya no son buscadas por autoridades, pero que siguen perdidas.

Escuchar en los noticiarios sobre la desaparición de una mujer, o sobre un feminicidio, tiende, más allá de levantar las alarmas, a normalizar la situación. A cuentagotas se envía el mensaje del que alertaba Judith Butler: somos asesina- bles, estamos en la mira. ¿Por qué? Sólo por ser mujeres. No hay más explicación, y aparentemente, tampoco mayor preocupación por parte de un poder estatal que tiene la obligación de preservar la vida, de cualquiera.

El léxico de la realidad

La ficción y la realidad tienen el mismo referente, y la manera de aprehenderlo es con las palabras. Se sabe que los vocablos usados dan cuenta del hablante, y debería de preocupar que determinadas palabras sean usadas por las niñas y los niños de nivel secundaria. El foco está, por supuesto, en el término feminicidio y la implicación de que su referente esté tan cercano de la vida cotidiana; sin embargo, los datos arrojan otras palabras que llaman la atención por estar asociadas con la violencia.

El corpus más reciente que el Cuerpo Académico 112 “Lenguaje y Literatura” de la Universidad Autónoma de Zacatecas tiene procesado sobre léxico de violencia es de 2020 y su análisis está en la tesina *Una aplicación del léxico disponible en Centros de Interés sobre la violencia en jóvenes de primer y tercer grado de la secundaria Armando Cruz Palomino*; fue presentada por la egresada de la Licenciatura en Letras Xenia Roseline Rodríguez González. Dicho trabajo reúne 909 vocablos en torno a la violencia y 133 referidos a sus antagónicos amor y cariño.

La disponibilidad léxica es una metodología utilizada para recabar léxico de manera intencional, la cual permite identificar la formación de la competencia individual y colectiva de los hablantes de una lengua; trabaja con pruebas de tipo asociativo mediante encuestas basadas en estímulos temáticos que son denominados como Centros de Interés [CI], los cuales recogen todas las palabras que se

le vienen a la mente al hablante en un momento determinado, a partir de un tema concreto (Rodríguez, 2020).

Los CI que se utilizaron fueron Amor y cariño, Maltrato verbal, Maltrato escolar o *bullying*, Ofensas hacia el hombre, Ofensas hacia la mujer y Personas violentas. Con estos estímulos se esperaba que los informantes llevaran a cabo el proceso de recuperación de la memoria para traer a la luz las palabras que en su mente están relacionadas con esos temas (Rodríguez, 2020).

Los informantes estudiaban en la escuela secundaria No. 5 “Armando Cruz Palomino” del municipio de Jerez García Salinas, y se integraban por 34 mujeres y 31 hombres que cursaban primer y tercer grado. La muestra se levantó en marzo de 2020. Se le entregó una prueba a cada uno y se les dieron tres minutos para cada CI. Los resultados se capturan y depuran, posteriormente se procesan en un programa estadístico.

Entre los 133 vocablos del CI Amor y cariño resaltan golpe, grosería, infiel, infidelidad, traición y engaño, lo cual permite identificar a las manifestaciones de la violencia relacionadas en contextos que deberían de ser más amables; indicio también de los dobles vínculos que a veces se utilizan para educar y provocan asociar el amor con el maltrato: “te pego para que aprendas”, “me duele más a mí”.

En el CI Maltrato verbal se enlistan vocablos que refieren a la mujer y que se utilizan para degradar: eres un hijo de tu puta madre, hijo de puta, puta la tuya, tu mamá es hombre; por otra parte, el léxico amenazante: muérete, te vamos a golpear. En este CI aparecen los vocablos machismo, homofobia y feminismo los cuales se perciben fuera de contexto, aunque considerando el carácter asociativo de la encuesta apuntarían a una reivindicación sobre el género.

Como es de esperarse el CI Maltrato escolar o *bullying* está plagado de vocablos violentos que, incluso, en orden de aparición reproducen la escalada del violentómetro: insulto, golpe, grosería, acoso, agresión, apodo, pelea, discriminación, ofensa, violencia, amenaza, violación, acoso verbal. La escuela es uno de los espacios que se debería de organizar como una esfera de paz, de intercambio de conocimiento, de construcción del individuo; sin embargo, la lógica social se impone en las relaciones. No sobra anotar que el índice de suicidios entre jóvenes va en aumento a la par que el *bullying* entre sus causas.

Del CI Ofensas hacia el hombre, por no ser el interés del trabajo, sólo se mencionarán machismo y feminismo (los cuales también aparecen en el siguiente CI). Su aparición en este contexto resalta y merece la consideración de que es necesario que al alumnado de secundaria se les expliquen ciertos conceptos; no está de más pensar en educar desde el feminismo.

Las ofensas hacia la mujer son una colección de vocablos que muestran la dificultad para respetar la individualidad femenina pues parten del juicio de valor: puta, gorda, zorra, no sirves para nada, fea, estúpida, tabla, inútil, machorra, marimacha, no debes trabajar, no sabes ni hacer de comer, tu lugar está en la cocina, debes estar en tu casa, no sabes hacer nada, nomás está para abrir las patas, sólo sirves para placer, eres mi criada te guste o no, no tienes derecho a opinar aquí, tu propósito debe ser madre, no importas, quién te dio permiso, no sirves como mu-

jer, las mujeres no piensan, no se da a respetar, misoginia. En este CI aparecen los vocablos que se temían: desaparición, asesinato secuestro, feminicidio. Se nota, además, que las mujeres pertenecen a un grupo no privilegiado de la sociedad, y es marginado, y asesinado.

Se enlazan casi de manera automática las últimas menciones con el CI Personas violentas que, sin modificar el orden de aparición, son: amigo, compañero, mujer, hombre, hermano, tío. ¿Quiénes pueden ejercer violencia? No extraña que las personas más cercanas. Las listas de los CI cierran en círculo con una lógica escalofriante porque, es preciso recordar, el léxico se recaba a partir la inmediatez de las asociaciones.

Daniela Pastrana en “Mamá se fue a la guerra” habla sobre los hijos de las periodistas desaparecidas: “La guerra les secuestró la niñez. Su diccionario personal se llenó de las palabras de la muerte: Fosas. Masacres. Ausentes. Exilios. Peligro. Dolor. Las comidas familiares desaparecieron y sus noches dejaron de tener cuentos. Aprendieron a jugar solas. A ser invisible. A no molestar. A no salir a fiestas. A reportarse al llegar a la escuela” (Rea, 2020, p. 25). Una *desaparición* desaparece el orden a su alrededor y cambia también el lenguaje con el que se nombra.

En el libro *Infancia en dictadura*, que reúne escritos, dibujos, cartas y diarios realizados por niños bajo el régimen de Augusto Pinochet, Patricia Castillo recopila las “palabras que nunca debimos aprender”: Asesinado. Allanado. Degollado. Desaparecido. Ejecutado. Exiliado. Quemado. Preso político. [...]

Retomo ese ejercicio para adaptarlo a las palabras que nunca debimos aprender en México: Levantar. Encobijar. Descuartizar. Decapitar. Desollar. Enterrar. Calcinar. Desintegrar. Desaparecer. (Rea, 2020, p. 150)

Se suma feminicidio a esa lista de palabras que no debimos de aprender. Si bien ayuda a dar nombre a un asesinato específico, con causales precisas, su uso demuestra la necesidad de catalogar la escalada de muertes de mujeres. Tanto en el espacio educativo como en el cotidiano se requiere de conceptualizar el léxico de la violencia pues a partir de entenderlo e identificarlo se puede desarticular su poder.

Ejemplo de ello son las palabras machismo y feminismo, si el alumnado reconoce las implicaciones de cada uno se estaría a un paso del respeto, de la igualdad, del cuidado mutuo entre hombres y mujeres.

Ni una menos es una de las consignas desde 2015; y es un grito de lucha, de llanto, de impotencia. Es un grito que debe de llenar las calles para exigir desde la no violencia que se pare la cruzada en contra de las mujeres, que se recupere a las desaparecidas, que se expliquen los feminicidios.

Referencias

Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus: México.

_____ (2022). *La fuerza de la no violencia*. Paidós: México.

De la Cerda, D. (2022). *Perras de reserva*. Sexto Piso: México.

ONU Mujeres (2020). “Entidad de las Naciones Unidas para la Igualdad de Género y el Empoderamiento de las Mujeres”. *La violencia feminicida en México. Aproximaciones y tendencias*. <http://mexico.unwomen.org/es/digiteca/publicaciones/2020-nuevo/diciembre-2020/violencia-feminicida>

Rea, D. (2020). *Ya no somos las mismas y aquí sigue la guerra*. Grijalbo: México.

Rodríguez, X. (2020). *Una aplicación del léxico disponible en centros de interés sobre la violencia en jóvenes de primar y tercer grado de la secundaria Armando Cruz Palomino*. Tesina de Licenciatura. Zacatecas, Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.

Poder femenino y alteridad en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro

Diana Isabel Hernández Juárez

La narrativa de Elena Garro en la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) Les poesía y filosofía en torno al poder femenino, la alteridad y la ruptura del tiempo y del espacio, elementos a partir de los cuales los personajes femeninos transgreden el control, encierro y violencia en que se encuentran sometidos por una sociedad patriarcal, devastada por las secuelas de la Revolución Mexicana y en medio de la Guerra Cristera.

En este trabajo se analizan las estrategias discursivas que emplea la autora para reconfigurar el devenir de las mujeres como seres extraordinarios, quienes se atreven a desafiar al sistema machista, que se empeña en mantenerlas cautivas, ya sea mediante la privación de sus cuerpos, mentes, sentimientos y acciones.

Entre los recursos narrativos utilizados por Garro para enunciar la liberación real o simbólica de las mujeres, destacan el manejo precursor de la alteridad y la ruptura del tiempo, características de la historia narrada por el pueblo de Ixtepec:

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga. (Garro, 2001, p. 11)

Desde este párrafo inicial de la novela resalta la narrativa poética de Garro, la musicalidad y el ritmo de las palabras que emplea, llenas de imágenes, belleza y sentidos. Establece así diversas alteridades de las historias, comprendida la alteridad como la capacidad o condición de ser otros u otras, en diferentes espacios y temporalidades.

Ixtepec cuenta todo lo que ha vivido y compartido con sus habitantes: tiempos de esplendor y de guerras, para luego centrarse en lo ocurrido con la familia Moncada, especialmente con Isabel, niña rica, desobediente y libre, en una época en que las mujeres tenían prohibida la libertad:

... y ahora Isabel está otra vez ahí, bailando con su hermano Nicolás, en el corredor iluminado por linternas anaranjadas, girando sobre sus tacones, con los rizos en desorden y una sonrisa encandilada en los labios. Un coro de jóvenes vestidas de claro los rodea. Su madre la mira con reproche. Los criados están bebiendo alcohol en la cocina.

– No van a acabar bien –sentencian las gentes sentadas alrededor del brasero. – ¡Isabel! ¿Para quién bailas? ¡Pareces una loca! (Garro, 2001, p. 14)

Elena Garro denota así los prejuicios sociales de ese tiempo en contra de las mujeres, con descalificaciones como decir *loca* a cualquiera que se atreviera a jugar, divertirse, bailar, esconderse, responder los golpes, desobedecer, y peor aún, imaginar y pensar. Pero Isabel desde pequeña hace lo contrario a lo que le ordenaban su familia y la sociedad, prefigurando a la mujer libre y desafiante que se constituirá en la edad adulta.

La otra mujer que altera Ixtepec y todo a su alrededor es Julia Andrade: *la querida del general*, misteriosa, peligrosa y diferente a las demás. Las diferencias otorgadas por Garro a estos dos personajes femeninos establecen los principios de transgresión a las normas sociales, que de diversas maneras buscan una nueva configuración de las mujeres, como podemos observar en el siguiente párrafo:

Parecía una alta flor iluminando la noche y era imposible no mirarla. Los hombres sentados en las bancas o paseándose en grupos la veían con miradas nostálgicas. Más de una vez el general dio de fuetazos a los atrevidos y más de una vez abofeteó a Julia cuando devolvía la mirada. Pero la mujer parecía no temerlo y permanecía indiferente ante su ira. Decían que se la había robado muy lejos, ninguno sabía precisar dónde, y decían también que eran muchos los hombres que la habían amado. (Garro, 2001, p. 41)

Observamos que Julia se encuentra privada de su libertad, pero aun así mantiene su independencia de pensamiento y actitudes desafiantes, aunque sea castigada violentamente por ello. Es importante señalar que en ese entonces estaba normalizado que los hombres “robaran” a las mujeres, sin que esa privación forzada fuera considerada un delito. En este caso, además, la connotación negativa de la gente al decir que “eran muchos los hombres que la habían amado”, cuando se tenía la norma social de que una mujer sólo podía amar y ser amada por un hombre. Pero “Julia era la imagen del amor” (p. 97), deseada por todos los hombres y envidiada por las mujeres.

Julia estaba secuestrada por Francisco Rosas, pero él se decía dominado por la pasión y deseo por ella. Deprimido por la indiferencia y rechazo de la mujer, se comporta como un macho obsesivo, a tal grado que quiere conocer sus pensamientos, pasado y sentimientos, e incluso por celos la golpea salvajemente:

Las criadas contaron que el general, al llegar a su cuarto, golpeó a su querida con el rebenque “sin ninguna compasión”. Ellas desde el corredor escucharon los golpes y la voz entrecortada del hombre que parecía quejarse. De Julia no se escuchó nada. (Garro, 2001, p. 126)

La mujer era retenida por la fuerza, violada por el general, quien dice sufrir por la falta de correspondencia a su “amor”. Queda claro aquí el ejemplo del abuso masculino, al pretender mandar y disponer de las mujeres y sus sentimientos. Fabienne Bradu considera que: “Julia resume en su vida la paradoja de las mujeres de Elena Garro: es víctima, prisionera de un hombre poderoso y, a la vez, detentora de un poder que, por mágico y misterioso, aniquila toda forma de poder

humano”, (contraportada del libro editado por Joaquín Mortiz). A este comentario, agregamos que esa paradoja también refleja la vida de la misma Elena Garro, subordinada en su momento al escritor Octavio Paz. Pero Garro con su obra ha traspasado los años y superado los ataques en contra de ella y su escritura.

Los recuerdos del porvenir narran muchas situaciones injustas ocurridas luego de la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera, en donde pueblos enteros, junto con sus habitantes, fueron arrasados por los grupos en disputa. Sin embargo, en medio de esa violencia ocurren sucesos extraordinarios que anulan tiempo y espacio, y que permiten a los personajes escapar de la terrible realidad:

El joven levantó los cerrojos, quitó las trancas, abrió el portón y salió. Don Joaquín iba a seguirlo, pero entonces sucedió lo que nunca antes había sucedido; el tiempo se detuvo en seco. No sé si se detuvo o si se fue y sólo cayó el sueño: un sueño que no me había visitado nunca. También llegó el silencio total. (Garro, 2001, p. 145)

Garro despliega aquí recursos literarios que después serán utilizados por los escritores del denominado *realismo mágico*. Para los años 60, con el surgimiento del feminismo y de importantes cambios sociales a nivel mundial, como la incorporación de las mujeres a la educación, el otorgamiento del voto y el derecho al trabajo, empieza una era de apertura y es cuando las escritoras tienen más posibilidades de expresarse con libertad. Sin embargo, siguen siendo relegadas, al respecto, Elzbieta Sklodowska, en el libro *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*, señala:

Tampoco encontramos en las listas del boom a las mujeres, aunque la narrativa de las mexicanas Rosario Castellanos y Elena Garro –para dar solamente dos ejemplos– cumple con todos los parámetros de una novelística experimentadora. Curiosamente, la publicación de *Los recuerdos del porvenir* de Garro coincide con el supuesto comienzo del boom (1963) a la vez que la estructura temporal de la novela constituye un claro antecedente de *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, que marca el apogeo del boom. (Sklodowska, 1997, p. 513)

Efectivamente, Garro configura en esta novela una narrativa vanguardista. Pero no fue considerada como parte del boom, sino al contrario sufrió el menosprecio, junto con la persecución política en su contra, debido a su postura crítica ante los acontecimientos violentos de 1968, por lo cual se vio obligada incluso a huir del país en 1972.

Crítica literaria feminista

Frente la marginación institucionalizada hacia las escritoras, la crítica literaria feminista se propone analizar las obras escritas por mujeres, comprendiendo a las autoras como sujetos creativos de la literatura, al tiempo que revisa la confi-

guración de los personajes femeninos y la manera cómo enuncian sus discursos para determinar si reflexionan sobre las relaciones de poder, las estructuras patriarcales, los estereotipos sociales y de género.

Entre los libros fundamentales para el feminismo se encuentran *Un cuarto propio* (1928) de Virginia Woolf y *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. La primera hace una profunda reflexión acerca de la injusta situación de las mujeres bajo el poder del patriarcado, que históricamente ha controlado todos los puestos de dirección, enseñanza y mando. Mientras que todas las actividades de las mujeres han estado subordinadas, primero a los padres y después a los esposos.

Posteriormente, De Beauvoir advierte que ser mujer no es sólo ser sexuada de determinada manera, es ser clasificada y condicionada de determinada forma. Por ello, la sociedad fabrica a partir de las niñas pequeñas a las mujeres y las instruye en la reproducción de conductas y estereotipos:

Las mujeres se fabrican de forma que sean sacrificadas sirvientes del hombre, sirvientes de sus hijos. Se las fabrica para la maternidad, para las tareas de la casa y para la vida doméstica. Y es así como se llega a ser mujer. Nunca con las mismas condiciones ni oportunidades que los hombres. (Beauvoir, 2013 p. 86)

En el extenso análisis que hace de la condición desfavorable de las mujeres, De Beauvoir explica la desventaja de las escritoras en el mundo de las letras, dominado por los hombres, en donde las mujeres se sienten desconocidas e incomprendidas, con la preocupación de “agradar” y con miedo a ser descalificadas y rechazadas:

No es que las mujeres carezcan de originalidad en sus actitudes y sentimientos [...] si intentan escribir, se sienten aplastadas por el universo de la cultura, ya que es un universo de hombres: no hacen más que balbucear. A la inversa, la mujer que opte por razonar y expresarse según las técnicas masculinas, tendrá interés en ahogar una singularidad de la cual desconfía; al igual que la estudiante, será aplicada y pedante; imitará el rigor y vigor viriles. Podrá convertirse en una excelente teórica, adquirir un sólido talento; pero se impondrá el repudiar todo cuanto en ella había de diferente. (Beauvoir, 2013 p. 204)

Desde esa época, De Beauvoir señaló que había un gran número de escritoras que aceptaban la sociedad tal y como era, y las denominó como “las cantoras por excelencia de la burguesía”, representantes de los elementos más conservadores, quienes “orquestan la mistificación destinada a persuadir a las mujeres para que sigan siendo mujeres” (p. 410), comprendido esto como la continuación y reforzamiento de los estereotipos tradicionales, tales como la obediencia y la inocencia, es decir la ignorancia.

Virginia Woolf y Simone De Beauvoir sentaron las bases teóricas del feminismo contemporáneo, que apoyan el desarrollo de los estudios de género desde

diferentes perspectivas de análisis y de investigación. Ambas señalaron a la educación en igualdad de condiciones como el principal elemento para lograr que las mujeres puedan tener las mismas oportunidades que los hombres. Entre esas oportunidades se encuentra la literatura escrita por las mujeres, que permita la libre expresión de las mismas, sin prejuicios, ni descalificaciones.

En las sociedades patriarcales las mujeres han sido borradas, anuladas, silenciadas y violentadas. Tal marginación ha sido impuesta incluso desde el lenguaje, por ello María Milagros Rivera Garretas plantea la importancia de transformar el orden simbólico y rescatar lo femenino. En el libro *Nombrar al mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Rivera señala que a lo largo de la historia de Occidente han existido pensadoras preocupadas por nombrar la realidad:

El trabajo de hacer suya, de nombrar la realidad, desde posturas políticas distintas, reflexionando en torno a su experiencia personal y haciendo de esta experiencia un lugar de libertad, un lugar donde intentar ser. Otras veces, también han mezclado posturas y maneras de hacer política y teoría. (Rivera, 2003, p. 20)

Precisamente esto es lo que encontramos en la escritura de Elena Garro, pues las protagonistas: Isabel Moncada y Julia Andrade rompen atavismos y condicionantes en un pueblo machista y conservador:

Y recordaba uno a uno los gestos y las sonrisas de Julia; con paciencia descubría el misterio. “Aquí hubo un milagro y no lo vi...”, y las tardes pasaban iguales las unas a las otras delante de sus ojos. (Garro, 2001, p. 150)

[...]

En ese instante retrocedían a un lugar sin lugar, sin espacio, sin luz. Sólo le quedaba el recuerdo del peso de las catedrales sobre sus cuerpos sin cuerpo. Perdió su otra memoria y perdió también el privilegio de la luz asombrosa. (Garro, 2001, p. 207)

Se trata de mujeres totalmente opuestas, tanto en su origen, como en su nivel social y formas de vida, pero extrañamente convergen en las grandes tragedias y transformaciones del pueblo y su gente; de acuerdo con la narración, ellas son las que propician los cambios y las acciones nucleares.

Sujetos nómades

En esta revisión se aplica la teoría feminista de Rossi Braidotti: *Sujetos nómades, Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (2000), debido a que en los personajes femeninos de Garro se encontraron características nómades, tales como los permanentes cambios y movimientos de las mujeres, de un lugar a otro, e incluso desde sí mismas, lo cual implica la transformación y la liberación de prejuicios, estereotipos y normas.

- El estado nómada permite la riqueza metafórica y ofrece un potencial para red denominar de manera positiva, para abrir nuevas posibilidades a la vida y al pensamiento de las mujeres: “Los sujetos nómades son capaces de liberar la actividad del pensamiento del yugo del dogmatismo falocéntrico y de devolverle su libertad, su vivacidad, su belleza”. (Braidotti, 2000, p. 36)
- Las diversas voces de mujeres que aparecen en el texto son también un modo de enfatizar y celebrar la sutileza y la relevancia del pensamiento de las mujeres (Braidotti, 2000, p. 81).
- Necesidad de recodificar o red denominar al sujeto feminista femenino, como una entidad múltiple, interconectada y de final abierto (Braidotti, 2000, p. 185).

Las mujeres configuradas por Elena Garro simbolizan el poder femenino que mediante diversos dispositivos ficcionales subvierten el orden establecido y evaden el machismo y la violencia que las rodea, ya sea mediante la imaginación o el quiebre con la realidad:

Isabel y Julia se rompieron en el estrépito de los fusilamientos, sus noches de la sierra y sus días de guarnición saltaron hechos pedazos. Se vio de pie, sin rumbo en ese camposanto oloroso a pólvora, oyendo a un pájaro que cantaba sobre una de las tumbas. Había cinco muertos tirados a sus pies, y Nicolás miraba sus espaldas. “¿Y ahora qué, Francisco Rosas?”, se dijo con miedo de echarse a llorar delante de sus subordinados que guardaban silencio respetuosamente y miraban el suelo. [...] también él acababa de morir. Se contuvo para no correr. “Lo peor es el cuatrero”, se dijo para olvidar los ojos de Nicolás.

Nunca más podría ver de nuevo los ojos de Isabel... (Garro, 2001, p. 287)

Ambos personajes femeninos representan el potencial metafórico del que nos habla Braidotti para red denominar de manera positiva nuevas posibilidades a la vida y el pensamiento de las mujeres, pues como sujetos nómades son capaces de liberar sus pensamientos y acciones del control machista que existe a su alrededor.

A lo largo de la novela surgen distintas voces femeninas, como Ana Moncada (madre de Isabel), Dorotea, Matilde, Blandina, Elvira, Conchita, las Montúfar y otras, que representan los estereotipos tradicionales de las mujeres, educadas para obedecer y ser buenas esposas y madres, cuya misión principal es ser las continuadoras de las costumbres machistas:

—A mí me gustaría que Isabel se casara —intervino la madre.

—No me voy a casar —contestó la hija.

A Isabel le disgustaba que estableciera diferencias entre ella y sus hermanos. Le humillaba la idea de que el único futuro para las mujeres fuera el matrimonio. Hablar del matrimonio como de una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que había que dar salida a cualquier precio. (Garro, 2001, p. 24)

En el párrafo anterior vemos la enunciación conservadora de la madre que trata de imponer la idea del matrimonio a su hija como el mejor futuro posible, sin embargo, Isabel rechaza ese modelo a seguir, estableciendo desde ahí su desacuerdo con ese tipo de tradiciones.

Además, la autora –a través del narrador omnisciente– reflexiona acerca del distinto trato y educación de las mujeres con respecto a los hombres, aun de la misma familia, y manifiesta una crítica a la institución del matrimonio como “una solución” para el sexo femenino, lo cual advierte coloca a las mujeres en la misma condición de un objeto o mercancía, que es necesario vender o intercambiar, sin tomar siquiera en cuenta la voluntad de la implicada.

En contraposición a los discursos tradicionales descritos en la novela, emergen también las voces de mujeres marginales: sirvientas, campesinas y “queridas” de los militares, consideradas por la gente del pueblo como prostitutas:

La vida en el Hotel Jardín era apasionada y secreta. Las gentes husmeaban por los balcones tratando de ver algo de aquellos amores y de aquellas mujeres, todas hermosas y extravagantes y todas queridas de los militares. (Garro, 2001, p. 42)

Las gemelas Rosa y Rafaela, así como Antonia y Luisa, compartían la misma situación de Julia, habían sido raptadas por la fuerza y eran víctimas de la violencia normalizada en contra de las mujeres, pues incluso las personas del pueblo las culpaban de los conflictos que ocurrían, debido a que cuando hacían enojar a sus amantes, éstos salían a desquitar el coraje con quien fuera.

Sin embargo, esas mujeres pobres y vulnerables ejercían formas furtivas de poder sobre los hombres, mediante diversos artilugios sexuales y emocionales, lo cual les ayudaba a sobrevivir y a conseguir, a veces, lo que deseaban, menos la libertad.

De acuerdo con el modelo nómada, las diversas voces femeninas que aparecen en el texto son también un modo de enfatizar la relevancia del pensamiento de las mujeres, más allá de los cautiverios en que se encuentren sometidas, como ocurre con los personajes femeninos de *Los recuerdos del porvenir*.

Mediante palabras, pensamientos y sueños, los diferentes personajes femeninos evaden las condiciones en que se encuentran y tejen situaciones, que se van entrelazando a lo largo de la historia que, en algún momento imprevisto, les van a permitir alterar la realidad, como Isabel cuando se mueve en diferentes alteridades y que tiene convencidos a sus hermanos de poseer “poderes”, o bien, Julia cuando contribuye a detener el tiempo.

Otro de los elementos nómades que se identificaron es el del sujeto femenino como una entidad múltiple, interconectada y de final abierto, tal y como se presentan Isabel y Julia, con descripciones y acciones extraordinarias que ocurren desde el inicio hasta el final de la novela:

Había dos Isabeles, una que deambulaba por los patios y las habitaciones y la otra que vivía en una esfera lejana, fija en el espacio. Supersticiosa tocaba los

objetos para comunicarse con el mundo aparente y cogía un libro o un salero como punto de apoyo para no caer en el vacío. Así establecía un fluido mágico entre la Isabel real y la Isabel irreal y se sentía consolada. (Garro, 2001, p. 31)

Una primera lectura de este fragmento puede hacerse desde la teoría literaria y los elementos del realismo mágico, como el quiebre de la realidad con acciones fantásticas, que son narradas en una forma realista y como algo cotidiano. Pero la lectura que se hace en este artículo es desde la teoría nómada feminista como una estrategia narrativa de la autora para recodificar o red denominar al sujeto femenino, como una entidad múltiple, interconectada y de final abierto, lo cual encontramos con las dos protagonistas, pues ambos personajes tienen variadas recodificaciones a lo largo de la novela y sus desenlaces son sorprendentes y fuera de lo común.

Conclusiones

Con *Los recuerdos del porvenir*, Elena Garro se adelantó a lo que los estudios de género han propuesto en torno a las nuevas formas de configuración de los personajes femeninos, alejados de los estereotipos sociales tradicionales que promueven el sometimiento y cautiverio de las mujeres.

Garro emplea diversas estrategias discursivas para reconfigurar el devenir de las mujeres como seres extraordinarios, quienes se atreven a desafiar al sistema machista que las mantenía cautivas, ya sea mediante la privación de su libertad, el cautiverio de sus cuerpos y el control de sus mentes, sentimientos y acciones.

Destaca también su narrativa poética, musicalidad y ritmo de las palabras, llenas de imágenes y sentidos, con lo que consigue una obra emotiva que denota la sensibilidad de una autora que de verdad escribe como mujer y convoca la liberación real o simbólica de las mujeres.

Luego de analizar esta novela, y de acuerdo con lo planteado por la crítica literaria feminista, se concluye que Garro es una autora creativa de la literatura, alejada de las narrativas tradicionales y machistas, que configura personajes femeninos diferentes, quienes en sus discursos y acciones reflexionan y desafían las relaciones de poder, las estructuras patriarcales, los estereotipos sociales y la discriminación de género.

Los personajes de Isabel Moncada y Julia Andrade simbolizan mujeres deconstruidas que rompen atavismos y condicionantes en un pueblo machista y conservador, aun en medio de la guerra y de situaciones desfavorables, tales como la pobreza y la violencia sistémica, que evaden mediante diversas alteridades, comprendida la alteridad como la capacidad o condición de ser otros u otras, en diferentes espacios y temporalidades.

Con sus personajes femeninos, Elena Garro propuso la liberación y el empoderamiento que deseaba que tuvieran las mujeres y escribió furtivas formas de evasión de una realidad asfixiante y violenta, a través de la imaginación, la transformación, el movimiento y *los recuerdos del porvenir*.

Referencias

- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Argentina: Paidós.
- De Beauvoir, S. (2013). *El segundo sexo*. México: De bolsillo.
- Garro, E. (2001). *Los recuerdos del porvenir*, (14 ed.). México: Joaquín Mortiz.
- Rivera, M. (2003). *Nombrar al mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria.
- Skłodowska, E. (1997). *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*. New Jersey: Prentice Hall.
- Woolf, V. (2006) *Un cuarto propio*. México: UNAM.

La literatura y la escritura creativa como herramientas para enfrentar la opresión: ejemplo de una intervención educativa a partir de las pedagogías críticas y feministas

Elizabeth Carranza Zaragoza

Te entrego trocitos de saber y ficciones para que estés en condiciones de simbolizar la ausencia y hacer frente, tanto como sea posible, a las grandes preguntas humanas, los misterios de la vida y de la muerte, la diferencia de los sexos, el miedo al abandono, a lo desconocido, el amor, la rivalidad.
Leer el mundo. Michèle Petit

Una propuesta para repensar la lectura y la escritura

El amor por la lectura, la curiosidad por las narrativas contemporáneas, la pasión por la docencia, la angustia ocasionada por una realidad violenta e injusta, y la inquietud por encontrar nuevas formas de dialogar sobre la opresión en las aulas se encuentran en esta propuesta de intervención educativa. *Género literatura y escritura* es un proyecto que busca incidir de forma positiva en la educación –particularmente en la educación media– y que vio la luz en forma de taller de lectura y escritura. Su principal objetivo es el de detonar el pensamiento crítico en torno al tema de violencias contra la mujer a través de la lectura de obras de autoras latinoamericanas y aterrizar las reflexiones en la escritura creativa con estudiantes entre los 15 y 18 años.

El proceso para desarrollar este espacio de mediación lectora inicia con la pregunta ¿cómo permiten el análisis de obras literarias y la escritura creativa reflexionar sobre la opresión? Si bien la respuesta podría tomar muchas direcciones, la ruta que se escogió para hacer realidad *Género, literatura y escritura* es la que proponen las pedagogías críticas y feministas.

Las perspectivas para abrazar el mundo

Michèle Petit, Rita Segato, Bell Hooks, Paulo Freire y Daniel Cassanny dan las bases para que la propuesta del taller se ancle en tres puntos particulares: el aprendizaje colectivo, la idea de leer el mundo a través de la educación y la propuesta de transgredir desde el ámbito educativo. En conjunto, estas perspectivas permiten que las y los docentes identifiquen nuevas formas de guiar las interacciones en el aula y de pensar la educación fuera de los salones tradicionales.

Desde las pedagogías críticas, específicamente desde la *Pedagogía del oprimido*, Paulo Freire explica que la educación se debe de elaborar con las personas, no para las personas y propone una pedagogía que reflexione en torno a la opresión para generar un compromiso por la búsqueda de la libertad. El autor brasileño

rechaza lo que él llama la educación bancaria: el proceso de asumir que quienes se educan son vasijas vacías que sólo la o el docente puede llenar de conocimientos desde su figura “superior” (Freire, 2005). En este sentido bancario de ver la educación, se ignora algo que para Freire –y también para Petit y Casanny– es de suma importancia; reconocer las experiencias previas al aula, ya que las personas no llegan a los espacios educativos en blanco, sino que cuentan con vivencias, contextos y aprendizajes que pueden hacer del proceso educativo mucho más valioso, si se toman en cuenta.

Freire, además, se detiene en la importancia de la lectura como herramienta educativa –y como acto de liberación– para entender y poder modificar el contexto en el que se encuentran quienes se educan. Para el autor leer no se agota en el proceso de descodificar un texto escrito, sino que va más allá porque no se leen únicamente las palabras, se lee el mundo (Freire, 2003) –algo en lo que Petit también coincidirá–. De acuerdo con Paulo Freire, “la escritura del mundo precede a la escritura de la palabra” (Freire, 2003, p. 94).

En este sentido, leer y escribir –para Freire y para la aplicación de *Género, literatura y escritura*– implican mucho más que el acto de entender el significado de un conjunto de signos; leer y escribir implican pronunciar el mundo, comprender críticamente la realidad para poder involucrarse en ella y transformarla. Es decir, que dan a las personas el poder de existir en sus espacios, reconocerlos, nombrarlos y modificarlos.

Muy en sintonía con las ideas de Freire, Daniel Cassany propone un obsequio maravilloso que es la *Literacidad crítica*. El autor español elige no hablar de alfabetización con la intención de evitar las connotaciones negativas que vienen del término analfabeta. Incluso, hace énfasis en que una persona puede no saber leer y escribir, pero contar con conocimientos amplios y una cultura riquísima (Cassany, 2015). En esta declaración enfatiza nuevamente la relevancia de leer más allá de las palabras, comprender de forma crítica la realidad.

Explica que la ideología y los discursos plasmados en los textos escritos son de suma importancia para identificar también las subjetividades que se encuentran ahí. Para explicarlo hace un matiz importante en el uso de la palabra ideología de la siguiente manera:

Ser crítico al leer significa ser capaz de gestionar la ideología de los escritos, tomando el término ideología en un sentido muy amplio y desprovisto de las connotaciones negativas que tiene este vocablo en la calle. La ideología es cualquier aspecto de la mirada que adopta un texto: si es de izquierdas o derechas, pero también si es machista, racista, ecológico, tecnológico, etc. (Cassany, 2015, p. 91)

Asimismo, este autor menciona que “la idea de que la lengua refleja la realidad es simple y esquemática” (Cassany, 2015, p. 91), por esta razón es de suma importancia considerar el contexto sociocultural, el punto de vista, el sesgo, la subjetividad detrás de cualquier texto (Cassany, 2015). Las palabras le dan forma al mundo por lo que situar el aprendizaje en dicho contexto se vuelve necesario.

Cassany invita a leer críticamente tomando en cuenta la postura que tienen las personas que generan los textos. Lo hace también desde el postulado de que la lectura es una herramienta que no se limita a la posibilidad de conocer los sonidos que resultan de unos caracteres agrupados, sino que otorga el poder de leer el mundo considerando el contexto en el que quienes escriben se encuentran para ampliar el entendimiento y el intercambio de ideas. Sin embargo, reconoce que la lectura debe considerarse de forma amplia, ya que es vital reconocer que “[...] leemos de formas mucho más diversas que leer un libro o leer una novela [...] Hay que ofrecer una visión mucho más amplia y diversa de lo que es la lectura [...] Hay muchas formas muy diversas de leer” (Caballero, 2015, p. 14).

También en defensa de una educación valiosa que no se agote en los espacios tradicionales y desde su papel de mediadora de lectura, la escritora francesa Michèle Petit toma en cuenta la importancia del acto de leer considerando la relación que se tiene con los libros. La autora afirma que leer permite a las personas conocerse a sí mismas, y a otras les da la oportunidad de encontrarse y descubrirse a través de las páginas que leen en lo privado, pero comentan en lo público (Petit, 2001).

Por esta razón, la mediación que propone Petit es la que prioriza la creación de espacios seguros donde se puedan manipular los libros, donde se compartan perspectivas diferentes y donde las conversaciones permitan un proceso íntimo, pero también colectivo. Es en estos lugares de diálogo e intercambio donde es posible que las y los jóvenes experimenten el mundo por las vivencias y por las historias que, para Michèle Petit, vinculan a las personas (Petit, 2013).

Estos momentos de confianza y libertad regalan a quienes participan en ellos más maneras de habitar el mundo –de leerlo–. Estos espacios para pensar, este refugio en obras literarias sirve para irrigar el pensamiento y conducirnos con mayor humanidad. La autora afirma que “los libros nos enseñan a escuchar” (Petit, 2013, p. 62), lo que significa que otorgan coraje para luchar, son aliados para enfrentar la razón fría que pretende borrar el sufrimiento y las dificultades de las otras personas. En el contexto de *Género, literatura y escritura* esto se traduce en la posibilidad de un conjunto de personas que se encuentran para dialogar y comprenderse.

En el caso de las tres perspectivas, las personas que se educan deben estar en el centro del proceso o de la actividad educativa. El foco no está en quien hace el papel de guía, de mediadora o de facilitadora, sino en las experiencias y lecturas que las y los jóvenes viven y comparten para enriquecer el diálogo y las propuestas de incidir en sus realidades.

Desde otra perspectiva, pero también con la intención de que la educación –la lectura y la escritura en este caso en particular– presten a las y los jóvenes herramientas para mejorar sus entornos, las pedagogías feministas coinciden en lo relevante que es el diálogo y la posibilidad de nombrar las realidades en que se vive.

Rita Segato, antropóloga argentina, habla desde un feminismo decolonial latinoamericano que es muy valioso para el proyecto de *Género, literatura y escritura* porque sitúa la problemática de las violencias contra la mujer desde un contexto cercano y conocido. La autora explica que estas violencias existen en

una estructura patriarcal que oprime a las mujeres –también a las infancias, a los cuerpos feminizados, a las disidencias sexuales...– a través de lo que ella llama “la dueñidad”; que es un control arbitrario sobre las vidas de las personas (Segato, 2016).

Este control se puede observar en México en las demostraciones públicas y violentas sobre los cuerpos de las mujeres y en la violencia sexual, que para Segato, no atiende únicamente a lo sexual, sino a la necesidad de poder sobre los grupos que se oprimen. Estas violencias constantes son un disciplinamiento impuesto a quienes desobedecen o confrontan la vigilancia patriarcal. Rita Segato las llama pedagogías *de la crueldad* y explica que su objetivo principal es insensibilizar a las personas ante la crueldad y ante las expresiones violentas (Segato, 2018).

Es necesario analizar, antagonizar, replantear y reescribir estos actos que se han normalizado en la sociedad. La autora propone para ello las *Contrapedagogías de la crueldad* que parten de la experiencia histórica de las mujeres para replantear otras formas de pensar y actuar en sociedad (Segato, 2018). La autora señala que las soluciones a futuro no se ven venir desde el estado, sino desde un entretejido social, un retorno a las sociedades guiadas por principios colectivistas. Las sociedades comunitarias son las que tienen potencial de proteger la vida de las mujeres (Segato, 2016). Por esta razón la intervención educativa de *Género, literatura y escritura* busca generar un espacio seguro para conversar y cuestionar las estructuras que oprimen a las personas, desde un proceso de aprendizaje colectivo.

En una línea de pedagogía feminista muy enfocada en su experiencia en las aulas –como estudiante y como profesora–, Gloria Jean Watkins presenta a la educación como una herramienta con potencial transgresor que debe ser accesible para todas las personas y que debe considerar incluir a los feminismos desde las primeras prácticas educativas con las infancias.

Bell Hooks, nombre que adopta esta docente y escritora estadounidense como homenaje a su abuela, recuerda con cariño y admiración a profesoras que le presentaron las aulas como espacios para pensar críticamente y cuestionarse. Es en consecuencia de estas docentes y de los aprendizajes que obtuvo de la mano de su madre y de su abuela, que reconoce lo valioso de tener guías que se ocupan en ampliar las posibilidades de las y los estudiantes y no en limitarles a un depósito sistemático de conocimientos (Hooks, 2021).

La autora retoma a Freire y a su planteamiento de una educación para la libertad. Reconoce que hay en las propuestas del autor un sexismo producto de su contexto, pero también menciona que eso no minimiza el valor de sus aportaciones, ya que descubrir su pedagogía es como estar sedienta y encontrar un cuenco de agua en el que hay algunas partículas que debes retirar antes de beberla. Desde su perspectiva, la propuesta de educación que Freire regala a la sociedad enriquece las experiencias entre docentes y estudiantes y estimula diálogos más libres y enriquecedores (Hooks, 2021).

Para Hooks la lectura es un terreno crucial para la educación, en términos generales, pero también enfocada a los feminismos, ya que insiste en que *el feminismo*

es para todo el mundo y con la literatura, las canciones, los cuentos... es posible iniciar desde temprana edad a mostrar las realidades del contexto y la necesidad de trabajar en conjunto por la construcción de un mundo más justo e igualitario (Hooks, 2017). Es por eso que la autora asegura que las aulas continúan siendo el espacio de posibilidad más radical, que es labor de las y los docentes enseñar a quienes estudian a transgredir los límites que les oprimen y que en comunidad es posible encontrar nuevas prácticas que eduquen para la libertad.

La propuesta de que la educación es un ente vivo que sucede con la práctica y no sólo en la teoría, está presente tanto en la pedagogía crítica como en la feminista. La educación liberadora de la que habla Freire, la lectura crítica de Cassany, el intercambio de historias de Petit y el proceso de transgresión del que parten Hooks y Segato no son estados perpetuos, sino la fase inicial de la transformación. Las personas son seres de praxis y, por lo tanto, el pensar críticamente sobre ellas mismas y sus contextos es apenas el punto de partida que terminará sumando a prácticas más significativas.

Llevar la propuesta a las aulas

Desde los planteamientos de estas autoras y autores, quienes se educan no se consideran objetos de estudios, sino sujetas y sujetos que se involucran en su proceso de educación con la intención de tener un impacto en su realidad. Es por eso que para *Género, literatura y escritura* se convierte en primordial que las y los estudiantes que participan en el taller puedan tener protagonismo en el viaje de hacer suyas las lecturas, dialogar con quienes los acompañan en la ruta y tener la oportunidad de aterrizar sus reflexiones y propuestas en la escritura, para que juntas y juntos se encuentren pronunciando el mundo.

Con este objetivo en mente, se decidió establecer tres líneas centrales derivadas de la teoría consultada para desarrollar la estructura y planeación del taller. Recuperando los aprendizajes de las pedagogías críticas y feministas, se decidió que los cimientos del proyecto serían:

- El aprendizaje en comunidad: retomando la idea de que las personas no se educan de forma aislada, sino que lo hacen comunitariamente a través del diálogo y el intercambio de ideas.
- Leer el mundo, escribir el mundo, abrazar el mundo: tomando en cuenta que a través de la lectura y la escritura las y los estudiantes pueden pronunciar el mundo y pronunciarse en sus contextos.
- La educación para enfrentar la opresión: identificando el proceso de educación como una herramienta para hacer frente a las violencias.

En primer lugar, se decidió plantear un taller en el que el diálogo sea constante, exista la posibilidad de una interpretación colectiva y una discusión horizontal en la que las personas participen con la confianza de llevar la conversación por los rumbos que les parezcan relevantes y propios de sus contextos. Para ello, se

propuso abordar las sesiones en un formato de discusión libre, derivada del concepto de acción dialógica de Freire en el que el diálogo es primordial para una pedagogía liberadora, ya que permite “una devolución organizada al pueblo de aquellos elementos que entregó de forma inestructurada” (Freire, 2005, p. 113) y del énfasis que hace de Petit en lo vital que es dialogar y manipular los libros para un mejor acercamiento a las obras.

Además, se consideró la pertinencia de documentar las sesiones y se optó por llevar una memoria digital en una página web para que quienes asistan al taller puedan tener evidencia de sus conversaciones y reflexiones, aprender las unas de las otras y regresar a sus sentipensares para seguir encontrando nuevas ideas y rumbos de discusión.

En segunda instancia, la postura de abrazar el mundo resulta pertinente para el taller *Género, literatura y escritura* porque se propone a la literatura como medio para comprender el entorno y las realidades que se viven, ese proceso de comprender el mundo a través de las obras literarias. Asimismo, con la intención de que la escritura creativa otorgue momentos de reflexión que permitan interpretar de forma crítica el mundo y aterrizar en la creación literaria los sentipensares producto de la interpretación colectiva y las inquietudes individuales.

Finalmente, se considera a la educación como una herramienta para enfrentar la opresión porque se tiene la intención de detonar un diálogo constante sobre las diferentes violencias experimentadas por las mujeres en el día a día. Tal como se revisaba con Cassany, Freire y Petit, la educación –a través de la lectura y la escritura– es la forma de generar una comprensión crítica del mundo y un interés por involucrarse para modificarlo.

Una vez establecidas estas líneas fue imprescindible dar un paso más para que las ideas que sostienen el proyecto se materializaran en posibilidades de diálogo, en lecturas y en secuencias didácticas. Con el interés de lograr que el espacio trascienda sus sesiones para que las personas no se limiten a una identificación de violencias, sino que tengan la libertad y seguridad de proponer otras líneas de discusión, nuevos temas y diferentes actividades que enriquezcan la dinámica, se escogió un corpus conformado por una novela, una novela gráfica y cuatro cuentos. A partir de estas obras se establecieron seis ejes de problematización para poder detonar y dar hilo conductor a los diálogos.

Corpus

- La novela *Catedrales* de Claudia Piñeiro (dividida en 4 fragmentos).
- La novela gráfica *Tormenta de mayo* de Paulina Márquez.
- Los cuentos:
 - “La cinta roja” de Magela Baudoin.
 - “Soñarán en el jardín” de Gabriela Damián Miravete.
 - “Golondrina” de Dolores Bolio.
 - “Subasta” de María Fernanda Ampuero.

Ejes de problematización

- La familia y las violencias íntimas.
- El feminicidio.
- Las violencias en las calles y la inseguridad en los espacios públicos.
- Los cuerpos hegemónicos; la “norma” y las personas fuera de la misma.
- La memoria de las víctimas de violencias.

Con base en la ruta que las líneas centrales, el corpus y los ejes de problematización fueron dibujando fue posible establecer una secuencia didáctica clara para proceder a planear los encuentros. Cada sesión se conversa sobre la obra o fragmento asignado a través de una pregunta o conflicto cognitivo, se trabaja en un ejercicio de escritura que permita aterrizar las reflexiones y, dependiendo de la decisión de las y los participantes, los ejercicios se colocan en el sitio web colaborativo. Asimismo, se solicita a una de las personas participantes que haga de relatora para que lleve una bitácora de la experiencia en las sesiones. Esto con la intención de considerar las perspectivas de quienes viven el taller.

La experiencia y los resultados

La transición de *Género, literatura y escritura* de la planeación a la realidad fue a la vez retadora y enriquecedora. A lo largo de los encuentros, las personas que participaron se involucraron de tal forma en las conversaciones y mostraron tal compromiso que fue notoria la relevancia que los espacios seguros para leer y dialogar tienen, principalmente en el contexto de las juventudes.

Las discusiones y ejercicios que resultaron de las sesiones tuvieron un impacto positivo en quienes fueron partícipes. No sólo en forma inmediata al identificar una comunidad unida con la que se podían compartir inquietudes, dialogar puntos de vista opuestos o similares y leer los escritos generados, sino también a largo plazo. Quienes se involucraron en el taller encontraron en sus compañeros y compañeras un apoyo fuera del aula para trabajar en nuevos proyectos y proponer otras iniciativas en las que la lectura y la escritura también son un eje importante.

Como ejemplo de estas experiencias valiosas se puede mencionar la sesión en la que se discutió “Subasta” de la autora ecuatoriana María Fernanda Ampuero. El cuento trata de un grupo de personas que son privadas de su libertad por una organización criminal y llevadas a un sitio desconocido en el que quienes asisten a la subasta pujan por quedarse con las víctimas que han reunido ahí. El conflicto cognitivo fue ¿a quiénes les pedimos permiso para existir, ser, hacer, ocupar espacios, escribir...?, y el detonante de escritura fue entregarles páginas arrancadas de un libro publicado e invitarles a que las intervinieran para borrar, agregar o combinar lo que ahí estaba escrito y destacar lo que ellas y ellos querían decir. Las y los asistentes se sumaron a la conversación con mucho interés y participaron activamente en el ejercicio. Una de las hojas que compartieron estaba completa-

mente cubierta con marcador rosa y en los márgenes decía: “Yo escribo sin pedir permiso y sin disculparme por ello”. En esa sesión, algunas de las participantes decidieron consolidar un grupo estudiantil en el que pudieran dar voz a quienes quieren escribir dentro de la institución educativa.

La dinámica relajada, pero comprometida que se generó en el taller permitió que las personas se sintieran seguras en el espacio y deseosas de asistir a las sesiones. Este ambiente horizontal de lectura, diálogo y escritura permitió que, además de los ejes de problematización, se tuvieran otras conversaciones como: lo violenta que puede ser la educación religiosa, el proceso de duelo cuando pierdes a alguien por muerte o por separación, los cuerpos que pueden existir y los que no, el peligro que representa mostrarse como una mujer libre, la deshumanización que existe en algunas profesiones y, derivado del ejercicio que se puso de ejemplo, la necesidad constante de pedir permiso para existir de forma auténtica.

Como resultados finales se pudieron recuperar de forma tangible los textos que las personas participantes decidieron compartir en la plataforma digital –que además siguen alimentando después de haber terminado el taller–, la encuesta de cierre que se hizo para conocer su experiencia y en la que pidieron que estos espacios se repitan y se repliquen, y un mural que decidieron colocar en su institución educativa con fragmentos de los textos que generaron a lo largo de las sesiones.

Género, literatura y escritura tuvo otros resultados que son igual de valiosos, pero no necesariamente se pueden medir o tocar. Empezando por confirmar que es de suma importancia que las y los estudiantes tengan protagonismo y agencia en su aprendizaje para poder marcar las rutas que mejor se acomoden con sus expectativas, inquietudes y aspiraciones. También fue una intervención que sirvió como recordatorio de que, desde la labor docente, se debe dar prioridad y relevancia a los contextos personales y a las experiencias lectoras de quienes estudian y comparten las aulas con las y los profesores. Finalmente, que la literatura de ficción trasciende el papel ornamental o de entretenimiento en el que muchas veces se le coloca porque desde esta experiencia es posible decir que las narrativas de estas escritoras tienen mucha importancia para generar reflexiones a nivel social y cultural con respecto a la violencia de género, especialmente en estudiantes jóvenes como quienes participaron en este taller.

Género, literatura y escritura fue un taller que duró 14 sesiones y que tuvo un impacto claro, pero puntual en quienes se involucraron en el proceso. Sin embargo, esta intervención educativa logró repensar la dinámica de las aulas para hacer de la educación ese espacio donde el pensamiento crítico, el cuestionamiento y la transgresión son posibles. En el taller se leyó el mundo, se escribió el mundo y se tomaron la literatura y la escritura creativa como herramientas para enfrentar la opresión. El impacto no se detiene en las reflexiones que se compartieron y las nuevas preguntas que surgieron, sino que sigue haciendo eco desde un espacio en el que las personas coincidieron para hablar, dialogar, compartir y nombrar las situaciones a las que se enfrentan día a día.

Referencias

- Caballero, S. (Julio, 2015). "De la alfabetización a la literacidad crítica. Entrevista a Daniel Cassany". *Dixit*, 3. <https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revista-dixit/article/view/193>
- Cassany, D. (Julio, 2015). "Literacidad crítica: leer y escribir la ideología". *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/251839730_Literacidad_critica_leer_y_escribir_la_ideologia
- Freire, P. (2003). *La importancia de leer y el proceso de liberación*. México: Siglo XXI Editores.
- _____ (2005). *La pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI Editores.
- Hooks, b. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. España: Traficante de sueños.
- _____ (2021). *Enseñar a transgredir*. España: Capiáin Swing Libros.
- Petit, M. (2013). *Leer el mundo*. Argentina: F.C.E.
- _____ (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, (2 ed.). México: F.C.E.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Argentina: Prometeo Libros.
- _____ (2016). *La guerra contra las mujeres*. España: Traficantes de sueños.

El uso de estructuras lingüísticas en literatura: la caracterización oracional en cuentos de Amparo Dávila

*Gabriela Cortez Pérez
Rebeca Campos Herrera*

La comunicación verbal es un proceso que inicia por la interacción del contexto y que obedece a la necesidad de darse a entender y transmitir mensajes, primero de manera oral, posteriormente, la modalidad escrita de la lengua implica instrucción formal, regularmente escolar, para adentrarse en la decodificación de la lengua.

La lengua es un sistema, una herencia social, se habla, se escribe y se adquiere a través de un medio social, tiene estructuras físicas: fonemas, morfemas, palabras; nos ayuda a conocer culturas, ideologías, creencias de grupos específicos que habitan dentro de una sociedad. La lengua que cada ser humano posee es una marca personal, una identidad que le hace ser diferente por la variedad de culturas y su distinta forma de llamar a lo que se percibe. Es la lingüística la disciplina encargada del estudio de la lengua, que, desde la perspectiva de su objeto de estudio, analiza los sistemas verbales de acuerdo con las reglas gramaticales y los factores sociales que inciden en ellos.

Cada sistema lingüístico, cada idioma, tiene reglas específicas que los hablantes van adquiriendo conforme se apropian de su lengua; la descripción, análisis e interpretación se hace desde la gramática. Ahora, la interacción verbal que permite la comunicación es diversa desde la tipología discursiva, esto es, la humanidad se comunica con distintos tipos textuales en distinto grado de formalidad, tanto en la oralidad como en la escritura, dentro de la última se concibe –a pesar de que también hay esta expresión en la oralidad– a la literatura.

Si se recorre el camino que ha transitado la literatura se observa que como tal es un término cambiante, cuya definición obedece al periodo y hasta el espacio y la concepción que de ella se tenga “Las palabras son fugaces; pero los escritos pueden permanecer inalterados durante años, siglos y milenios. Ésta es la función original y primaria de la escritura” (Tusón, 1989, p. 81).

Lo que unifica diacrónica y diatópicamente al hecho escritural es que su materia prima es el lenguaje, la lengua. Toda escritura contribuye a consolidar el pensamiento del ser humano; la literatura lo hace desde la voz que representa a una ideología, un espacio y un género determinado. Recuérdese que las mismas palabras que empleamos para la interacción verbal son las que conforman la literatura y, en esta, rebasan el sentido de la lengua para crear realidades ficcionales que se postulan al lector.

La literatura como discurso lingüísticamente complejo, en tanto que en ella confluye un manejo de la lengua de forma estética a la par que refleja el o los sociolectos que plasma el autor según los personajes que crea, “no es la forma general de cualquier obra de lenguaje, no es tampoco el lugar universal donde se

sitúa la obra de lenguaje. Es de alguna manera un tercer término, el vértice de un triángulo por el que pasa la relación del lenguaje con la obra y de la obra con el lenguaje” (Foucault, 1996, p. 63).

Se enfatiza en este punto que existe una intersección entre lengua y literatura que, si bien pueden estudiarse de forma independiente, es susceptible de conformar una línea de investigación que ofrece otra perspectiva del hecho literario. Dice Foucault “Esta idea es que la literatura es un lenguaje, un texto hecho de palabras, de palabras como las demás, pero palabras que son suficientemente y de tal manera elegidas y dispuestas que a través de ellas pase algo que es inefable” (Foucault, 1996, p. 67).

Partiendo del contexto en el que la literatura es una manifestación particular del sistema lingüístico es que se propone este trabajo, en el que el análisis sintáctico aporta un enfoque más sobre el discurso literario, en este caso en la obra de Amparo Dávila, autora mexicana cuya singular y prolija producción narrativa la posiciona como elemento ineludible del canon mexicano contemporáneo.

El objetivo es, entonces, analizar las estructuras sintácticas de Amparo Dávila, buscando, con ello, evidenciar desde la lingüística la cultura literaria y lingüística que tiene México. Para ello se parte de la hipótesis de que la producción narrativa de Amparo Dávila aumenta cuantitativa y cualitativamente debido a que la autora se ciñe a un constante ejercicio escritural que se evidencia en las proposiciones oracionales que conforman su obra.

Amparo Dávila es una escritora mexicana que nació en la primera parte del siglo pasado, en 1928, en provincia –Pinos, Zacatecas–, y murió en 2020. Se desarrolló en un contexto cultural que sirvió como marco para sus publicaciones, las cuales recibieron premios como el Xavier Villaurrutia y el Tercer Premio Jorge Ibarguengoitia de Literatura.

El trabajo se sustenta en un corpus que se extrajo de tres cuentos: *El huésped* y *La Señorita Julia* –de donde se extrajo un fragmento de 2 337 palabras– y *Árboles Petrificados* –del cual se retomaron 1551 palabras–, con la intención de comparar la escritura de la autora en diferentes épocas de su vida, ya que los primeros pertenecen a un compendio de cuentos llamado *Tiempo destrozado* publicados en el año de 1959, mientras que *Árboles petrificados* es publicado en el año de 1977. La selección del corpus a analizar obedece al criterio diacrónico, dado que la hipótesis se centra en que la autora diversifica y amplía la tipología oracional a partir del ejercicio escritural. Y, si bien la cantidad de palabras difiere en cada fragmento, en el nivel sintáctico de la lengua la estabilidad priva en cuanto a las proposiciones que se producen.

Sintaxis y literatura

La sintaxis se centra en el estudio de la combinación de los constituyentes de la lengua para conformar oraciones tanto simples como compuestas. El hablante, sin saber teoría sintáctica, estructura su producción y la conforma a partir de oraciones, que, dependiendo del desarrollo de su competencia lingüística, emplea

para comunicarse. Las bases teóricas que fundamentan el análisis oracional de este trabajo corresponden a *La gramática española* de Francisco Marcos Marín (2007), de donde se rescatan los conceptos de frase, oración, oraciones principales, oraciones coordinadas y subordinadas y la respectiva clasificación y subclasificación de éstas.

La pertinencia de analizar obras literarias desde el análisis sintáctico radica en que es el nivel de la lengua más estable, esto es, es el menos susceptible de variación, de ahí que como lectores se pueda seguir decodificando obras del español de siglos atrás. Triadó y Forns (1992), al igual que Hudson, concluyen que las producciones sintácticas son el “exponente máximo y más estable del dominio de un idioma”, de tal manera que revisar la lengua desde esta forma indicará un “orden invariante que permite determinar con bastante precisión el continuum de estructuras (p. 138).

El análisis sintáctico se plantea como una forma de adentrarse en la lengua desde una perspectiva cuantitativa y cualitativa, ya que en la primera es determinante en la lengua la frecuencia de aparición de las proposiciones y la tipología en la que se pueden clasificar, mientras que en lo que respecta a lo cualitativo importa resaltar la coherencia y cohesión con que se unen y dan forma al texto los constituyentes sintácticos.

Para determinar los rasgos sintácticos de un texto, la lingüística, la gramática, recurre al Índice de Madurez Sintáctica (IMS), que se define como la capacidad del emisor para construir proposiciones a partir de un verbo regente. Sin embargo, ésta, como cualquier medición, resulta en datos concretos, siendo que la lengua ofrece más complejidad, es por ello que en este trabajo se postula que al IMS se debe añadir los niveles de subordinación, para intentar evidenciar la complejidad de la producción analizada. Para acotar, el IMS se determina con la suma de proposiciones entre el número de oraciones que encabezan constituyentes; el nivel de subordinación se refiere a la capacidad de desglosar ideas por medio de transpositores que van desprendiendo verbos.

OP+O. Coord.+ O. Sub.
OP

La literatura, como discurso específico, si bien emplea las reglas combinatorias de la lengua en que se escribe, pareciera tener características gramaticales particulares, que, además de la realidad extralingüística que expresa –dotada de literariedad– sólo son perceptibles a partir del análisis sintáctico. Desentrañar cómo se estructuran los textos literarios, además de dar cuenta de una producción lingüística particular, contribuye desde el ámbito pedagógico a determinar la pertinencia de obras específicas en los planes y programas de estudio.

Es así que la enseñanza de la literatura se puede ver beneficiada con trabajos como este.

Los resultados

Se presentan a continuación los datos del análisis de acuerdo con la tipología oracional.

Tabla 1. Tipología oracional en El huésped y La Señorita Julia

<i>El huésped y La Señorita Julia</i>	
Análisis I	2337 palabras
Oraciones Simples	39
Oraciones Compuestas	128
Oraciones sin OP	-
OP SIN VERBO	3
Frases	2
Total	172
COORDINADAS	
Copulativas	41
Copulativas Yuxtapuestas	19
Distributivas	-
Disyuntivas	2
Disyuntivas Yuxtapuestas	-
Ilativas	-
Ilativas Yuxtapuestas	-
Explicativas	-
Explicativas Yuxtapuestas	-
Adversativas Restrictivas	4
Adversativas Restrictivas Yuxtapuestas	-
Exclusivas	-
Exclusivas Yuxtapuestas	-
Total de Coordinadas	66
SUBORDINADAS SUSTANTIVAS	
Sujetivas	11
Predicativas	3
Objeto Directo	40
Objeto Indirecto	-
Adnominales	6
Verbo de Régimen Prepositivo	11
Sustantivas Agentivas	-
Total	71
SUBORDINADAS ADJETIVAS	
Especificativa	28
Explicativas	4
Total	32

SUBORDINADAS ADVERBIALES CIRCUNSTANCIALES	
Temporales	33
Locativas	-
Modales	29
Total	62
SUBORDINADAS ADVERBIALES CAUSATIVAS	
Causales	10
Condicionales	3
Final	4
Concesiva	1
Total	18
SUBORDINADAS ADVERBIALES CUANTITATIVA	
Comparativa	2
Consecutiva	1
Total	3
Total de Subordinadas	186

Fuente: elaboración propia.

De tal manera que el concentrado de los datos y el IMS es:

Tabla 2. Concentrado de datos

Oraciones Principales	128
Coordinadas	66
Subordinadas	186
Fórmula aplicada	$128 + 66 + 186 / 128 = 2.96$
Madurez Sintáctica	2.96

Fuente: elaboración propia.

En este primer análisis, perteneciente a la obra de Amparo Dávila y con un corpus de 2337 palabras se muestra 2.96 de madurez sintáctica, esto es, de 128 oraciones principales, la autora las expande con 66 coordinadas, de las cuales 60 son copulativas –y 19 de ellas yuxtapuestas–, 2 disyuntivas y 4 adversativas restrictivas; en cuanto a subordinadas se tiene un total de 186, de las cuales 71 sustantivas, 32 adjetivas, 62 adverbiales circunstanciales, 18 adverbiales causativas y 3 cuantitativas. El IMS de Amparo Dávila indica que la producción de subordinadas es 2.96. por oración

Una cosa más para resaltar en la escritura de Dávila es que se muestran oraciones compuestas con una oración principal sin verbo como se puede observar en el siguiente ejemplo:

- Ella **O. P.** /que siempre estaba fresca y activa. **CL. SUB. ADJ. ESP.**
- Ese pasado antes de ti **O. P.** / que ahora se desvanece **CL. SUB. ADJ. ESP.** / y pierde todo sentido. **O. COORD. COP.**

Tabla 3. Tipología oracional en *Árboles Petrificados*

Cuento <i>Árboles Petrificados</i>	
Análisis I	1551 palabras
Oraciones Simples	36
Oraciones Compuestas	68
Oraciones sin OP	-
OP SIN VERBO	1
Frases	1
Total	106
COORDINADAS	
Copulativas	40
Copulativas Yuxtapuestas	56
Distributivas	1
Disyuntivas	2
Disyuntivas Yuxtapuestas	-
Ilativas	-
Ilativas Yuxtapuestas	3
Explicativas	-
Explicativas Yuxtapuestas	-
Adversativas Restrictivas	1
Adversativas Restrictivas Yuxtapuestas	1
Exclusivas	-
Exclusivas Yuxtapuestas	-
Total de Coordinadas	104
SUBORDINADAS SUSTANTIVAS	
Sujetivas	2
Predicativas	1
Objeto Directo	33
Objeto Indirecto	-
Adnominales	1
Verbo de Régimen Prepositivo	1
Sustantivas Agentivas	-
Total	39
SUBORDINADAS ADJETIVAS	
Especificativa	21
Explicativas	-
Total	21
SUBORDINADAS ADVERBIALES CIRCUNSTANCIALES	
Temporales	6
Locativas	-
Modales	15
Total	21

SUBORDINADAS ADVERBIALES CAUSATIVAS	
Causales	2
Condicionales	2
Final	6
Concesiva	-
Total	10
SUBORDINADAS ADVERBIALES CUANTITATIVA	
Comparativa	6
Consecutiva	2
Total	8
Total de Subordinadas	99

Fuente: elaboración propia.

Tabla 4. Concentrado de datos

Oraciones Principales	68
Coordinadas	104
Subordinadas	99
Fórmula aplicada	$68+104 +99/68= 3.98$
Madurez Sintáctica	3.98

Fuente: elaboración propia.

En este cuento la autora tiene un IMS de 3.98 a partir de 68 oraciones principales, que se expanden con 104 coordinadas, de las cuales 96 son copulativas –con 56 yuxtapuestas–, 1 distributiva, 2 disyuntivas, 3 ilativas yuxtapuestas y 2 adversativas restrictivas y de éstas 1 yuxtapuesta; y con 99 subordinadas; 39 sustantivas, 21 adjetivas, 21 adverbiales circunstanciales, 10 adverbiales causativas y 8 cuantitativas. Los resultados muestran que Amparo Dávila, de acuerdo con la diacronía en la escritura, tuvo un incremento en cuanto a la expansión de la oración principal, ya que de 2.96 llegó a 3.98 de IMS.

El análisis no refiere presencia de oraciones coordinadas ilativas, explicativas ni exclusivas. Tampoco se encontraron subordinadas de objeto indirecto, sustantivas, agentivas, explicativas, locativas ni concesivas. Esto quiere decir que de los 25 tipos de oraciones produjo 15, lo que es, cualitativamente, una cifra alta, lo que sustenta la ubicación de la literatura como un discurso particular.

Tabla 5. IMS y tipología oracional: comparación

Obra	Oraciones Principales	Oraciones Coordinadas	Cláusulas subordinadas	Madurez sintáctica
<i>El huésped y La Señorita Julia</i>	128	66	186	2.96
<i>Árboles petrificados</i>	68	105	96	3.95

Fuente: elaboración propia.

Como evidencia la tabla, hubo un incremento del IMS, lo cual es significativo por la diacronía de la obra analizada, esto es, el ejercicio escritural de la autora evidencia, desde el análisis sintáctico, que con menos verbos regentes desarrolló ideas que se desglosaban más por medio de la coordinación. Esto hace suponer que el discurso se concretó en oraciones principales, pero se expandió en cuanto a oraciones compuestas, de ahí que se pueda afirmar que la producción literaria cambia, aun siendo de la misma autoría. [...] narrar relatos, en realidad, es un juego del lenguaje particular; para jugarlo se requiere un conjunto de convenciones particulares, aunque estas convenciones no son reglas de significado; y este juego no está en perfecto acuerdo con los juegos ilocucionarios del lenguaje (Searle, 1996, p. 169).

Tabla 6. Subordinación en cada obra

Obra	Sustantivas	Adjetivas	Adverbiales	Total
<i>El huésped y La Señorita Julia</i>	68	33	85	186
<i>Árboles petrificados</i>	38	21	37	96

Fuente: elaboración propia.

Si bien la coordinación parece un recurso oracional característico de la producción de Amparo Dávila, la subordinación es el criterio gramatical que delata la complejidad de los textos, en tanto que denota complejidad a partir de si las proposiciones funcionan como adjuntos o argumentos. Un rasgo que se establece como característico de la complejidad son los adjuntos, que son los que dotan de expresividad al discurso y que, en el nivel oracional, se evidencian con las adjetivas y adverbiales, las cuales, en la producción de la autora disminuyen, por lo que se anotaba ya como una concreción en su producción. Es así que pareciera una contradicción que aumente el IMS y decrezca la diversificación de la tipología oracional, pero no es así, ya que lo que indican las cifras es que el ejercicio narrativo se particularizó y que la complejidad de las estructuras oracionales de la autora radica en lo cualitativo.

Tabla 4. Nivel de subordinación

Obra	NIVEL 1	NIVEL 2	NIVEL 3	NIVEL 4	NIVEL 5
<i>El huésped y La Señorita Julia</i>	119	53	11	2	-
<i>Árboles petrificados</i>	39	41	11	5	1

Fuente: elaboración propia.

Al haber una proposición principal que se expande por medio de coordinación y/o subordinación la relación intraoracional que se presenta por medio de transpositores evidencia el dominio lingüístico de quien escribe; en este caso la autora posiciona que en la mayoría de sus oraciones hay en promedio dos constituyentes que se derivan del verbo regente, situando en un primer nivel la mayoría de éstos.

Conforme se ahonda en una idea se acrecientan los niveles de subordinación. En el caso de Amparo Dávila, la subordinación de ideas disminuye, pero alcanza el nivel cinco de subordinación, esto es, la particularidad del discurso literario se

caracteriza en la producción de la autora en que de un verbo desarrolla cinco más, lo que posiciona a dicha obra como compleja en estructuras lingüísticas.

La subordinación y los niveles anotados, evidencian que el discurso en la obra cuentística de la autora se cohesiona gracias a la subordinación, que, en este caso, dista mucho de otros conteos.

Conclusiones

El análisis sintáctico en obras literarias, en narrativa, implica el reconocimiento y caracterización del estilo del autor, ya que en su producción recurre a las estructuras lingüísticas que domina y refleja en voz de los personajes y/o narrador(es).

La escritura en la literatura se diferencia a los actos de habla en que los recursos estilísticos no son los mismos, esto es, la gramaticalidad que estructura las interacciones cotidianas (sean orales y/o escritas) exigen una oración –idea– regente que es expandida por nexos y locuciones; en literatura dicha expansión oracional permite alteraciones gramaticales –la elisión de verbos, de OP y algunas puntuaciones características de la autora– que en la lengua cotidiana se clasifican como anomalías.

Amparo Dávila con su escritura hace notar un crecimiento no sólo de madurez sintáctica, sino de complejidad en cada oración compuesta, mostrando un alcance hacia el mayor nivel de subordinación; el primer análisis arrojó un 2.96 con un alcance de subordinación al nivel 3, en el segundo análisis su madurez sintáctica aumentó a 3.95 con un alcance de subordinación al nivel 5. Además, la autora es capaz de reproducir más del 50% de la tipología oracional de coordinadas y cláusulas subordinadas, con lo que evidencia un dominio sintáctico en términos cuantitativos como cualitativos.

Se concluye que la obra de Amparo Dávila tiene características peculiares a partir del análisis sintáctico, mismas que delatan una producción diferenciada tanto cuantitativa como cualitativamente a partir de la diacronía que subyace al ejercicio escritural.

Referencias

- Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*. México: FCE.
- _____ (1977). *Árboles Petrificados*. México: Joaquín Mortiz.
- Foucault, Michel. (1996). *De lenguaje y literatura*. España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Marcos, M. (2007). *Gramática española*. España: Letras universitarias.
- Searle, J. (1996). “El estatuto lógico del discurso de ficción”. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 1(1/2), PP. 159-180. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511609213>
- Triadó, C. y Fornis, M. (1992). *La evaluación del lenguaje*. Barcelona: Anthropos.
- Tusón, Jesús. (1989). *El lujo del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.

Elena Garro: protagonista del boom latinoamericano

Rocío Ochoa García

Los campos de estudio en los que se inscribe esta propuesta es la historia de las mujeres y la teoría literaria feminista, dos ámbitos que a veces se entrelazan pero que pueden ser complementarios en el tema que aquí interesa. Por lo general, las valiosas contribuciones de muchas escritoras han sido poco reconocidas en el canon literario universal, en general, y en el latinoamericano, en particular. En el siglo XXI continúa siendo necesario rescatar los aportes de las artistas de la palabra escrita y colocarlas en el lugar que se han ganado y se merecen, al lado de los grandes escritores. Es el caso de Elena Garro quien, a pesar de ser una de las mejores escritoras mexicanas de mediados del siglo XX aparece poco en los índices de los libros y diccionarios de literatura mexicana e hispanoamericana.

En la lista de integrantes del Boom latinoamericano, todos varones, están Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti y Augusto Roa Bastos, entre otros. Por parte de México sólo un nombre brilla entre los privilegiados de esta lista. La escritora poblana debería ser considerada en ella, de ahora en adelante, sus méritos son más que suficientes para serlo.

Es el tiempo de resaltar a las mujeres en la literatura e incluirlas en el canon que ha sido creado para invisibilizar sus logros en esta cultura patriarcal, la cual sólo ve y valora los escritos de los varones, y resta importancia y subvalora las creaciones de las representantes del sexo femenino. Coincido con Lilia Granillo (2016) respecto a que es una tarea pendiente y vigente de las investigadoras feministas estudiar la “historia de la literatura escrita por mujeres”, tanto del siglo XX como del actual. En el marco de la historia esto significa sacarlas del silencio a que han estado sometidas (Perrot, 2008).

En este sentido, el reconocimiento que Elena Garro merece implica, desde la historia de las mujeres y la crítica literaria feminista, colocarla junto a los grandes escritores de la literatura mexicana y latinoamericana. Actualmente se reconoce su talento literario, más no se le ha permitido entrar al selecto club de los escritores consagrados, me refiero específicamente a los del boom latinoamericano. ¿Acaso se le ha excluido por ser mujer?

Este trabajo se divide en cuatro partes: en la primera, presentamos algunos datos biográficos de Elena Garro; en la segunda, abordamos el marco teórico-conceptual en que basamos nuestros argumentos; en la tercera, mostramos ejemplos del uso de la técnica del realismo mágico en algunas de las narraciones de la escritora poblana y argumentamos porqué ha de ser parte del canon del boom latinoamericano, por último, en la cuarta, presentamos las conclusiones.

Algunos datos biográficos de la escritora

Elena Garro fue una escritora mexicana. Nació en 1916 en Puebla, hija de padre español y madre mexicana. Creció en Iguala, Guerrero. Se matriculó en la carrera de Letras Españolas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pero no la terminó porque se casó con Octavio Paz en 1937 (fueron cónyuges por 22 años y tuvieron una hija, Helena Paz Garro; el matrimonio terminó legalmente en 1959 por iniciativa de Paz). Elena escribió una gran cantidad de cuentos y novelas, obras de teatro, poemas, ensayos, reportajes y guiones cinematográficos. Fue coreógrafa de Julio Bracho y amaba el arte, en general, y la danza, en particular. Murió en la Ciudad de México en 1998. Se autodenominaba “partícula revoltosa”, lo que le quedaba muy bien ya que se caracterizó por armar escándalos a banqueros y altos funcionarios del Estado, siempre en defensa de una causa social como la de las campesinas y los campesinos y mujeres y hombres indígenas (Ochoa, 2006).

Entre sus méritos literarios están los premios que recibió a lo largo de su trayectoria artística: Premio Xavier Villaurrutia, por *Los recuerdos del porvenir* (1963); Premio Grijalbo, por *Testimonios sobre Mariana* (1981); Premio Bellas Artes de Narrativa Colima para Obra Publicada (1996) y Premio Sor Juana Inés de la Cruz (1996).

Por si esto fuera poco, Carballo asegura que “es escritora de la cabeza a los pies, modificante, innovadora: la literatura era una antes [...] y es otra después de ella” (citado en Poniatowska, 2000, pp. 119-120). Coincido con su opinión y agregó que Garro nos da a conocer mucho del modo de vida, ideología y cosmovisión de las mujeres y los hombres del ámbito urbano, rural e indígena; de su medio social y cultural, a los cuales retrata fiel y artísticamente, de manera original y magistral, y con una gran capacidad para ver lo que las demás personas no ven. En ello radica el valor estético de sus escritos, en los cuales las niñas y los niños; las mujeres y los hombres de las comunidades étnicas son sus protagonistas (Ochoa, 2006).

Marco teórico conceptual

En este apartado abordamos los conceptos de canon literario, teoría literaria feminista y boom latinoamericano. El canon literario es, en palabras de Enric Sullà, “una lista o elenco de obras consideradas valiosas, y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (Sullà, 1998, p. 11). Su conformación presupone un proceso de elección de obras que se consideran mejores que otras, más representativas de alguna corriente o postura estética, por ejemplo, el boom latinoamericano. En este sentido, la teoría literaria feminista nos permite incluir el nombre de Elena Garro en la prestigiosa lista de artistas del boom latinoamericano. Esta teoría nos posibilita poner en tela de juicio el canon literario que se hizo desde una perspectiva androcéntrica, dejando fuera del mismo a todas las mujeres escritoras porque, supuestamente, sus creaciones no tenían o tienen la calidad estética para ser consideradas artísticas.

De acuerdo con Rooney (2005, p. 74), la teoría literaria feminista tiene los siguientes objetivos: a) desnaturalizar la subordinación de las mujeres al interior de las familias, b) desenmascarar los mitos sexuales existentes sobre la pasividad femenina, c) borrar la heterosexualidad normativa, d) estudiar las relaciones entre los géneros de los seres humanos y el género literario –la existencia de un “estilo femenino”– y e) centrarse en los cánones literarios para incluir a las mujeres en ellos. De estos cinco objetivos, en este trabajo nos centramos en el último, pues nuestra intención es proporcionar los argumentos suficientes, claros y sólidos para que Elena Garro sea incluida en el canon del boom latinoamericano.

Por lo general, cuando hablamos del boom latinoamericano, como un movimiento literario que ocurrió alrededor de los años sesenta del siglo XX –algunos estudiosos dicen que se inició en Brasil–, se mencionan los nombres que ya señalamos.

La crítica ha sido casi siempre unánime al considerar que la explosión comercial de la nueva novela latinoamericana se inicia con *La región más transparente* (1961) de Carlos Fuentes, y que se cierra con broche de oro con el éxito arrollador de *Cien años de soledad* (1968), de Gabriel García Márquez. (Correa, 2010)

De tal manera, el protagonismo recae sólo en los escritores varones, lo que implica que no se reconozcan los aportes artísticos de las autoras, algunos de los cuales son incluso anteriores a los de los varones. Por ejemplo, cabe señalar que la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro se publicó cuatro años antes que *Cien años de soledad* (publicada en 1967); no obstante, por lo general, se considera al autor de la segunda novela como el padre del realismo mágico (una de las técnicas características de la narrativa del boom y usada tanto por la escritora mexicana como por el colombiano, entre otras escritoras y escritores).

Señalemos algunas características del boom latinoamericano. Además del indiscutible éxito comercial editorial de los productos literarios de esta tendencia estética, sus integrantes se caracterizaron por presentar novedosas formas de escritura como el uso del tiempo no lineal y los neologismos, juegos de palabras, el recurso del realismo mágico, el partir de lo local y regional y conseguir que las temáticas y problemáticas que abordaron adquirieran carácter de universalidad, en algunas ocasiones la exclusión de los signos de puntuación y el abordar temáticas políticas y sociales de sus países de origen (Castro, 2019), entre otros elementos.

Veamos ahora algunos argumentos que nos proporcionan críticas y críticos literarios y estudiosas y estudiosos de la literatura, mismos que nos permiten reforzar nuestra propuesta de inclusión de la escritora poblana al canon –hasta ahora demasiado masculino– del boom latinoamericano. Emmanuel Carballo asegura que *Los recuerdos del porvenir* tiene calidad artística local, mexicana y universal en toda la literatura femenina, y que el carácter universal de su novela ubica a Elena Garro entre los grandes de todos los tiempos. Además, sitúa tal novela “al frente de toda la literatura femenina” (en Poniatowska, 2000, p. 113).

Federico Patán (1999, p. 19) agrega que en dicha novela su autora supera el providencialismo y “se transforma en la voz de todos”. Precisamente, uno de los rasgos de esta narración es su universalidad a partir del regionalismo, característica de los escritores del boom latinoamericano, por ello el arte de esta novela nos permite equiparar el arte de Elena Garro con el de ellos. Sobre la misma novela, Sara Sefchovich (1983, p. 26) opina que “es la gran obra de la guerra cristera en México, [posee] una visión del país y de su gente a partir del universo familiar y provinciano”. Pero no sólo es el tema político religioso el que se resalta en esta novela, sino muchos tópicos más, todos importantes y actuales en la década de los años sesenta del siglo XX y aún del XXI. Elena Poniatowska (2000) afirma que Garro es “la mexicana más estudiada en Estados Unidos” (p. 114). Junto a Sor Juana y Rosario Castellanos, la autora poblana “acaba siendo el foco de mayor atención, aquel en el cual giran ansiosas las palomas nocturnas de la literatura y se hacen cruces y se queman y no acaban por entenderla” (p. 115).

El cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas” –integrado en el volumen *La semana de colores*– es considerado, en cuanto al manejo de la temporalidad, por las estudiosas y los estudiosos de la literatura y otros tantos escritores varones, como uno de los mejor logrados. Sergio Pitol “no vacila en decir que es el mejor cuento de la literatura producido por mujeres en México” (en Poniatowska, 2000, p. 112).

Antes se mencionó que el uso del tiempo no lineal es una característica de los escritores del boom, bien, he aquí un ejemplo de ello por parte de Elena Garro (1964). En el cuento señalado Laura, la protagonista, se escapa a otra dimensión temporal y se reúne con su antiguo amor, dejando atrás, en el tiempo, a su esposo Pablo, remontando así a sus personajes del siglo XX al XVI. La escritora consigue hacer esto con tan sólo unas cuantas palabras.

Otro ejemplo del uso magistral del tiempo no lineal en el universo narrativo garriano es, de acuerdo con Lucía Melgar (2002a), el siguiente en el “que con tanta habilidad la escritora multiplica y despliega en su obra, (el que) le dará a los personajes de *Los recuerdos del porvenir* un medio de escapar de la mezquindad del tiempo cronológico” (p. 69). De esta manera Elena consigue que el tiempo de la dicha sea infinito en la ficción y así confiere a las protagonistas y los protagonistas el don de la felicidad eterna; en su universo narrativo el tiempo es eterno o se detiene para beneficio de los personajes principales, femeninos y masculinos (Ochoa, 2006). Por ejemplo, “a Julia, Garro le otorga el milagro del amor recíproco que la salva de la crueldad del tiempo cronológico” (Melgar, 2002a, pp. 171-172). En esta novela los minutos se detienen para inmovilizar a los perseguidores de Julia y su amado, sólo así ella puede escapar del General Rosas, su amante, para ser feliz con el hombre que ama (Ochoa, 2006).

Para Reynol Pérez “en *Los recuerdos del porvenir* el amor (triunfa) gracias a que Felipe Hurtado detiene el tiempo y abandona Ixtepec llevando en su caballo a la bella Julia Andrade” (2002, p. 177). El uso de este recurso es muy emblemático en la escritura de Garro, solía valerse de algún personaje para alterar la temporalidad y su importancia en ella es comparable con otros como los personajes, de ambos sexos o la trama. Probablemente esto se debía a la admiración que Elena

sentía por Chéjov. Cabe señalar que a Lucía Melgar le aseguró que admiraba al escritor ruso porque “el personaje realmente importante en [él] es el tiempo. Es lo que más cuenta” (2002b, p. 250).

También en los relatos garrianos el tiempo es determinante; el detenerse, el eternizarse o el retroceder del tiempo es lo que hace posible que algunas parejas de amantes se unan en sus historias (Ochoa, 2006, p. 20). En *Los recuerdos del porvenir* el orden cronológico se interrumpe para Julia y Felipe; en *Testimonios...* se prolongará infinitamente en la otra vida, para Mariana y Vicente y en el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas”, Laura sólo consigue “reunirse con su primer esposo en otra dimensión espacial y temporal; la protagonista se traslada alternativamente a dos épocas separadas por cuatro siglos” (Ochoa, 2006, p. 21).

En ese cuento nos encontramos con una historia que transcurre en dos periodos paralelos: el del presente de la narración, los años 60s del siglo XX, y el del pasado prehispánico. Laura se desliza entre ambos con extraordinaria facilidad, de igual manera sus dos vidas se entrecruzan y mezclan y coinciden en las dos etapas de la historia hasta confundirse y fundirse, ya que los límites temporales se anulan. Otro ejemplo del juego temporal lo encontramos en *Testimonios...*, la protagonista se hace presente a Vicente en una cancha de tenis y cuando él se acerca la joven es una anciana; en unos cuantos segundos los años transcurrieron velozmente y ella pasó de la juventud a la vejez en un corto tiempo. En *Los recuerdos...* el tiempo se detiene y en *Testimonios...* se acelera de forma extraordinaria o se prolonga eternamente (Ochoa, 2006, p. 21).

El realismo mágico en la narrativa garriana

La autora que aquí interesa muestra su dominio de la técnica del realismo mágico en algunos de los pasajes más sorprendentes de su novela más reconocida. En *Los recuerdos del porvenir* Garro consigue magistralmente que el tiempo se detenga, el sonido dejó de existir, la luz se oscurezca y que las mujeres y los hombres del pueblo se queden inmóviles, como estatuas de sal, mientras la pareja de enamorados escapa libremente montada en un caballo blanco en medio de “la luz rosada del amanecer” (Garro, 1999, p. 88) acompañada por las risas alegres de Julia despidiéndose para siempre de Ixtepec.

Otros ejemplos de esta técnica narrativa los encontramos cuando la escritora poblana presenta lo “irreal como un suceso cotidiano” (Stoll, 1999, p. 118) en gran parte de sus cuentos y novelas; por ejemplo, en “El duende” este personaje, propio de la fantasía, habita el jardín de Estrellita, Leli y Eva, y es real para las lectoras y los lectores y para la más pequeña de las niñas. Para Stoll (1999) el nombre de realismo mágico implica la unión de lo real y lo mágico, dos términos excluyentes por ser opuestos: “lo que Garro describe también podría entenderse como la fascinación surrealista de borrar la separación entre la realidad y la fantasía” (p. 119). Aceptar esto nos permite entender por qué el alma en pena de la protagonista de *Testimonios...* camina por las calles de París y convive con los parisinos como un “ángel disfrazado” (Ochoa, 2006).

A Mariana le desagradaba vivir con la lógica que rige la vida de la mayor parte de las personas, las cuales miden

la realidad cotidiana [...] las acciones y los hechos con la estrecha vara del llamado sentido común y el sentido común rebaja la fantasía hasta convertirla en delito [...] desprecia[ba] a la gente que vivía de acuerdo con esa medida [...] (pues ella) permanecía aferrada al juego de su imaginación (pensaba que) los milagros (son) lo único real que sucede en el mundo. (Garro, 1981, pp. 193, 128 y 50)

En esta, y otras de las historias que crea Elena Garro, los límites entre lo “irreal” y lo “real” se entrecruzan. Seres vivos, muertos, imaginarios y fantásticos, masculinos y femeninos, conviven en un mismo tiempo-espacio, se mezclan y confunden a las lectoras y los lectores, quienes se maravillan ante la combinación de lo mágico y lo real.

Además de la auto adscripción de la autora poblana al realismo mágico, escritoras y escritores, investigadoras e investigadores admiten que sus textos literarios bien podrían ser clasificados dentro de esta línea artística.

Domínguez afirma que la técnica garriana es

Al mismo tiempo una comprensión literaria del mundo: el realismo [...] bien puede ser llamado mágico por comodidad [...] Obras como la (suya) y (la de) Rosario Castellanos, al desacralizar al otro, al dotarlo de verosimilitud novelesca, abrieron la conexión mexicana de ese realismo mágico o maravilloso que se impuso en esos años (sesentas) en la América Latina [...] En [ésta], Castellanos, Zepeda, Galindo y López Páez [...] el realismo deja de ser imitación o sublimación de lo real para ser una interpretación. (Domínguez, 1991, pp. 1039, 1045 y 1050-1051)

En *Los recuerdos del porvenir*, en un pueblo de provincia, Ixtepec, se universalizan los temas que se abordan en esa novela: el engaño y el fiasco de la revolución mexicana, el lugar de las mujeres en un mundo de varones, la sexualidad y sus representaciones, las mujeres y los hombres y su relación con el tiempo, el amor y el poder, entre otros (Ochoa, 2006). ¿No es esta una de las características de la estética de la “nueva novela” del boom?

Conclusiones

Abordamos este tema desde la historia de las mujeres. No hay otra manera. Al menos no la hay si se trata de contribuir al conocimiento y reconocimiento de una artista mexicana que es parte importante y pieza clave de la literatura nacional y latinoamericana. En este texto mostramos cómo la narrativa de Elena Garro presenta el uso y recurrencia de, al menos, tres características notables de la tendencia estética del boom: 1) el elevar las temáticas y problemáticas que aborda en sus textos narrativos de lo local-regional a la universalidad, 2) el uso del tiempo no

lineal y 3) el realismo mágico. Elementos suficientes para incluirla en el selecto canon del boom latinoamericano.

Hacer uso de la teoría literaria feminista nos permite desentrañar las experiencias de las escritoras que han sido relegadas y excluidas de la historia de la literatura mexicana, latinoamericana y universal. Nos permite rescatar sus obras y valorarlas en su justa medida al igual que se ha hecho, durante siglos, con las de los escritores varones de todas las partes del mundo. También hace posible que evidenciamos la misoginia que subyace la elaboración de los cánones literarios de las diversas tendencias estéticas.

En el 2016 se cumplieron los cien años del nacimiento de Garro y, con motivo de ello, se realizaron festejos en buena parte del país, los cuales constituyen una forma de reconocimiento a la escritora. Celebramos tal reconocimiento, pero consideramos que falta algo más y a eso esperamos contribuir con este trabajo. Lo que falta es, desde nuestra perspectiva, rescatar a la gran artista y valorar su obra completa, además de redimir su imagen de traidora.

Referencias

- Barcalett Pérez, M. L. (2006). "Mujeres en la ciencia". *La colmena*, (50), pp. 9-13.
- Castro, M. (2019). La voz femenina de Elena Garro en el Boom latinoamericano. Trabajo de grado presentado para obtener el título de Profesional en Estudios Literarios. Bucaramanga, Colombia: Universidad Autónoma de Bucaramanga.
- Correa, M. (2008). "Reinaldo Arenas, el boom latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <https://biblioteca.org.ar/libros/152292.pdf> (Recuperado el 4 de abril de 2023).
- Del Ángel, D. (2015). *Enciclopedia de la Literatura en México*. <http://www.elem.mx/autor/datos/421> (recuperado el 30 de marzo de 2023).
- Domínguez, M. (1991). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: F.C.E.
- Garro, E. (1964). *La semana de colores*. (1ª. ed.). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____ (1981). *Testimonios sobre Mariana*. (1ª. ed.). México: Grijalbo.
- _____ (1997). *Revolucionarios mexicanos*. Seix Barral: México.
- _____ (1999). *Los recuerdos del porvenir*. (1ª. ed.). México: Conaculta/Planeta.
- Granillo, L. (2016). "Isabel, Rosario y Maruxa: el drama de la patria mexicana en femenino". *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, (19), pp. 1-15. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/61755/ISABELMARUXA.%20EL%20DRAMA%20DE%20LA%20MATRIA%2C%20PATRIA%20MEXICANA%20EN%20FEMENINO.pdf?sequence=1> (Recuperado el 22 de marzo de 2023).
- Melgar, L. (2002a). "Elena Garro en París (1947-1952). Una lectura de sus cartas a José Bianco y Ninfa Santos". En Melgar, L. y Mora, G. (coord.). *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- _____ (2002c). "Conversaciones con Elena Garro (Cuernavaca, México, 1997)". En: Melgar, L. y Mora, G. (coord.). *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Poniatowska, E. (1999). "Elena Garro y sus tormentas". En García M. y Anderson R. (Ed.). *Baúl de recuerdos: Homenaje a Elena Garro*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Mora, G. (2002). "Correspondencia desde España: obra y vida de Elena Garro". En Melgar, L. y Mora, G. (coord.). *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.

- Ochoa, R. (2006). Una aproximación a la sexualidad en Testimonios sobre Mariana de Elena Garro. (Tesis de Maestría en Literatura mexicana). Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- _____ (2021). "Elena Garro. La partícula revoltosa fuera del canon de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX". En *Escritoras y fronteras geosimbólicas*, (pp. 467-478). España: Dickinson.
- Patán, F. (1999). "Se llamaba Elena Garro". En García, M. y Anderson, R. (ed.). *Baúl de recuerdos: Homenaje a Elena Garro*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Perrot, M. (2008). *Mi historia de las mujeres*. México: F.C.E.
- Poniatowska, E. (2000). *Las siete cabritas*. México: Era.
- Rosas, P. (2008). Tiempo Cariátide. http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/10_iv_ago_2008/casa_del_tiempo_eIV_num10_41_46.pdf (Recuperado el 2 de marzo de 2021).
- Rooney, E. (ed.) (2006). *Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sefchovich, S. (1983). *Mujeres en el espejo*. México: Folios Ediciones.
- Stoll, A. (1999). "Elena Garro y el surrealismo". En García, M. y Anderson, R. (ed.). *Baúl de recuerdos: Homenaje a Elena Garro*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Sullà, E. (1998). *El debate sobre el canon literario*. En Sullà, E. (comp.). *El canon literario*, (pp. 11-34). Madrid: Arco.

Tercer acto: (Pos)modernidad

La mujer y la literatura en
escenarios divergentes

Entre la glocalización y la performatividad: los cuerpos femeninos en la escritura de mujeres en México

*Alicia V. Ramírez Olivares
Diana Isabel Hernández Juárez*

El estudio sobre el cuerpo y su atención en el sujeto femenino evolucionó las nociones al respecto y la posición de la mujer en el ámbito social. En la literatura escrita por mujeres en México durante el siglo XX y XXI se abrieron más las expresiones sobre el cuerpo femenino desde la propia experiencia, logrando una reapropiación que se había perdido entre el discurso, la historia, la religión y algunas instituciones de poder, por lo que la escritura abre la posibilidad de una reconfiguración y resignificación tanto del cuerpo como de la presencia misma de las mujeres, otorgando un lugar físico a través del texto, pero también simbólico en un discurso que traspasa las conciencias políticas, sociales y culturales.

Es por ello que en este trabajo se propone una aproximación a la escritura de mujeres en México para mostrar que el cuerpo expresado en los textos representa un espacio de poder que trasciende la voz femenina para destacar la presencia, los derechos y las propuestas de las mujeres. Para lograr esto nos basamos en una antología peculiar que presenta varias autoras mexicanas titulada *Los cuerpos que habitamos: ficción y no ficción sobre nuestro derecho a decidir* (2021) de Olivia Teroba. En él, varias autoras como Sylvia Aguilar Zéleny, Ave Barreira, Sabina Orozco, Itzel Guevara, Carmen Amat, Mariana Roa, Elma Roa y Ana Fuente, entre otras, contribuyen con textos entre ficción y experiencias propias con la intención de imponer su voluntad a la decisión libre sobre el cuerpo de las mujeres.

Para mostrar lo anterior, se analizarán las imágenes, discursos y significación que logran las autoras para destacar al cuerpo como una apropiación del sujeto femenino desde la voz de las mujeres y sus experiencias con la intención de hacerse presentes a nivel social, político e, incluso, jurídico. Por ello los conceptos de Judith Butler sobre la materialidad del cuerpo, la performatividad y el lenguaje, así como los de Rosi Braidotti sobre la localización desde la diferencia sexual como experiencia y su devenir femenino como sujeto nómada, serán el hilo conductor para la investigación. Esto deriva en el concepto de glocalización (Robertson), en donde se habla de cómo lo local alimenta a lo global y viceversa.

En el tema de las mujeres, la parte de la glocalización surge a partir de una cuestión cultural y de relaciones humanas que se fueron dando de acuerdo con las condiciones de cada país. El devenir del sujeto femenino resulta relevante en la parte social, política, jurídica y cultural, en el que influye el cuerpo no solamente como la materialización de todo un concepto, sino como parte de esa inteligibilidad (Butler). Es por ello que la escritura en la que se resalta el cuerpo femenino desde una perspectiva de las mujeres confiere un espacio de poder en el que ha-

blar sobre el cuerpo, escribir desde la experiencia propia y hablar de los distintos tipos de cuerpos y sus necesidades se ha vuelto imperante.

Los cuerpos que habitamos

En el texto que edita Olivia Teroba, *Los cuerpos que habitamos. Ficción y no ficción sobre nuestro derecho a decidir* (2021), y que recopila distintas voces de mujeres escritoras mexicanas de diversas partes hay una preocupación por el cuerpo, por el derecho a decidir y por la serie de consecuencias sociales, políticas y económicas que implica el aborto. Este libro es un híbrido entre cuentos, anécdotas, crónicas y narraciones que tienen como objetivo plasmar un posicionamiento político ante la necesidad de tener una jurisdicción propia de nuestros cuerpos como mujeres.

Si en algo coinciden los distintos relatos vertidos en el libro es en que el cuerpo femenino debe ser resignificado por las propias mujeres; la mayoría pone de manifiesto la construcción que se ha hecho de lo femenino a través del cuerpo. Como ejemplo, el relato que escribe Sylvia Aguilar Zéleny titulado “Todas las veces”, quien hace un recorrido por 13 situaciones en las que se ve vulnerada por el cuerpo y por un acoso sexual en el que termina siendo culpada por las circunstancias. Algunas de las situaciones son las siguientes:

La primera fue en la primaria Vicente Guerrero. Dos chicos. El baño de la escuela. El sexto grado. <<Se te ve todo, Roxana>>. Y sí, porque mi mamá lava a mano mis blusas del uniforme. Y les pone cloro y más cloro para que se vean blancas blanquísimas. Quedan transparentes. Apenas un velo. Se me ve todo. <<¿Y qué tiene si se me ve todo?>>. Juntos, sin hablar, deciden una respuesta. <<Pues que ahora queremos ver más>>. La profe Jiménez entra, <<¿qué hacen aquí?>>. Los saca a ellos del baño de mujeres y a mí me detiene para decirme <<no andes de voladita>>. (Aguilar Zéleny, 2021, p. 11)

En este fragmento la autora recrea imágenes contradictorias en un plano simbólico porque, por un lado, a pesar del acoso que recibe en el baño de las niñas en sexto grado de primaria, cuando la protagonista se empieza a desarrollar, la reprendida es ella cuando le dicen “no andes de voladita” y, por el otro, con la idea de la blancura de la blusa del uniforme, que representa la pureza, pero también una exigencia de la institución, muestra su cuerpo. Al ser tan blanca y por el empeño de la madre al lavarla a mano resulta casi transparente, lo que despierta el morbo de los chicos y da cuenta de una sociedad en la que se sexualiza el cuerpo femenino; apenas se empieza a desarrollar, mostrando también el peligro al que una niña de sexto de primaria puede estar expuesta en un lugar donde se supone que es privado, pero que es invadido por los chicos que creen que tienen el derecho a poseer un cuerpo que se asoma en la blancura de una blusa.

Rosi Braidotti afirma que:

En el marco conceptual feminista el sitio primario de localización es el cuerpo. El sujeto no es una entidad abstracta, sino material incardinada o locali-

zada. El cuerpo no es una cosa natural (...) es una entidad socializada, codificada culturalmente (...) constituye el sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico (...) del lenguaje entendido como el sistema simbólico fundamental de una cultura. (Braidotti, 2004, p. 16)

Con ello desarrolla la idea de un pensamiento sobre el devenir femenino a partir de la experiencia de las propias mujeres tomando en cuenta la diferencia sexual, el cuerpo como entidad localizada. Y es precisamente ahí donde se inscriben estos relatos como el de Aguilar Zéleny, ya que se puede observar desde el inicio del texto cómo se ha restringido el cuerpo femenino y los prejuicios que giran en torno a él.

El cuerpo de la mujer como un territorio de conquista, de posesión, como forma de dominación. Sin embargo, a lo largo del tiempo y a través de la palabra, del lenguaje, se ha ido desterritorializando para lograr otra significación que surge desde las voces femeninas, a través de la denuncia en el texto.

Es de esta forma que, en otros relatos del libro, la escritura sirve para formar una red de contención entre mujeres y hablar desde la propia experiencia, de modo tal que hay una resignificación de los cuerpos para hacerlos inteligibles, principalmente a aquellos cuerpos que se salen de la norma y para dar cuenta de una necesidad de la construcción de una genealogía femenina con redes de apoyo. Así en el relato titulado “La noche que pasamos lejos” de Ave Barrera, se construye una voz con el fin de mostrar empatía desde el afecto y la condición femenina que une a la protagonista con sus amigas. Es a través de la descripción del cuerpo de su amiga Alejandra que logra dar cuenta de una admiración cuando dice:

Todo en ella era monumental y hermoso. Sus piernas anchas apenas cabían en las calcetas, sus grandes chichis redondas levantaban muy en alto el escudo de la escuela, su boca era grande y roja, la cabeza grande, los ojos grandes y grandes también sus pesados caireles teñidos de color caoba. Hasta su voz era gruesa, extensa su sonrisa y sus dientes anchos, muy separados, gruesos los dedos de sus manos, extenso su nombre. Un gordo lunar junto a la boca le ponía punto final a toda esa vastedad. (Barrera, 2021, p. 30)

Al apropiarse del lenguaje, la protagonista en la descripción muestra a su amiga como una chica grande en todos los sentidos. El cuerpo de Alejandra representa algo monumental y las imágenes que lo evocan como grueso o gordo; cómo lo va detallando da cuenta de un cuerpo admirado e imponente, por ello la describe como hermosa, como alguien que pone en alto el escudo de la escuela, que tiene una extensa sonrisa.

Este acto en la escritura se relaciona con lo que Judith Butler (2002) sostiene sobre la construcción del sujeto, en donde hay una materialización del cuerpo a través de distintas significaciones que se dan desde una performatividad que implica la repetición que establece una norma y lo que sale de esa norma es abyecto y no visible. Sin embargo, el resignificar, el nombrar reiteradamente y dar voz a los sujetos abyectos o que salen de esa norma representa “un recurso crítico

en la lucha por rearticular los términos mismos de la legitimidad simbólica y la inteligibilidad” (Butler, 2002, p. 21). Por tanto, se resignifica y se rearticula un discurso en el que se hacen inteligibles cuerpos que no eran tomados en cuenta por la norma.

Con todo lo anterior, además de resignificar el cuerpo, en este libro se apropian las autoras de la palabra y logran hacer de él un espacio de denuncia, un espacio desde el que exigen su derecho, el derecho de las mujeres. A través de la inteligibilidad del cuerpo femenino que por mucho tiempo fue presentado en la literatura desde una mirada masculina y como objeto de deseo, este texto presenta cuerpos desde una perspectiva femenina, desde un yo que puede ser individual, pero también colectivo y en el que intervienen varios factores sociales, políticos y económicos, por los que la lucha a decidir sobre el propio cuerpo se vuelve primordial.

Glocalización

Dahlia de la Cerda emerge con “En la periferia se enseña la vida: Crónica de dos abortos” en los que la localización o incardinamiento del cuerpo femenino además se ubica en lugares marginales. En el relato sobresale una situación geográfica en la que además de que se habla de México, también se identifican lugares en las orillas de las grandes ciudades y da cuenta de cómo a través de una ayuda guiada, se crean también redes de apoyo: “El trabajo me sobrepasó. La cantidad de mujeres que abortan es de que te mueres: son un chingo, pero un chingo. Entonces invité a mis amigas a unirse al clan de aborteras del pueblo. Así iniciamos Aborta Segura” (Cerda, 2021, p. 66). Con ello da muestra de una intención de liberar y salvar esos cuerpos femeninos, sobre todo en las chicas menores de quince años.

Sin embargo, muestra cómo las necesidades cambian de acuerdo a la ubicación geográfica y situación socioeconómica:

Hicimos una breve encuesta preguntando a morras de doce a quince años por qué no consideraban abortar y nos encontramos con que ven el embarazo como una forma de escape de sus casas, donde hacían labores de cuidado y crianza (...) Pero no siempre les salen chidos sus planes (...) Entonces, en ese contexto inmediato de fracaso de Aborta Segura en las periferias, creamos Perrea tus derechos, un proyecto integral que busca alternativas para que las morritas de la periferia se emancipen bajo sus propios términos. (Cerda, 2021, p. 68)

Con lo anterior se pone de manifiesto que hay distintas necesidades y que muchas veces se toman decisiones sin tomar en cuenta las diferencias sociales, económicas y culturales.

En este aspecto es relevante destacar el término de glocalización, que sirve para hablar de la correspondencia que tiene la globalización con lo local, “lo global no se contrapone en sí mismo ni por sí mismo a lo local. Más bien, aquello a lo que nos solemos referir como local está esencialmente incluido dentro de lo global” (Robertson, 2000, p. 227), de tal forma que se puede hablar de cómo se

va construyendo un concepto a partir de la información, formas de desarrollarse, tecnologías que aportan a la construcción local y cómo la construcción local también aporta a lo global.

En este caso la glocalización también se relaciona con esa inteligibilidad del cuerpo a través de estas estrategias como las que nos presenta Dahlia de la Cerda haciendo redes de apoyo, valiéndose de tecnologías como páginas web, Facebook, WhatsApp, entre otras. Estas redes, sin embargo, en una investigación más a fondo dieron cuenta de una necesidad específica desarrollada en la periferia, y que, como forma local, contribuyó también a poner en el entorno global la problemática de los lugares marginados del centro para dar cuenta de las distintas necesidades de las mujeres de acuerdo con su contexto.

La siguiente historia es de Mariana Roa Oliva, se titula “Tic” y da cuenta de la investigación que realiza la narradora para identificar la causa del tic nervioso en un ojo que sufre su hermana, quien entre muchas cosas le cuenta que Rodrigo le dijo que no estaba listo para ser padre y le ofreció dinero para el aborto. Tal revelación no causa ninguna sorpresa en las mujeres de su red de amigas y familiares, hasta que la joven toma una decisión:

Quería lo mismo que había querido todos los días desde que empezó la carrera, incluyendo la última vez que vio a Rodrigo: no tener hijos, al menos en el futuro cercano. Quería seguir dando funciones de teatro, y cantando en bodas y quince años con el grupo versátil, y saliendo de gira. Quería seguir viviendo conmigo en el departamento de al lado de la fonda de mi tía, y yendo a bailar todos los días que no tenía función. (Roa, 2021, p. 77)

Al analizar este relato, se observa la resignificación que hace la autora del cuerpo femenino, al otorgar a su personaje la libertad para ejercer su derecho a decidir sobre su propio cuerpo, de acuerdo a sus intereses y deseos, sin caer en las trampas de la sociedad machista y los discursos de castigo y pecado que se enarbolan para condenar el aborto y que dejan toda la carga de la maternidad sobre la mujer.

En el mismo sentido, Elma Correa en el cuento titulado “Definición de las bestias” narra la angustia que enfrenta una mujer cuando confirma que está embarazada en contra de su voluntad:

¿No era una forma de abuso ser fecundada sin consentimiento? Una agresión sexual que seguramente estaba tipificada. Tania buscó en internet y encontró la palabra *stealthing*. Mientras leía los artículos con las manos temblorosas, [...] Vergüenza y terror, eso era lo que sentía, eso era lo que le provocaba ese embarazo. Embarazada sin consentimiento. A la fuerza. Quería gritar, (Correa, 2021, p. 83)

El cuerpo femenino por mucho tiempo fue presentado en la literatura desde la mirada masculina, como objeto de deseo y como propiedad para los hombres, para su uso y placer, fomentando la irresponsabilidad paternal y la violencia sexual en contra de las mujeres:

Sabía que le esperaba un trance de dolor físico. Sabía que una vez pasado todo debía buscar asesoramiento legal y que no era buena idea obviar el acompañamiento psicológico. Pero ya se preocuparía por eso. Lo primordial e inmediato era no continuar con ese embarazo impuesto por un hombre que era más indigno que cualquiera de los bichos de sus bestiarios. (Correa, 2021, p. 87)

En el párrafo anterior se identifica el desarrollo de una perspectiva femenina, la protagonista busca su independencia y dejar de ser tratada como un objeto para convertirse en sujeto de la acción, de tal forma que desde las palabras del yo se construye y toma decisiones sobre su propio cuerpo. Esas decisiones van desde la sexualidad hasta la maternidad, lo cual implica el conocimiento y uso de métodos anticonceptivos o la interrupción de un embarazo no deseado.

Mujeres transexuales

“Un día voy a ser otra; la vida y obra de Alessa Flores, en voz de ella misma” es el título del escrito de Carmen Amat, quien presenta un material híbrido entre crónica periodística y testimonios de Alessa Flores, mujer transexual y activista por los derechos de las personas diversas, quien habla de la problemática de violencia y marginación que enfrentan las y los individuos que desafían la heteronormatividad obligatoria. Entre los primeros testimonios que aporta destaca su rechazo a ser un macho, como le imponía la sociedad:

No quería ser un hombre. Me molestaba ser un hombre, verme en el espejo. Me sentía mal conmigo misma. A veces entre la adolescencia y la juventud no podemos hacer la transición. Y nos seguimos viendo en el espejo pero sabemos que no somos nosotros. Sabemos que nosotros somos otras personas, personas que tenemos que buscar, personas que tenemos que construir. (Amat, 2021, p. 133)

La autora advierte que la modernidad prometió a los sujetos la libertad de sí mismos, pero las costumbres sociales obligan a la imposición de la identidad de cada persona desde que nace: “La identidad, en la mayoría, es mera aceptación de condiciones; pacto tácito, consciente o no, que se hace con los otros sobre la vida propia” (Amat, 2021, p. 134). En tal sentido, Alessa explica lo complicada que resulta la identidad de las personas diversas y las dinámicas de violencia y discriminación que enfrentan:

Si eres transexual ya te discriminan. Pero, si eres transexual y trabajadora sexual, te discriminan más. Es como “OK, no sirves”. Hasta entre las propias chicas trans: “si yo tengo mejor empleo que tú, lo siento, tú eres prostituta y no entras en mi élite”. (Amat, 2021, p. 137)

La voz de la autora se entrelaza con la de Alessa para ir explicando la lucha emprendida por las mujeres trans, incomprendidas tanto por hombres como muje-

res. Sin embargo, ambas destacan los avances que van logrando: “Lo que impresiona más, en definitiva, de la persona que construyó Alessa de sí misma, es la fuerza que ganan sus argumentos gracias al buen humor con que hace frente a lo que le molesta, irrita, enoja o perjudica”. (Amat, 2021, p. 140). A este comentario de Amat, lo continúan las palabras de Alessa en las que habla de la homofobia y la incompreensión:

Nosotras nos construimos también, así como las mujeres (cisgénero) se van construyendo, como dice esa señora. Nosotras nos construimos. Nos construimos ante una sociedad que no es tan recíproca, que nos discrimina, que hace misoginia y transfobia... Porque cuando hablamos de crímenes de odio y de muertes trans, estamos hablando de mujeres que mueren. [...] También hay chicas que son mujeres, y que se identifican y aman su cuerpo, siendo mujeres con pene. Mujeres sin implantes. Mujeres sin un culazo. Mujeres con cabello corto. Mujeres en su totalidad, aunque no tengan matriz. (Amat, 2021, p. 142)

Es importante reconocer la incompreensión social que persiste en la actualidad hacia las personas transgénero, por ello las teorías de género enfatizan la importancia de estudiar y comprender las subjetividades más allá del género, que pueden considerarse como tentativas de hablar de las diferencias concebidas como positividad y no como formas subordinadas de ser:

El feminismo proporcionará el fundamento y la legitimación del sujeto femenino. En otras palabras, lo que surge de estos nuevos desarrollos en la teoría feminista es la necesidad de recodificar y red denominar el sujeto feminista femenino ya no como otro sujeto soberano, jerárquico y excluyente, sino más bien como una entidad múltiple, interconectada y de final abierto. (Braidotti, 2004, p. 146)

Alessa denuncia la violencia que enfrentan las mujeres transexuales, por lo que su promedio de vida es de apenas 30 años: “Nosotras tenemos un rango de vida de hasta 30 años, simplemente porque nos jodemos la vida desde bien chiquitas”. A eso, se suman los crímenes de odio de que son víctimas, principalmente las trabajadoras sexuales, aunque también son atacadas las mujeres trans dedicadas a otras actividades. Frente a esa terrible realidad, urge promover las nuevas formas de pensar que plantea Braidotti: “poner el énfasis en una visión del sujeto pensante, cognoscente, no como uno sino, como una entidad que se divide una y otra vez en un arcoíris de posibilidades, aún no codificadas y cada vez más bellas”. (Braidotti, 2004, p. 146)

Maternidades y daños colaterales

“Daños colaterales” de Ana Fuente plantea diversas problemáticas sobre la maternidad, alejadas de los discursos que la definen como algo maravilloso. La enunciación parte de experiencias reales de mujeres que llegan a cansarse de la excesiva carga de ser madres, pues como lo ha definido la feminista mexicana Marcela

Lagarde en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2005), la maternidad se convierte en una esclavitud eterna:

Soy primeriza, estoy aterrada. No sé qué es normal, no sé qué es anormal, no sé por qué sigue llorando. Mi familia vive lejos, no hay abuela que venga a explicarme si es un cólico, si tiene hambre, qué necesita. Estoy exhausta, probablemente él también [...] A veces, muy en secreto, me permito extrañar mi soledad. “Tener un hijo es hermoso, pero lo cierto es que hay que tener muchas, pero muchas ganas de ser mamá para disfrutarlo”. (Fuente, 2021, p. 181)

Paralelo al relato sobre la maternidad, la autora da cuenta de la terrible problemática de los niños maltratados, violentados, abandonados en las calles o asesinados, en ocasiones por sus mismos padres:

Camilo tenía dos años cuando fue asesinado a golpes por su madre y su padrastro en Nogales, Sonora. “El niño de Tláhuac” tenía cuatro años cuando su padre lo mató y lo abandonó en medio del Eje 10 cubierto con unas cobijas... Kevin tenía cinco años; Christopher, tres y Romina uno el día que su padre decidió ahorcarlos para vengarse de su madre en Ciudad Nezahualcóyotl... La lista es tan interminable como escalofriante. INEGI calcula alrededor de 1143 filicidios entre 2012 y 2014; según los censos más recientes sobre las relaciones en los hogares, el número creció en 2016 y 2017. (Fuente, 2021, p. 180)

A manera de reportaje periodístico, Ana Fuente investiga y proporciona información acerca de este grave problema social, para luego confrontarlo con las campañas en contra del aborto y las personas que defienden la vida de un feto, pero no la de un niño de la calle:

Ella ve en mí no sólo una homicida, sino una incongruente que tiene un hijo pero está a favor del aborto. Así me lo hizo saber cuándo me cuestionó por qué yo había decidido parir si quiero que otras “maten a sus bebés”: yo no quiero hacerlo obligatorio para nadie, le dije, simplemente quiero que exista la opción. Yo soy madre porque, aun no lo planeé, lo elegí. Eso quiero para todas: libertad de elección. (Fuente, 2021, p. 181)

En este fragmento se identifica una postura de crítica social y política que emerge de una voz femenina en primera persona y que denota la transformación del sujeto femenino, que enarbola su independencia económica y libertad de pensamiento y acción, enunciación que responde al pensamiento constructivo del cambio, planteado por Braidotti en el sentido de que “es preciso poner énfasis en una visión del sujeto pensante, cognoscente, no como uno sino, como una entidad que se divide una y otra vez en un arcoíris de posibilidades aún no codificadas y cada vez más bellas” (Braidotti, 2004, p. 146). Esas posibilidades las encontramos expresadas, de diversas formas, en los textos analizados en el presente trabajo.

Conclusiones

En esta aproximación a la escritura de autoras mexicanas reunidas en la antología *Los cuerpos que habitamos: ficción y no ficción sobre nuestro derecho a decidir* (2021), coordinado por Olivia Teroba, se encontraron nuevas formas de configuración de los sujetos femeninos, quienes con sus acciones y palabras imponen su voluntad y deciden libremente sobre sus cuerpos.

Los cuerpos expresados en los textos representan un espacio de poder que trasciende la voz femenina para destacar la presencia, los derechos y las propuestas de mujeres, como Sylvia Aguilar Zéleny, Ave Barrera, Sabina Orozco, Itzel Guevara, Carmen Amat, Mariana Roa, Elma Roa y Ana Fuente, entre otras, quienes contribuyen con sus textos a la resignificación del devenir mujer y sus múltiples posibilidades.

Desde la voz de las mujeres y sus experiencias, estas escritoras narran historias con personajes femeninos deconstruidos que han logrado apropiarse de sus cuerpos, sus placeres, maternidad o abortos. En el análisis se aplicaron los conceptos de Judith Butler sobre la materialidad del cuerpo, la performatividad y el lenguaje, así como los de Rosi Braidotti sobre la localización desde la diferencia sexual como experiencia y su devenir femenino como sujeto nómada, lo que derivó en el concepto de glocalización (Robertson), en donde se habla de cómo lo local alimenta a lo global y viceversa.

En el tema de las mujeres, la glocalización surge a partir de una cuestión cultural y de relaciones humanas que se fueron dando de acuerdo con las condiciones de cada país. El devenir del sujeto femenino resulta relevante en la parte social, política, jurídica y cultural, en el que influye el cuerpo no solamente como la materialización de todo un concepto, sino como parte de esa inteligibilidad (Butler). Es por ello que la escritura en la que se resalta el cuerpo femenino desde una perspectiva de las mujeres confiere un espacio de poder, en el que hablar sobre el cuerpo, escribir desde la experiencia propia y hablar de los distintos tipos de cuerpos y sus necesidades, se ha vuelto imperante.

Todo ello desde el cuerpo femenino en la resignificación que implica nombrarse desde la mirada de las mujeres, en este sentido podemos entender también la relevancia de la performatividad, en donde a través del discurso y la repetición que se haga desde esta localización se podrá transformar por completo la significación del ser mujer y con ello destacar las diferencias, pero también la construcción de un sujeto emancipado, con voz emergente, con cuerpo inteligible que permitirá una mejor inserción social, política y jurídica.

Referencias

- Aguilar Zéleny, S. (2021). “Todas las veces”. En O. Teroba. (Ed.). *Los cuerpos que habitamos: ficción y no ficción sobre nuestro derecho a decidir*. (pp. 15–21). Monterrey: Ed. An.alfa.beta, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Amat, C. (2021). “Un día voy a ser otra: La vida y obra de Alessa Flores, en voz de ella misma”. En O. Teroba. (Ed.). *Los cuerpos que habitamos: ficción y no ficción sobre nuestro derecho a decidir*. (pp. 131-146). Monterrey: Ed. An.alfa.beta, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Barrera, A. (2021). “La noche que pasamos lejos”. En O. Teroba. (Ed.). *Los cuerpos que habitamos: ficción y no ficción sobre nuestro derecho a decidir*. (pp. 23–37). Monterrey: Ed. An.alfa.beta, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Cerda de la, D. (2021). “En la periferia se enseña la vida: Crónica de dos abortos”. En O. Teroba. (Ed.). *Los cuerpos que habitamos: ficción y no ficción sobre nuestro derecho a decidir*. (pp. 59–69). Monterrey: Ed. An.alfa.beta, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Correa, E. (2021). “Definición de las bestias”. En O. Teroba. (Ed.). *Los cuerpos que habitamos: ficción y no ficción sobre nuestro derecho a decidir*. (pp. 81-90). Monterrey: Ed. An.alfa.beta, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Fuente, A. (2021). “Daños colaterales”. En O. Teroba. (Ed.). *Los cuerpos que habitamos: ficción y no ficción sobre nuestro derecho a decidir*. (pp. 173-183). Monterrey: Ed. An.alfa.beta, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.
- Roa, M. (2021). “Tic”. En O. Teroba. (Ed.). *Los cuerpos que habitamos: ficción y no ficción sobre nuestro derecho a decidir*. (pp. 73-80). Monterrey: Ed. An.alfa.beta, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Robertson, R. (2000). “Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad”. *Zona abierta*, (92/93), 213-241.

Migración y posmemoria en las novelas *Tela de sevoya* y *León de lidia* de Myriam Moscona

Marcela Patricia Zárate Fernández

A causa de las migraciones forzadas, el concepto de comunidad cambia su significado a causa del desarraigo, despojo y desterritorialización. Alejarse del lugar de origen debido a problemas económicos, étnicos, raciales, cambio climático, de género o religiosos provoca en los individuos falta de una geografía física y anímica en donde cimentarse, lo cual produce comunidades transnacionales que están unidas por diferentes tipos de memorias. Específicamente en la literatura de migración, las generaciones de desterrados han escrito sus experiencias de viaje no sólo de primera mano, sino que las han transmitido a sus hijos e hijas para que ellos y ellas también las difundan. Asimismo, estas narrativas de desplazamientos se encuentran, en algunas ocasiones, acompañadas de objetos los cuales conservan en su esencia las fracturas familiares, las genealogías dispersas y los lugares abandonados.

Respecto al concepto de memoria, Maurice Halbwachs en su libro *Memoria colectiva* señala cuatro tipos de memorias las cuales parten de la autobiografía hasta las memorias históricas. En cuanto a la memoria autobiográfica, este autor señala que “[...] en la base de todo recuerdo habría una rememoración de un estado de conciencia puramente individual [...]” (Halbwachs, 2010), ya que el acto de la recreación de los acontecimientos parte de la perspectiva y relación que se tenga con ellos de manera personal, no hay ninguna opción que dos individuos perciban la misma situación exactamente igual. Por lo que se refiere a la memoria familiar, esta conlleva los recuerdos intergeneracionales de un núcleo que está unido por lazos sanguíneos. En cuanto a la memoria colectiva, Halbwachs hace hincapié en que la sociedad está conformada por individuos que experimentan de manera personal una situación, sin embargo, este autor nos deja claro que los recuerdos se conforman a través de la comunidad y es a partir de la interacción con los otros y otras que se produce el acto de recordar, vernos insertos en nuestro tiempo y espacio. Por último, la memoria histórica, la cual:

[...] se puede enriquecer por la conversación o por la lectura. Pero se trata allí de una memoria prestada que no me pertenece. En el pensamiento nacional, estos acontecimientos han dejado una huella profunda, no solamente porque las instituciones han sido modificadas, sino también porque la tradición subsiste muy vivamente en alguna parte del grupo, del partido político, de la provincia, de la clase profesional o incluso en ciertas familias o en ciertos hombres que han conocido personalmente a los testigos. (Halbwachs, 2010)

Estos actos de conformación de memorias autobiográficas, familiares, colectivas e históricas construyen narrativas que se transmiten como un proceso natural de

transferencia de recuerdos entre generaciones –de abuelos a nietos, de padres a hijos–, lo cual crea en los nuevos portadores de recuerdos las posmemorias. Este concepto se relaciona mayormente con personas que han vivido situaciones de guerras, exilios, vivencias traumáticas y violentas. Fue Marianne Hirsch quien utilizó este término por primera vez y el cual definió como:

[...] la relación que la ‘generación posterior’ establece con el trauma personal, colectivo y cultural o con la transformación de aquellos que vivieron antes que ellos, así como con los acontecimientos que ‘recuerdan’ solamente por medio de las historias, imágenes y comportamientos entre los que crecieron. (Hirsch, 2021, p. 10)

Así, la diferencia entre memorias y posmemorias radica en que en las primeras una persona recrea el espacio y tiempo que vivió mientras que las segundas surgen a partir de la transmisión de los recuerdos y los sucesos que un individuo experimentó en su vida, así, el receptor de estos relatos se caracteriza por recrear a partir de la narrativa que le ha sido heredada.

En el caso de las novelas *Tela de sevoya* (2012) y *León de lidia* (2022) de la escritora Myriam Moscona. Éstas se encuentran constituidas por posmemorias como elemento base. Ambos textos se encuentran enmarcados en los recuerdos que Moscona recibió de sus antepasados, ellos le transmitieron sus vivencias y la llevaron a adentrarse a un país de la memoria que la lleva a reflexionar que “Recordar es respirar el mismo aire, pero en tiempos distintos. Allá, el suceso; aquí, su evocación. Quien respira ya no es el mismo, está en otra capa del tiempo. Y allí estaba, aquí sigo, atravesando el mismo túnel” (Moscona, 2022, p. 6).

Migración, posmemorias y narrativa

Como se ha mencionado, *Tela de sevoya* y *León de lidia* se encuentran cimentadas en la reconstrucción de la mitología familiar, es decir, los orígenes de una estirpe de vivos y muertos que se encuentran a través de las memorias y las posmemorias que la narradora intradiegetica va construyendo y reconstruyendo. A partir de un entramado de historias, ambos textos mantienen el enfoque genealógico en el cual el presente y pasado se manifiestan como núcleos de acción entre la protagonista y sus ancestros. Así, *Tela de sevoya* comienza con el embarque de la narradora hacia Bulgaria para reconstruir su historia familiar y relatar la vida de su ascendencia que fue desterrada y llegó refugiada a México para conformar una nueva historia sefardí que se mezcla con tradiciones y cultura mexicanas. Además, la narradora mezcla personas del pasado con las presentes mediante conversaciones como muestra que las memorias y posmemorias confluyen a través de relatos. Cabe mencionar que un elemento que forma la narrativa en *Tela de sevoya* es el entrelazamiento de eventos cotidianos y familiares con hechos históricos, los cuales influyeron en las familias sefardíes, entre los que se describen están la expulsión de sefardíes de España en 1492 y el exilio a causa de la persecución de judíos durante la Segunda Guerra Mundial.

A modo de continuación de *Tela de sevoya*, Moscona en *León de lidia* elabora sus memorias y posmemorias a partir de un tono más personal y familiar al contar vivencias y evocaciones de los secretos de su familia. Entre las revelaciones que la narradora cuenta se encuentran la vida disipada de Tante Blanche –su tía abuela materna–, la experiencia de su madre y padre antes de salir de Bulgaria, la incursión de su padre en la guerrilla Fatheland y cuando éste mandó matar a un soldado alemán. Además, *León de lidia* ahonda en la muerte del padre y la madre como hechos no superados que mantienen en duelo a la narradora, ocasionando que lo perdido la mantenga constantemente dentro de su pasado.

Como se ha señalado, el recorrido de memorias y posmemorias que realiza Moscona, como narradora, en *Tela de sevoya* y *León de lidia*, comienza históricamente con la expulsión de los sefardíes de España el 31 de marzo de 1492. Para los judíos españoles, este exilio provocó que el país donde habían habitado por siglos y que llamaban Sefarad les fuera arrebatado provocando que nuevamente se convirtieran en un pueblo desterrado. Este momento de recuerdo surge cuando la narradora en *León de lidia* recibe de su abuela paterna el documento que transcribió sobre dicha expulsión que sufrió su comunidad de España; así lo relata:

Esther Benaroya [...] guardaba manuscritos que disparaban en su contra. ¿Cómo es posible que haya copiado, de principio a fin, de su puño y letra, el edicto de expulsión de los Reyes Católicos? ¿Era un documento del que podía sentirse orgullosa? ¿Por qué no copiar cosas que, en verdad, le gustaran? ¿Por qué elegía dedicar sus hermosísimas caligrafías a reproducir textos execrables? (Moscona, 2022, p. 83)

A partir de esta memoria histórica, la narradora sitúa la diáspora como elemento de construcción de la comunidad sefardí que se había encontrado en constante nomadismo debido, mayormente, a conflictos religiosos. Ya desde su llegada a España se habían convertido en exiliados por no concordar con las creencias de los romanos y en 1492 la inquisición los llevó a alejarse del país en donde vivieron un crecimiento cultural, social y económico, sobre todo en el reinado de Alfonso X cuando los cristianos, moros y judíos se congregaron en Toledo logrando convertir esta ciudad en un espacio de intercambio de tres maneras de contemplar el mundo con una admiración y respeto común.

Por otro lado, y como se ha mencionado antes, la transmisión de cultura y las memorias ha llevado a muchas personas a buscar sus orígenes, tal como sucede con nuestra narradora de *Tela de sevoya* y *León de lidia*, quien se embarca en un viaje transgeneracional y posmemorial en el cual se presencia una búsqueda constante de su genealogía familiar. Así, los relatos que componen estas dos novelas autorreferenciales surgen del viaje de retorno hacia los orígenes, hacia el descubrimiento de la tierra perdida, hacia la reconexión con las raíces, hacia las voces que construyen identidades, tal como lo deja asentado la voz narrativa: “He comenzado otro tiempo del viaje y les tiendo los brazos. Son ellos. Llegaron antes

y están en ese sitio para acogerme y hablar conmigo en la lengua i los biervos de ese país”.¹ (Moscona, 2012, p. 277)

A partir estas palabras se puede observar la necesidad de la narradora de desplazarse geográficamente hacia sus antepasados además de hacer un rescate personal de la minoría étnica, lingüística y cultural a la que pertenece. Cabe resaltar que dentro de *Tela de sevoya* y *León de lidia* el aspecto lingüístico y el uso del ladino, que se encuentra claramente expuesto en la cita anterior, tiene un papel relevante como vínculo entre las diferentes regiones en donde viven sefardíes ya que su lengua los acerca a sus orígenes y los mantiene unidos como comunidad. El ladino, a pesar de ser una lengua que pocas personas conocen, ha tenido la capacidad de acercar a sus hablantes en países de todos los continentes, es una lengua que no desea desaparecer.² Así, la aparición constante del ladino es un elemento para adentrarnos a un espacio moldeado por una específica visión del mundo, ya que una lengua crea universos y representa a sus hablantes. En *Tela de sevoya* existen varios fragmentos que evidencian la relevancia del ladino para los desterrados y cómo para ellos su lengua conforma un punto clave para su memoria ya que en ella se concentran las palabras queridas del pasado:

Esta es la lengua de nuestros rikordos, a los mansevos, agora, no les dize komo mos dize a mozos. Avlar ansina es avlar kon la lengua de muestras vavás i de muestras madres. Kale saver ke yo tengo madres munchas. Avlar djudezmo es despertar mi mansevez. Agora ke so una mujer aedada, ke las mis piernas no kaminan kon la presteza ke antes kaminaron, tengo este lugar: los biervos, las dichas, los rikordos.³ (Moscona, 2012, p. 57)

Definitivamente, las palabras en ladino son por sí mismas un viaje hacia la memoria y el sostén para reconstruir una identidad a la cual se retorna como una manera de saberse parte de una comunidad.

Por otra parte, elementos primordiales para el rescate y conservación de las memorias son, como se ha mencionado, los objetos. Así, prendas de vestir, fotografías, identificaciones y documentos se convierten en “soportes físicos de la memoria y su transmisión” (Hirsch, 2021, p. 145). En *Tela de sevoya* y *León de lidia* se nombran varios objetos heredados por la narradora como apoyo a su pos-

¹ “He comenzado otro tiempo del viaje y les tiendo los brazos. Son ellos. Llegaron antes y están en ese sitio para acogerme y hablar conmigo la lengua y las palabras de este país”.

² Sobre el ladino Moscona agrega un testimonio que muestra de manera poética cómo esta lengua ha permanecido y está anclada en el espíritu de los judeo españoles que habitan en diferentes latitudes: “En España, el Ministro de Educación, al final de los años cincuenta, propuso la siguiente analogía: ‘ha ocurrido con la lengua de los sefardíes, algo parecido a aquella leyenda del trovador que al marcharse a la guerra dejó su voz encantada en un rosal para que su amada pudiera seguir escuchándola’” (Moscona, 2012, p. 121).

³ “Esta es la lengua de nuestros recuerdos, a los jóvenes, ahora, no les dicen como nos dicen a mozo. Hablar así es hablar con la lengua de nuestras abuelas y de nuestras madres. Es preciso saber que tengo muchas madres. Hablar judezmo es despertar mi juventud. Ahora que soy una mujer mayor, que mis piernas no caminan con la agilidad que antes caminaron, tengo este lugar, las palabras, los pensamientos”.

memoria, además éstos enmarcan los relatos de un pasado que se hace presente cada vez que tiene en sus manos alguna pieza familiar. Uno de los objetos valiosos que es nombrado es la llave de Toledo, la cual marca simbólicamente el comienzo de la diáspora, la salida de España. Este elemento ha sido representativo y nombrado en las generaciones sefardíes⁴ como una manera de reclamar el espacio geográfico de donde fueron expulsados sus antepasados, tal como lo escribió en una kantika la cantautora Flory Jagoda:

Onde sta la yave ke stava in kashon?
Mis nonus la trusheron kun grande amor;
disheron a los fijos, esto es il korason
de muestra caza d’Espanya, d’Espanya.⁵ (Jagoda)

En estos versos se deja ver la *saudade* causada por la obligada salida de España y el abandono de pertenencias y casas. Así, la herencia de la llave se convirtió en la esperanza del regreso además de la idealización de abrir de nuevo el hogar a pesar del tiempo, como se encuentra narrado en *Tela de sevoya*:

Una tarde, después del café clandestino, menciona algo sobre la llave de Toledo. Mira ijika miya, esta yave viejezika ke tengo en mi mano es de la kaza ande moravan muestros gran-gran papús. Los echaron de la Espanya, ama eyos pensavan ke poko dospues tornariyan. Esta yave me la dio mi vavá i kuando te agas ben adám yo te la vo dar para ke tu la kudies como kudias tus ojos i se las guadres a tus inietos i a los ijos de tus inietos kuando venga tu ora.⁶ (Moscona, p. 110)

Es justamente a partir de la reflexión de la importancia de las llaves en la cultura sefardí que Pilar Romeu Ferré en su artículo “En ‘clavemanía’: ¿Dónde están las llaves de ... Sefarad?” hace hincapié en estos objetos como representación de pertenencia y posesión ya que: “Las llaves son en sí mismas símbolo de autoridad. Poseerlas significa dominar lo que encierran. Mediante la entrega de llaves se daba posesión de las ciudades amuralladas o fortalezas medievales a los conquistadores”. (p. 267) Así, los judeo españoles al haber legado las llaves, o por lo menos la narrativa, transmitieron la consigna del retorno porque las puertas podrían ser abiertas.

⁴ Cabe mencionar que no solamente los sefardíes tienen la llave como símbolo de expulsión sino también judíos y palestinos comparten este mismo objeto como alegoría de las puertas futuras que se abrirán cuando regresen a sus países de origen para abrir sus casas. Un ejemplo es la Llave de hierro que se localiza en la entrada al campo de refugiados de Aída en Belén.

⁵ “Dónde está la llave que estaba en cajón?
Mis abuelos la trajeron con grande amor;
dijeron a los hijos, esto es el corazón
de nuestra casa de España, de España”.

⁶ “Mira hijita mía, esta llave viejecita que tengo en mi mano es de la casa donde vivían nuestros tatarabuelos. Los echaron de España, pero ellos pensaban que poco después regresarían. Esta llave me la dio mi abuela y cuando hagas humano yo te la voy a dar para que tú la cuides como cuidas tus ojos y se las guardes a tus nietos y a los hijos de tus nietos cuando venga tu hora”.

Otros objetos que aparecen en repetidas ocasiones en *Tela de sevoya* y *León de lidia* como herencia de los recuerdos son las fotografías. Estas imágenes en la posmemoria se convierten en importantes lugares de memoria que producen el recuerdo de personas, momentos y lugares ya que ayudan a construir la historia misma a partir del acto memorialístico. Sobre esta temática, Marianne Hirsch señala:

Esta inclusión es un acto de adopción y un acto de fe determinado por una idea, una imagen de familia: no es un acto de reconocimiento. Es fundamentalmente una interpretación y un gesto narrativo, una fabricación a partir de piezas disponibles que da cuenta de la naturaleza fragmentaria del acto autobiográfico y de su ambigua relación con la referencia. Las fotografías son fragmentos de historias, nunca historias en sí mismas. (Hirsch, 2021, p. 115)

Dentro de las novelas de Moscona, las fotografías cumplen su misión ya que la narradora al observarlas regresa a sus memorias y posmemorias, tanto familiares como individuales; a partir de la observación de las imágenes ella tiene la capacidad de remontarse a momentos claves que desencadenan relatos. En *Tela de sevoya* se utiliza una intertextualidad directa sobre cómo se sigue recordando desde una distancia temporal a un ser querido que ha dejado de existir y sólo se mantiene presente mediante la evocación:

Me asaltan unos versos de la poeta rusa Ana Ajmátova:
Cuando muere una persona
también cambian sus retratos
sus ojos miran de otro modo y sus labios
sonrien de otra forma. (Moscona, 2012, p. 143)

Definitivamente, la importancia de las fotografías radica en la construcción del acto memorialístico de relacionar la imagen con la narración lo cual va adquiriendo mayor importancia cuando no se desea olvidar. Cabe destacar que en *León de lidia* se encuentran insertos dibujos y fotografías que producen un mayor acercamiento a la memoria familiar y personal de la narradora, quien comparte su álbum como una manera de reconstruir las memorias familiares sustentándose en sus archivos.

Por otro lado, dentro de la literatura sobre migración, los lugares de la memoria son de suma importancia ya que representan los espacios abandonados y perdidos, además se convierten muchas veces en metáforas de la familia y la patria. Tanto *Tela de sevoya* como *León de lidia* dan origen a la escritura de las posmemorias hacia el viaje de retorno con destino a los orígenes, al rescate de los lugares abandonados, sobre todo, a las casas habitadas por los antepasados. Específicamente la figura de la casa se ha convertido en un *leitmotiv* dentro de la escritura sobre migración ya que, al igual que las llaves, este espacio físico de convivencia familiar sustenta entre sus paredes momentos que son evocado cuando se retorna; es por esto que autores como José Donoso, Tununa Mercado, Josefina

Lerena Acevedo de Blixen, Nicole Krauss y Marta Traba han colocado específicamente la casa familiar como ancla de la memoria personal.

En *Tela de sevoya* y *León de lidia* existen varios ejemplos de la importancia de la casa como símbolo, entre los que se pueden destacar la historia de Hilel Stem, quien soñó que su casa en Warsa, Polonia, estaba siendo quemada lo cual fue una premonición del comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Gracias a este sueño la familia Stem sale de su país antes de ser sometidos por las fuerzas nazistas, siendo así que en este caso la casa representaba la patria que estaba a punto de ser sometida. Otro ejemplo sobre la relevancia del símbolo de la casa surge cuando en los viajes de la narradora hacia Bulgaria se empeña en visitar los lugares en los que habitaron su padre y madre, tal como si se tratase de una peregrinación a lugares sagrados que encierran sus estirpes y memorias, el regreso a la patria, la tierra prometida.

En conexión con el encuentro del pasado por medio del retorno a la casa, la narradora en *León de lidia* agrupa sus memorias y posmemorias cuando sueña con un hogar en donde se encuentran contenidos sus viajes, pertenencias, encuentros y reencuentros con personas que la antecedieron y aquéllas quienes dejaron algún aprendizaje en ella. Esta parte del relato tiene la función clara de cerrar el trayecto que ha hecho Moscona por medio de sus dos novelas las cuales fue construyendo a partir de sus recuerdos y los que le fueron heredados —memorias y posmemorias—. Así, en *León de lidia* ella abre alegóricamente su posible puerta de Toledo,

Bajé el picaporte antiguo y avancé por la siguiente habitación. Encontré a muchas personas formadas por países; la mayoría eran de mi clan. En la fila de Bulgaria, mi abuela, la turca, que siempre repitió la palabra chingaderika, y que me heredó las plumas de pájaro y el pelo embuklado. A su lado, el abuelo con esa serenidad de siempre y tocándose la pierna herida durante la Primera Guerra Mundial. [Esta un] álbum de fotos de infancia, un cuaderno lleno de poemas, mi pasaporte perdido en un aeropuerto al inicio de un viaje trasatlántico, el diario que empecé en tercero de primaria, el libro que me dedicó Tzvetan Todorov, un boleto de avión a Grecia llenado a mano, además de cháchara y media. (Moscona, 2022, p. 174)

Como se observa, la casa ha sido un espacio donde existen las herencias insertas, dentro de ella se localizan los espacios, el tiempo y las personas que conforman la memoria y habitan los recuerdos. Al respecto, Maurice Halbwachs menciona:

[...] nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y nos son recordados por los otros, incluso cuando se trata de acontecimientos de los que sólo nosotros hemos participado y de objetos que sólo nosotros hemos visto. En realidad, nunca estamos solos. No hace falta que otros hombres estén allí, que se distinguan materialmente de nosotros: porque siempre llevamos con nosotros y en nosotros una cantidad de personas diferentes. (Halbwachs, 2010)

Debido a la importancia de los espacios recorridos y las culturas atravesadas es importante mencionar la transculturación que se dio entre los sefardíes que se vieron obligados a salir de España. Como se mencionó, este grupo étnico y re-

ligioso después de su expulsión de España en 1492 buscó nuevos lugares donde vivir y se fue asentando en países tan diversos como Marruecos, Grecia, Bulgaria, Turquía, Francia e Italia. Durante el siglo XX nuevamente los judíos tuvieron que huir de países europeos y Medio Oriente en donde se habían asentado debido a la persecución que existió contra ellos antes y durante la Segunda Guerra Mundial.

En ese momento el continente americano fue una vía de escape siendo así que Argentina, Uruguay, Brasil, Colombia, Chile y México se convirtieron en espacios de asilo y recibieron exiliados judíos. En el caso de México, este país ha tenido una tradición histórica de ofrecer refugio sobre todo en momentos de conflictos políticos y armados. A la llegada de los sefardíes a México esta comunidad se fue involucrando con las costumbres de este país sin dejar sus propias creencias, tradiciones y lengua. En las novelas de *Tela de sevoya* y *León de lidia* pueden observarse elementos claros de cómo fue la adaptación a México, sobre todo mediante la capacidad de la aceptación de habitar un nuevo espacio,

Mi madre me arregla las trenzas con sus manos largas y me explica que el Himno Nacional Mexicano la hace llorar. Se pone en cuclillas para fajarme bien la blusa. Se quita los lentes, me toma de los hombros, alinea sus ojos en los míos y me dice muy seria con la voz entrecortada: Es el himno del lugar donde naciste, es tu país, donde pudimos volver a empezar la vida. Fuiste la primera entre nosotros, sé que algún día, cuando seas mayor, recordarás estas palabras. (Moscona, 2012, p. 104)

Como puede apreciarse, la transculturación fue un proceso en el que los sefardíes se habituaron a esta nueva geografía que abría sus puertas. Asimismo, para México, la llegada de judeo españoles en el siglo XX afianzó su tradición como país receptor de exiliados que ha provocado una amalgama de nuevas costumbres y culturas que conforman nuevas memorias y posmemorias dentro de la comunidad sefardí en México.

Conclusión

A partir de lo anteriormente expuesto sobre las novelas *Tela de sevoya* y *León de lidia* puede señalarse que, a pesar de encontrarnos en el siglo XXI insertos en un mundo globalizado, las migraciones, sobre todo las forzadas, llevan un desarraigo profundo en el cual las personas cargan con unos cuantos objetos y la tristeza del abandono de las querencias. Los migrantes llevan a cuestas memorias, posmemorias, un idioma, objetos, fotografías y documentos que transmiten y heredan a sus descendientes como elementos de pertenencia a una mitología familiar y a la memoria histórica de un país al que todavía añoran. Definitivamente, ambos textos surgen de los viajes que Moscona, como narradora intradiegetica, realiza hacia sus orígenes familiares y que sirven de puente para reencontrar a la comunidad sefardí en Bulgaria, específicamente aquella que fue despojada en varias ocasiones de su espacio geográfico, pero no de su cultura, religión y lengua, las cuales han sido llevadas a cuestas en sus diásporas a varios países de África, Europa y América.

Referencias

- Blasco, A. (2005). “Razones y consecuencias de una decisión controvertida: la expulsión de los judíos de España en 1492”. *Kalakorikos*, (10), pp. 9-36. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1356206#:~:text=Sus%20consecuencias%20se%20dejaron%20sentir,sus%20pertenencias%20camino%20del%20exilio> (Recuperado el 8 de marzo de 2023).
- Halbwachs, M. (2010). *Memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Hirsch, M. (2021). *Marcos familiares, fotografía, narrativa y posmemoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Jagoda, F. “La yave de Espanya. *Jewish Folk Songs*”. <http://www.jewishfolksongs.com/en/la-yave-de-Espanya> (Recuperado el 8 de marzo de 2023).
- Moscona, M. (2022). *León de lidia*. México: Tusquets.
- _____ (2021). *Tela de sevoya*. Ediciones de la mosca.
- Pascual Recuero, P. (2009) *Diccionario Básico Ladino-Español*. Zaragoza: Riepiedras.
- Romeu Ferré, P. “En ‘clavemanía’: ¿Dónde están las llaves de ... Sefarad?” *Sefarad*, 80(1), pp. 263–295. <https://sefarad.revistas.csic.es/index.php/sefarad/article/view/1140> (Recuperado el 6 de marzo de 2023).

Amaranta Monterrubio y el silencio que no llega

Cándida Elizabeth Vivero Marín

La generación de escritoras mexicanas nacidas entre 1990 y 2009 continúa indagando y explorando la sexualidad femenina a través del placer, pero también por el desconcierto que causa la exploración íntima del cuerpo e incluso desde la violencia que se ejerce en contra de él. A través de ocho relatos, titulados con nombres propios, Amaranta Monterrubio logra plasmar en su libro *Llegará el silencio* una serie de experiencias íntimas que van de lo misterioso y enigmático hasta lo violento.

Con un estilo cadencioso, Monterrubio abre paso al amor sin dejar de lado procesos dolorosos que se entretienen en sueños o bien aluden a situaciones límite por las que atraviesan los personajes femeninos como es el caso de la pérdida de una hija. Todos estos eventos son atravesados, en mayor o menor medida, por esa exploración del cuerpo tanto propio como ajeno, dando cuenta de la complejidad de la sexualidad femenina y de las situaciones complicadas que subordinan a los cuerpos femeninos a prácticas sexuales que pueden llegar a ser violentas.

En este apartado se analizará, por tanto, la relación entre la búsqueda del placer que lleva a la aspiración por alcanzar un amor ideal y las tensas relaciones interpersonales que obstaculizan alcanzar dicho objetivo o bien las lleva a soportar situaciones límite. Para ello se emplearán algunos de los conceptos de Sara Ahmed y Eva Illouz sobre el imperativo social de la felicidad y la exploración sexual.

La piel de los deseos: Lucía

Para comenzar con el análisis de este volumen de cuentos, se señalará en primer lugar que el volumen abre con un único apartado titulado “A flor de tierra” que de inmediato da paso al primer cuento, “Lucía”. Cabe resaltar aquí que, de los ocho cuentos que conforman el libro, seis llevan nombre de mujer y dos de ellos, de hombre: “Fausto” e “Ingeniero” o también nombrado “Zavala”. De este último, no sabemos la razón por la cual en el índice aparece con el primer título, pero en el interior recibe el segundo nombre. Muy probablemente esto obedezca a un pequeño error de edición o a un cambio de último momento por parte de la autora. No obstante, la inconsistencia, no existe una consecuencia evidente con el cambio de nombre pues el personaje principal de este cuento es el Ingeniero Zavala, por lo que ambos títulos hacen referencia al protagonista.

De esta manera, la colección de cuentos se inaugura con “Lucía” terminando con el relato “Niña Lidia” que es, en términos de complejidad psicológica y trama argumentativa, el mejor logrado. Iniciando, pues, con el análisis de los cuentos hay que señalar que “Lucía” es un relato que aborda la problemática amorosa de una adolescente que se auto percibe como una mujer sin sexo. Esto es altamente

significativo en tanto que la protagonista se niega a reconocer aparentemente en ella las pulsiones libidinosas que la impulsan, en un primer momento, a aceptar reunirse con Arturo, su pretendiente. Y se señala “aparentemente” porque en realidad Lucía sí responde a su deseo reprimido por Arturo a través de un sueño donde desahoga su libido. Sin embargo, el sueño es violento, ya que en él Arturo se “venga” del rechazo que le hace ella al negarse a besarlo y la viola con un desarmador ayudado por dos hombres más que la sujetan.

Este episodio onírico despierta en Lucía su deseo sexual por lo que, al pasar de la somnolencia a la vigilia, tiene que masturbarse en aras de satisfacer la fantasía. De este modo, parafraseando a Sigmund Freud (2013), en el sueño se cumplen los deseos más íntimos que, en muchas ocasiones, son reprimidos de manera consciente pero que, durante éste, son liberados para darles cumplimiento. En este caso, Lucía se niega en la vigilia a besar a Arturo, puesto que ella se considera a sí misma como una persona sin sexo, pero en la siesta libera esa pulsión para satisfacer el erotismo que le provoca Arturo. No hay, pues, en la primera parte del relato un reconocimiento explícito de su sexualidad, aunque ello tampoco implica que Lucía se conciba a sí misma como asexual.

Es decir, por un lado, cancela para sí una parte importante de su identidad (mujer heterosexual), mientras que, por otro lado, acepta inconscientemente que su deseo por Arturo es tan fuerte que tiene que autosatisfacerse para desahogar su necesidad sexual. Con ello se dibuja la ambivalencia que vive la protagonista en torno a su sexualidad y su cuerpo, situación que no logra sostener hasta el final, ya que tiene que reconocer que siente una atracción amorosa por Arturo: “¿Será porque no dejé que me besara?, pensaba Lucía dentro del sueño. Cuando despertó tuvo que masturbarse. *Véngate de mí, véngate en mí, venteenmí.* Luego se vistió de verde y violeta e hizo tiempo toda la mañana para salir a la calle” (Monterrubio, 2020, p. 10, cursiva en el original).

Sin considerarse aún como una persona con libido, Lucía se encamina rumbo al parque donde la ha citado Arturo para hablar con ella y tiene que enfrentar no sólo los acercamientos inapropiados de un hombre, que le susurra algo al oído para luego tocarse la entrepierna, y la frase de doble sentido que le dirige un vendedor ambulante de frutas al observarla con lascivia mientras pronuncia “SÍHAY”. Esta confrontación entre la realidad de su corporeidad que despierta en los hombres un deseo sexual por ella y su reiterada negativa a admitirse ser sexuado, le provocará una serie de reflexiones en torno a sí misma en cuanto a su capacidad de amar y ser amada. Anclada en la idea de que su vientre está cerrado, esto es, cancelado a la intimidad, Lucía intenta convencerse de que no es capaz de amar porque se encuentra interiormente en tinieblas. Su vientre representa entonces no sólo la falta de actividad sexual, sino también su nula apertura al amor: “*Todos han amado con locura, menos yo. Es porque no tengo un sexo, a mi vientre lo han cerrado las tinieblas. (...) Tinieblas, nieblas, tiemblas en la niebla, mi vientre en la niebla tiembla*” (Monterrubio, 2020, p. 11, cursiva en el original).

Pese a esta autonegación como sujeto sexuado, Lucía decide finalmente regresar al lugar donde la ha citado Arturo (Lucía ha decidido volver a su casa, pero

durante su trayecto se arrepiente y toma la decisión de encontrarse con Arturo). La superación de este conflicto interno se da cuando cobra conciencia de que sin Arturo no tiene destino, es decir, no concibe su vida sin el amado y, para poder vivir felizmente, necesita de él, de su cuerpo, del ejercicio pleno de la sexualidad. Reconociéndose una niña, en términos emocionales, Lucía se auto concibe perdida sin la presencia de Arturo y se da cuenta que él es la única persona que puede conducirla al placer, a una sexualidad madura y adulta que la satisfaga. Se podría decir que, con esta toma de conciencia, Lucía pasa de la etapa fálica a la genital completando de manera satisfactoria su desarrollo psicosexual: “*quiero su aliento en mi boca tengo que seguir al destino sin él no hay destino yo no puedo ser de otro quiero que entre en mi cuerpo él es la lluvia y yo una niña tengo que seguir al destino sin él no hay destino*” (Monterrubio, 2020, p. 12, cursivas en el original).

La sexualidad de Lucía despierta finalmente al encuentro heterosexual y con ello se establece que es gracias a la figura masculina que ella logra su madurez. Así, la dependencia sexo afectiva de Lucía con respecto a Arturo vuelve a establecer como norma la heterosexualidad en tanto que el placer y el deseo sólo son satisfechos por medio de la relación entre un hombre y una mujer. Lucía vence sus miedos, sus frustraciones y posiblemente sus traumas sólo cuando logra reconocer que sin Arturo su vida no tiene sentido y que sólo llevando a cabo un encuentro sexual con el varón podrá satisfacer sus necesidades. De esta forma, Lucía vence sus temores y se entrega plenamente al amado, situándose al final del relato como una mujer con sexo:

Allendelagua (*Lucía*) se abalanza sobre Arturo y lo besa revolviendo saliva con lágrimas.

—Arturo, quiero amarte como ama toda la gente.

Arturo le besa la frente y la rodea con los brazos en medio de la ciudad que huele a humo. (Monterrubio, 2020, p. 13)

La sexualidad femenina se subordina a la figura masculina y reconoce que sólo se logra la plenitud en el acto heterosexual. Por ello, en este cuento en particular, se observa una reafirmación tradicional de lo femenino que, en otros textos de la colección, es reiterada como se menciona más adelante.

La sexualidad y la (in)felicidad anunciada: Mariana

En su libro *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2019), Sara Ahmed señala que la felicidad se ha edificado como un bien supremo a alcanzar a toda costa, lo cual trae como consecuencia que se erija como imperativo social mediante el cual se le “impone” a las personas la obligación de ser felices. De ahí que ciertas formas de vida promueven la felicidad y, en consecuencia, dichas formas de vida son promovidas, están asociadas a su vez a ciertas formas de familia (véase 2019, p. 36). La felicidad, vista bajo esta óptica, se convierte entonces en “la meta más importante a la que todos debemos aspirar”

(Cabañas & Illouz, 2019, p. 18) siempre y cuando se ajuste a lo que la sociedad establece como aceptable, por lo que somos obligadas y obligados a ser felices, pues de lo contrario somos culpables de “no ser capaces de superar el sufrimiento y de sobreponernos a las dificultades” (Cabañas & Illouz, 2019, p. 21).

En este escenario, la sexualidad (o mejor dicho, su práctica) se concibe como un medio que permite alcanzar la felicidad prometida si se ajusta a ciertos parámetros, a saber: que sea heterosexual y que se dé dentro de la vida conyugal donde la mujer, en tanto ama de casa, se sienta feliz de cuidar y satisfacer las necesidades del marido: “nunca serás una feliz ama de casa si no tienes intimidad con tu marido” (Shine cit. por Ahmed, 2019, p. 127). La sexualidad ejercida dentro de estos límites no sólo es permitida, sino que llega a imponerse como un deber que la buena esposa tiene que asumir para ser feliz haciendo felices a los otros (en este caso al marido).

Como señala Ahmed, la buena mujer es aquella que se complace en lo bueno (Ahmed, 2019, p. 131), y lo bueno es lo que la heteronorma dicta como comportamiento aceptado para las mujeres. Sin embargo, este condicionamiento social ya no se cumple desde hace unas décadas en tanto que el divorcio se ha posicionado como una situación casi inevitable del matrimonio. Desde la década de 1980, el divorcio en Estados Unidos ya no “necesita” justificarse con hechos o acontecimientos “reales” o tangibles como la infidelidad, puesto que la subjetividad y las emociones han sido suficientes elementos de prueba para solicitar el divorcio: “Emotions have become the centerpiece of marriage and of divorce, the very “thing” that makes or breaks relationships” (Illouz, 2018, p. 186).

De esta manera, a las mujeres de Occidente (incluido México) de finales del siglo XX e inicios del XXI les basta con sentirse poco comprendidas o simplemente sentir que la relación ya no da más para solicitar el divorcio. Esto último, entre muchos otros factores, ha traído como consecuencia que las mujeres tengan más oportunidades de ejercer su sexualidad en ámbitos no limitados al matrimonio, lo cual acarrea continuas críticas y rechazos por parte de algunos sectores de la sociedad que asocian la infelicidad de las mujeres al “mal comportamiento” de las mismas: “ser una mujer deshonesto solo trae infelicidad y desgracia” (Rousseau, cit. por Ahmed, 2019, p. 132).

En el caso de los cuentos “Mariana”, “Alejandra”, “Nora” y “Diana”, la sexualidad de las protagonistas no se asocia con la felicidad sino con la infelicidad e insatisfacción en tanto que sus cuerpos sufren una serie de vicisitudes que van desde el embarazo no planeado hasta el aborto espontáneo que trae secuelas psicológicas en la protagonista.

En efecto, en estos cuentos, la sexualidad de las protagonistas se encuentra sujeta a la heteronorma y es vista por los personajes masculinos bajo la óptica de obtener de ella la satisfacción que buscan. Si cumplen con las expectativas sociales, las protagonistas no son premiadas porque simple y sencillamente están obligadas a ello. Los condicionamientos de género, así como los roles asignados a los personajes femeninos, se reafirman en ese ejercicio de la sexualidad por lo que no pueden transformar su realidad:

Los guiones de género pueden pensarse como “guiones de felicidad” que ofrecen un conjunto de instrucciones acerca de aquello que mujeres y hombres deben hacer para ser felices, en los cuales la felicidad es algo que se sigue de ser natural o bueno. Ir con la corriente es seguirles la corriente a estos guiones de felicidad (...). Todo deber, por su parte, puede funcionar como una deuda, una obligación de devolver lo que es debido. (Ahmed, 2019, p. 137)

Pese a ello, en el cuento “Mariana”, la protagonista intenta romper ese imperativo social empleando su propio cuerpo como “arma” de resistencia; es decir, Mariana, quien sostiene una relación amorosa con Diego, se da cuenta que puede utilizar su sexualidad como medio para oponerse a los deseos y, sobre todo, las demandas de él por satisfacerlo. De ahí que, cobrando conciencia del poder que tiene para resistir, Mariana se dejará penetrar tanto que llega a intimidar a Diego e, incluso, logra que éste se aparte hasta con cierta molestia, pues no comprende por qué Mariana lo ha dejado hacer sin impedirselo:

Se hizo penetrar hasta intimidarlo. Percibió su olor potentísimo, aromas distintos: su frente, su saliva, su sexo. Para evitar otra arcada tuvo que fingir un orgasmo.

–No sé qué te pasa, Mariana, estás loca, dijo Diego y durmió.

Mariana se acercó al borde de la cama huyendo de lo que percibía su olfato. Desde allí observó la grieta y, como si adivinara su contemplación, un trozo de la cobertura del techo se desprendió. En el suelo se hizo polvo. (Monterrubio, 2020, p. 20)

¿Por qué Diego llama a Mariana “loca”?, ¿en qué consiste esta supuesta locura?, ¿qué orden está rompiendo Mariana que lo hace repudiar el acto sexual que tanto había buscado con ella? Ciertamente es imposible saber a profundidad la razón que lleva a Diego a despreciar a Mariana en tanto que él se duerme sin dar mayores pormenores de su rechazo. Sin embargo, es posible establecer que la actitud desinhibida de Mariana, su apertura total al acto sexual, se contraponga a los imperativos sociales que establecen, como indica Ahmed, que las mujeres buenas lo son porque se inclinan a lo bueno y lo bueno, en este caso, es ser una mujer recatada, con cierto rechazo al sexo y con pudor suficiente como para marcarle un alto a su pareja. Mientras tanto, las mujeres malas, se inclinan con descaro al ejercicio de la sexualidad, sin freno e, incluso, con tanto apetito sexual que es difícil satisfacerlas. En este último lado de la balanza parece ser colocada Mariana, ya que no rechaza a Diego, sino que ella misma lo busca para insinuarse: “Mariana lo detuvo con gracia para besarlo hacia la habitación” (Monterrubio, 2020, p. 20).

Mariana, pues, está performando un rol de género nada tradicional y esta fractura al *status quo* es lo que molesta a Diego, pues parece que él espera que ella se niegue de alguna forma aun cuando, al final, él termine imponiendo su deseo. Sólo así, en la medida en la que él someta y ella termine cediendo su voluntad en beneficio y satisfacción de él, Mariana podría ser considerada una mujer buena y, por ende, una mujer feliz: “para las mujeres, el deber de felicidad está ligado a la

limitación de sus horizontes, a la renuncia a todo interés por cualquier cosa que caiga fuera de lo familiar.” (Ahmed, 2019, p. 140).

Alejandra

Por su parte, en el cuento “Alejandra” la sexualidad femenina, representada en un desnudo plástico, sufre una autocensura por parte de la protagonista ya que es ella misma, como pintora de la obra, la que intenta ocultar el autorretrato. De nuevo, aparece ligada a esta censura el poder patriarcal que, si bien no se impone a la fuerza, sí se hace evidente mediante la autoridad y la presencia del padre el día de la inauguración de la exposición. Alejandra, la creadora de los cuadros exhibidos, sufre un colapso nervioso debido tanto a su pánico escénico como a la angustia que le provoca pensar que su padre verá el cuadro con su figura desnuda. Este colapso, que además se produce frente a las y los invitadas e invitados a la exposición, pone de manifiesto el carácter nervioso del personaje femenino por lo que se refuerza con ello su fragilidad mental.

Desde las primeras líneas del cuento, se sabe que Alejandra teme hablar en público, deseando pasar desapercibida en ese día tan importante para su carrera artística. Asimismo, se plantea la tensa relación que la protagonista mantiene con su padre en tanto que éste le ha remarcado toda la vida que está loca y que debe cuidarse de los hombres, pues ellos sólo buscan obtener sexo sin ningún compromiso y ella, en tanto mujer, tiene la obligación de “tapar” su cuerpo para evitar ser víctima no sólo de las miradas lascivas, sino sobre todo de actos que atenten contra su integridad. De esta manera, en el cuento se establecen esos dos grandes temas que atravesarán la psique de Alejandra mientras intenta desprenderse de estas regulaciones de género al lado de su pretendiente Óscar quien, de manera incondicional, trata de apoyarla en la búsqueda de su afirmación como sujeto activo: “Óscar siempre insiste en acompañarla. ‘No, yo puedo sola, no necesito que me escoltes’. Óscar no protesta porque su petición puede volverse causa de discusiones” (Monterrubio, 2020, p. 25).

En el cuento, pues, se observan esas dos figuras masculinas que performan masculinidades tradicionales en cuanto a que ambos, el padre y el pretendiente, “cuidan” de Alejandra remarcando continuamente la necesidad que ella tiene de la protección de un hombre. En el caso de Óscar, este rol de protector se va fortaleciendo en la medida en que la salud mental de Alejandra se quiebra durante su discurso en la galería, mientras que el padre va disminuyendo su presencia y va cediendo su lugar de cuidador a Óscar. Se podría decir entonces que el sistema heteropatriarcal se vuelve a imponer, puesto que Alejandra pasa a ser cuidada y protegida por un varón más joven que termina por reemplazar la figura paterna. Y, en ese contexto, Óscar no rechaza o se opone a la sexualidad exhibida de la protagonista, sino que la asume como un rasgo más de la personalidad extravagante (que no extrovertida) de la joven: “*¿Qué voy a hacer cuando me vean desnuda? Mi padre me va a reprochar mi falta de buen gusto, mi madre dará alguna crítica complaciente y Óscar se va a reír*” (Monterrubio, 2020, p. 26, cursivas en el

original). La risa de Óscar resta, pues, tensión al hecho evidente de que Alejandra trata de romper con los paradigmas tradicionales impuestos a las mujeres en torno a la asunción de su sexualidad; por lo que la irrupción del cuerpo desnudo a la escena del pudor (exigido a las mujeres) no logra eliminar la barrera de la censura paterna y de la autocensura, ya que se considera como un asunto de mal comportamiento que causa risa o enojo, pero no conciencia de la libertad reclamada por Alejandra.

De esta manera, como señala Ahmed, la desdicha de las mujeres (en este caso de Alejandra) se origina por su falta de interés por hacer felices a sus padres haciendo lo que a estos los hace felices: “Para ser feliz, (*la hija*) debe ser buena, ya que ser buena es lo que los hace felices (*a la madre y al padre*), y solo puede ser feliz si ellos lo son” (Ahmed, 2019, p. 132). Es decir, Alejandra no se ajusta a la exigencia heteropatriarcal y esta rebeldía lo único que le puede acarrear es justamente el desequilibrio emocional y mental que termina por colapsarla. Su sexualidad, lejos de ayudarla a empoderarse o librarse de las ataduras que el sistema le ha impuesto, la vuelve a constreñir a los roles de género tradicionales en tanto que, al final, busca y encuentra refugio en los brazos de Óscar:

Óscar la ayuda a levantarse. Ella lo mira.

–Te quedó muy bien mi cuadro, quizá después de todo sí me conoces, dice él, irónico.

A Alejandra se le agolpan en los ojos lágrimas disculpa. Él la abraza. Ella le corresponde el abrazo y llora, mojándole de sal el saco. (Monterrubio, 2020, p. 31)

En este contexto de reforzamiento del sistema heteropatriarcal, del cual no pueden liberarse las mujeres ni aun ejerciendo libre y voluntariamente su sexualidad, encontramos también los cuentos “Nora” y “Diana”, ya que en ambos se asocia el cuerpo de las mujeres con las funciones sociales y culturales que se espera se asuman sin objetar, a saber: la maternidad y el matrimonio.

Nora

En el caso de “Nora”, la protagonista ha perdido un bebé durante el embarazo y esta experiencia la hace ser empática con el sufrimiento de su jefa Silvia quien recientemente ha perdido a su hija de meses de nacida. Nora, que es retratada como una empleada ejemplar porque siempre llega a tiempo y cumple con sus deberes siente compasión por Silvia y desea expresarle su cercanía en el duelo que está atravesando. Silvia, a quien los demás también ven con lástima y guardan silencio ante el dolor inminente que siente la jefa, organiza una fiesta para festejar el cumpleaños de su hija e invita a todos los empleados de la oficina. Nora desea entonces aprovechar la oportunidad para hablar con ella y hacerle saber que no está sola, ya que ella misma ha atravesado por el trance de perder un hijo. Sin embargo, al momento en que ambas se quedan solas a petición de Nora, ésta no logra articular ni una palabra del pequeño y emotivo discurso que ha preparado mentalmen-

te, por lo que termina diciendo que únicamente quería decirle que ya se iba, por lo que la posible sororidad que pudo entablarse entre ellas no se da, quedando Silvia desconcertada por la actitud de Nora. Así, lo que unía a ambas mujeres queda diluido y la maternidad frustrada de ambas no logra sanar, por lo que en los dos personajes femeninos se instala la sensación de vacío y desasosiego que no puede ser llenado con nada, ni siquiera con la presencia cercana del esposo:

Quiero decirte que nadie va a entenderte. Que el dolor de tu hija muerta va a durar toda la vida. Los próximos días te levantarás con garras asfixiando tu garganta y con una aguja anidando en el centro de tu pecho. Tu esposo no te va a entender, aunque hiciera el mayor de sus esfuerzos. No importa que hayan perdido lo mismo, él se va a recuperar más rápido que tú. Habrá días que te preguntes si jamás le dolió. (Monterrubio, 2020, p. 38, cursivas en el original)

En este escenario, puede observarse que la sexualidad de las mujeres vuelve a quedar constreñida en su capacidad de reproducción, por lo que la pérdida de los hijos e hijas, aun cuando esto suceda durante el embarazo, atraviesa toda la vida de los personajes femeninos que ahora se asumen como madres carentes que no logran superar el duelo. Los esposos, aludidos en el cuento, tendrán mayor resiliencia y lograrán recuperar el ánimo, lo cual refuerza la desazón que ellas sienten. Esta franca diferencia entre los sexos reafirma los roles de género tradicionales en tanto que mientras que los personajes femeninos se hundirán en un duelo interminable debido a esa maternidad fallida, los personajes masculinos serán capaces de superarlo y retomarán sus actividades cotidianas. La terrible condenación a la tristeza profunda, a la que son sometidos los personajes femeninos, vuelve a plantear que la sexualidad femenina sólo será disfrutada si cumple con su deber-ser de madre. Fuera de ese contexto, no queda sino la eterna melancolía: *“Te vas a sentir sola. Te vas a sentir tonta ridícula dramática. Pero no es así. Existimos otras que también nos hemos desquiciado meses después por una prenda diminuta, que hemos sentido malditos nuestros cuerpos, nuestras vidas”* (Monterrubio, 2020, p. 38, cursivas en el original).

Asimismo, como se ha señalado más arriba, en esta visión tradicional de la sexualidad femenina, el cuerpo de las mujeres es considerado un objeto que satisface al hombre. Y en el cuento, aparece prácticamente al final del mismo la escena de la violación que sufrió Nora a manos de un hombre cercano a ella (no se sabe si es el propio padre quien comete el abuso). Esta suerte de dato adicional de la vida de la protagonista es, no obstante, muy dramático puesto que la descripción del acontecimiento se realiza con detalle y en ella se llega a percibir el miedo atroz que atravesó a la Nora-niña (el suceso ocurre cuando Nora tenía seis años). Sin dar mayores explicaciones, la narradora da paso a la situación presente de la protagonista y, tras una reflexión interna de Nora sobre lo que ha significado su nombre a lo largo de su vida, la historia concluye con la despedida de la protagonista. Si bien es cierto que esta escena pudiera explicar el carácter retraído y conturbado de Nora, lo cierto es que su abrupta mención sirve más bien para remarcar el

hecho de que el cuerpo de Nora ha sido siempre un espacio para los otros: para el violador, para el esposo, para el hijo y nunca para ella misma. Su sexualidad, por ende, se ha ceñido a dar satisfacción y placer a los otros, por lo que el disfrute de la misma le ha sido negada desde la infancia. Nora ha seguido las normas que el patriarcado le ha impuesto y, pese a ello, no es feliz y no lo será, pues se ha convencido de que ella es una negación continua y que lejos de compartir su belleza con los demás, la carcome: “*Soy una negación cada vez que me pronuncio: Nora. La que no es ira ni consuelo. La que horada la belleza en lugar de compartirla*” (Monterrubio, 2020, p. 41, cursivas en el original). Nora representa, por ende, a una sexualidad femenina insatisfecha y ultrajada destinada a entregarse continuamente, aunque sea a la fuerza. El cuerpo de Nora es entonces un espacio, un territorio, conquistado y maltrecho condenado a la infelicidad.

Diana

En cuanto al cuento “Diana”, como se señaló anteriormente, éste aborda la sexualidad femenina ligada indiscutiblemente al matrimonio, por lo que fuera de éste, la mujer sólo experimentará desconsuelo. Como señala Illouz, el divorcio marca el fin del amor y, en la actualidad, está asociado a la carencia afectiva más que a situaciones o circunstancias concretas como puede ser la falta de solvencia económica: “the overwhelming importance of emotional processes inside marriage and as grounds for divorce” (2019, p. 185). Esto ha traído como consecuencia que el porcentaje de divorcios se haya elevado en las últimas décadas y que se haya visto como un evento prácticamente indisociable al matrimonio; es decir, si anteriormente el divorcio era considerado un mal que debía evitarse a toda costa, en nuestros días se considera un paso más dentro de la vida conyugal.

En el caso del cuento “Diana”, esta visión realista del divorcio se mantiene y se sabe que ella ha puesto fin a la relación matrimonial al ya no sentirse amada o deseada por su esposo Alejandro. La relación, como sucede en muchas ocasiones, se va desgastando con el paso de los años y poco a poco comienza a haber un distanciamiento emocional y físico entre los cónyuges. Alejandro, cansado de la rutina y de llevar a costas la responsabilidad de mantener a una familia, termina por distanciarse de Diana cuando ésta consigue un trabajo que los sostiene a los tres (a Diana, a su esposo y a su hija). Si bien es cierto que el hecho de que ella venda su anillo de matrimonio marca un antes y un después en la separación afectiva, también es cierto que el hecho de que Diana se vuelva económicamente autosuficiente y devenga en la proveedora del hogar ocasiona que Alejandro rompa todo lazo emocional con ella y se dé la separación definitiva. Diana señala que Alejandro “terminó de desconocerme” con lo que se acentúa el carácter de haberse vuelto desconocidos entre sí, de convertirse en extraños la una del otro y, por ende, de no tener nada en común, salvo la hija que tampoco logra mantenerlos unidos:

Cuando vendí mi anillo de matrimonio para terminar la maestría todo entre nosotros empeoró. No te ves bien, Diana, es que no te cuidas, Diana, por qué eres tan tonta, Diana. Dejó de afeitarse, hablaba poco y comía mucho. Subió

los kilos que yo bajé. Cuando conseguí el empleo que nos mantuvo a los tres, dejó de mirarme. No sé si conoció a alguien más o terminó de desconocerme.

El asidero que era nuestra hija se quedó a mi lado. A él siempre le asustó el cambio, el estallido. En lugar de reventar prefirió enterrarse vivo. (Monterrubio, 2020, p. 43)

Como puede observarse, mientras Diana va empoderándose, él va perdiendo interés en ella y en su relación. El éxito profesional de Diana lo va mermando en tanto que deja de performar el rol de proveedor dentro del hogar y, en ese sentido, también va perdiendo su masculinidad. Sin saber exactamente cuál es su función en la familia y la sociedad, Alejandro descuida su aspecto físico y deja de interesarse por su superación personal. En este estancamiento matrimonial, Diana sigue adelante en el trabajo y Alejandro continúa ganando peso y pasando el rato con mujeres y con amigos hasta que, tras veinte años, Diana decide terminar con la relación y le pide la separación. La noticia no le cae bien a Alejandro y, en un primer momento, reacciona con violencia verbal que termina en súplicas, las cuales no logran hacer cambiar de opinión a Diana. La reacción de Alejandro evidencia que él, pese a ya no performar el rol tradicional de género puesto que es mantenido por la esposa, se siente aún la autoridad de la familia, por lo que la violencia que ejerce contra Diana, aun cuando es verbal, muestra su postura machista que rechaza tajantemente la decisión de ella: “Quiero que nos separemos, solté. El anillo (*de compromiso*) ardió dentro de mi pecho. Giró lleno de lumbre (...). No bastaron entonces los comentarios violentos que devinieron en súplicas para contrarrestar mi decisión” (Monterrubio, 2020, p. 45).

Finalmente, él se va sin avisar y ella recupera la alegría por vivir o, aparentemente, la recupera, ya que en el fondo Diana sigue conservando el recuerdo de la petición de matrimonio y guarda con entrañable cariño el anillo de compromiso. Diana ha vendido el de matrimonio, como ya se mencionó, pero guarda con recelo el de compromiso como un objeto que le representa la etapa más feliz de su vida, aunque también le trae a la memoria el recuerdo de lo que fueron y ya no pudieron ser. Esta ambivalencia, entre el deseo de regresar a una “época dorada” en la relación de pareja y el doloroso recuerdo de los sueños no cumplidos, llevan a Diana a experimentar una continua nostalgia que se instala aun en los momentos gratos de su presente. Conservar el anillo de compromiso y no el de matrimonio significa entonces la atadura por un pasado imposible de recuperar y un presente que le trae insatisfacción. Como sucede con Nora, en el cuento anterior, el ejercicio pleno de su sexualidad lejos de proporcionarle gozo y placer le trae malestar, por lo que se puede decir que, una vez más, el atrevimiento de Diana de romper con las normas heteropatriarcales –al ser ella la que solicite el divorcio– le acarrea la infelicidad perpetua: “Sólo cuando la soledad apremiaba *el anillo, Diana, el anillo*, me decía, *te volverán a amar un día y no tendrás no veinte años, ni otro anillo, pero serás tú, Diana, esta vez serás tú*” (Monterrubio, 2020, p. 45, cursivas en el original).

La condenación a vivir en una añoranza eterna se refuerza con el robo de dicho anillo. Sin posibilidades reales de ser amada de nuevo, la sustracción del anillo

del cajón de su ropa interior reconfirma que la transgresión al orden heteropatriarcal le traerá desventuras mientras que a la joven que se lo roba le proporcionará felicidad matrimonial. La joven, que ha sido contratada por Diana para hacer el aseo de la casa, representa así el “ideal” de matrimonio en tanto que la muchacha se subordina por entero a su esposo al grado tal que, para mantenerlo contento, roba las joyas de las casas donde trabaja para dárselas a él. La dominación y sugestión a la que se sujeta la joven al asumir además las tareas domésticas y de cuidado sin cuestionar, contrasta con la liberación de Diana y su empoderamiento económico, por lo que al final del relato, ella conserva un matrimonio “feliz” mientras Diana se condena a la soledad pues ha rechazado someterse a la voluntad y deseos masculinos:

Que no me absorba cada día este descalabro. Que la soledad no me quemee las piernas. Que mi vientre no demande, que mi vientre se acostumbre (...) *te lo dije, Diana, te lo dije, estar sola es peor que mal acompañada, Diana, las personas tienen defectos, Diana, ningún matrimonio es perfecto, Diana, tú también cometiste errores, Diana* (...). En la noche llega a tu sala, sírvele la cena y antes de que prenda la tele nueva dile te traje otro anillo, bebé. (Montterrubio, 2020, p. 48, cursivas en el original)

La sexualidad femenina queda, por lo tanto, constreñida de nuevo a su función de madresposa y cualquier transgresión o ruptura a la norma de género es castigada con la soledad, el desamor, la infelicidad. No hay, pues, esperanza de salvación ni para Diana ni para Nora, ni siquiera para la nueva generación de mujeres que despierta temerosa al disfrute de su sexualidad tal como sucede con el último cuento del volumen titulado “Niña Lidia” que a continuación se comenta.

La Niña y la mujer

La sexualidad infantil ha sido un tema tabú, pues durante siglos se ha visto al infante como un ser asexuado cargado de inocencia. Sin embargo, esta idea que prácticamente sacraliza a la infancia ha sido cuestionada por varios autores: *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov plantea el erotismo de una adolescente que cobra conciencia de su sexualidad y llega incluso a seducir al protagonista; en *Apariciones* (1996) de Margo Glantz la hija de la mujer también despierta al mundo erótico al convertirse en una observadora constante de las relaciones que mantiene la madre con su amante; en *Las violetas son flores del deseo* (2015) de Ana Clavel se sexualiza a las menores a través de la creación de muñecas que son elaboradas para satisfacer los deseos ocultos de sus clientes por las niñas. En estas novelas, la infancia es vista con los ojos de la pasión y las niñas y adolescentes representadas en estos textos se convierten en objeto de deseo de los mayores, sexualizando sus cuerpos. La sexualización de las y los infantes corresponde entonces a un afán por legitimar la inclinación erótica de los adultos por las y los menores de edad, con el fin de comercializar su explotación (cfr. Narros, Llovet y Díaz-Bustamante, 2020).

En “Niña Lidia” el despertar de la sexualidad femenina se produce por “accidente”, ya que Lidia entra a la tienda de su madre en el momento en que ésta está teniendo relaciones sexuales con su amante. Perpleja ante lo que ve, comienza a explicarse lo que acontece desde el temor, por lo que se pregunta si ella, llegada a la edad adulta, tendrá que padecer también el “maltrato” y la “violencia” que ve ejercer sobre el cuerpo de su madre. Su miedo se traduce en un trauma que se acrecienta con la llegada de la menarquia, puesto que ésta es signo indiscutible de su entrada al mundo adulto y a sus prácticas sexuales, por lo que culpabiliza a la madre de la desgracia que siente sobrevenir:

El silencio inunda la tienda. Del árbol entre las piernas de Niña Lidia nace un fruto de granada. Un néctar guinda se derrama en el muslo. Le brota una nueva fuente en los ojos. El desconsuelo la invade mansamente. Por qué tanta sangre, por qué tanta agua, tanto llanto. Su madre es la culpable de todo esto. Su madre y sus juegos mortales con bestias hediondas (...). Su maldita madre. Maldita, maldita madre. (Monterrubio, 2020, pp. 64-65)

Así, la sexualidad de Lidia se ve atravesada por esta visión desconcertante que le ocasiona una ambivalencia entre el rechazo por tener que ceder un día a los deseos masculinos que “apuñalan” sin tregua el cuerpo de las mujeres, y su íntimo deseo de disfrutar dichos encuentros pues se ha autoexplorado anteriormente y ha sentido un gran placer en ello. La madre, que sabe que Lidia está convirtiéndose en mujer, lejos de responder o de aclarar lo sucedido, cuando se da cuenta que su hija la ha descubierto teniendo relaciones sexuales, decide hacerle un ritual que se asemeja a las “limpias” que algunas y algunos curanderas y curanderos hacen para alejar los malos espíritus o para sanar de ciertas enfermedades. La madre de Lidia repite una suerte de canto donde le pide a la gran Madre callar para que su cuerpo no sea cercenado o moldeado a comodidad. Esta alusión a los saberes ancestrales de las mujeres es lo que le otorga el carácter de “bruja” a la madre y por lo cual Lidia siente que el pueblo las teme, ya que la madre es no sólo una mujer que ejerce su sexualidad libremente, sino que, además, es depositaria de estos saberes antiguos:

¿Por eso nos temen en el pueblo, madre? Su madre continúa sellando. ¿Por eso cuando las señoras te miran se persignan? ¿No eres mujer, sin animal? ¿Eres una perra? Su madre deja caer una bolsa sobre el cirio, apagando la llama. La tienda queda en total oscuridad. Niña Lidia estalla en lágrimas. ¿Por qué te desgarraron, madre? ¿A mí también me atravesarán? ¿Me morderán? No quiero morir, madre, ten piedad. Niña Lidia embriagada de llanto cae en un nuevo sopor. Las semillas del suelo reciben el impacto de su cuerpo. (Monterrubio, 2020, pp. 62-63)

La Niña Lidia es, por medio de este ritual, iniciada en el mundo adulto y su cuerpo, que ha empezado a evidenciar su maduración sexual, será predestinado a servir a los hombres. Este futuro no deseado, y por demás temido, le provocará a Niña Lidia una angustia tal que se desplomará en medio de las semillas que, sim-

bólicamente, representan esa poca posibilidad de florecer en medio de la dureza de la vida. La brutalidad del acto sexual (al menos así lo percibe desde su visión infantil) le resulta un dominio violento sobre el cuerpo de su madre y, en consecuencia, sobre el suyo propio llegado el momento. Por ello, sus aspiraciones, sueños y anhelos, representados en las semillas, recibirán el impacto de su cuerpo púber y, puesto que están tiradas en el suelo como ella y no en terreno de siembra, no florecerán. De ahí que esta suerte de iniciación sexual cancela un futuro distinto al de la madre y al de todas las mujeres que terminan siendo sometidas al control heteropatriarcal.

Así, el llanto, la desesperación, el miedo a crecer, el rechazo de su sexualidad, irán cediendo paso a la resignación cuando admite que llegará el día en el que sus hijas giman sin miedo y su grito se transforme del horror al júbilo: “*Recuperarán su canto de libertad. Su voz fertilizará la tierra de donde nacerá un nuevo Árbol*” (Monterrubio, 2020, p. 66). No obstante, esta liberación, una vez asumido su ser-mujer, en el fondo subyace el rencor contra un dios que condena a las mujeres a la subordinación que las animaliza. El coraje reprimido se hará manifiesto en el canto de la madre que, al final del cuento, alienta a asestar el primer golpe “*contra aquel al que llamamos Dios*” (Monterrubio, 2020, p. 67, cursivas en el original).

Conclusión

A lo largo del volumen de cuentos *Llegará el silencio* observamos una condena continua a la sexualidad femenina que se atreve a desafiar las normas de género tradicionales en tanto que los personajes femeninos son infelices por no ajustarse a los deseos heteropatriarcales. El ejercicio libre de la sexualidad trae consigo la infelicidad al no ajustarse a su rol de madre y no constreñirse al ámbito familiar. Los personajes femeninos, en general, son sometidos o subordinados a los deseos masculinos y sus cuerpos son apropiados como objetos carentes de voluntad. Si bien es verdad que algunos personajes femeninos se atreven a romper con el rol tradicional impuesto a las mujeres, como solicitar expresamente la separación y el divorcio, también es cierto que este atrevimiento le trae a la protagonista una carga emocional que la agobia al grado tal que ella misma anula toda posibilidad de ser feliz al lado de alguien más.

En estos cuentos, por lo tanto, la sexualidad femenina sigue atada a un deber-ser y un deber-hacer, por lo que el carácter heteropatriarcal y machista de la sociedad mexicana vuelve a instaurarse como eje rector de la conducta femenina. Las transgresiones a las normas y reglas impuestas, acarrearán consecuencias de variada índole, resultando más dañado el aspecto emocional y afectivo de las protagonistas que no serán capaces de sobreponerse al castigo social que se les infringe. Así, los destellos de esperanza y de luminosidad que se dejan ver por momentos en los textos, terminan siendo opacados por la tradición y las costumbres que censuran duramente la liberación femenina. Amaranta Monterrubio da cuenta, pues, de una sociedad anclada a los preceptos heteropatriarcales que continúan silenciando y limitando el actuar de las mujeres.

Referencias

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Cabañas, E. & Illouz, E. (2019). *Happycracia. Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controla nuestras vidas*. (9ª ed.). Barcelona: Editorial Planeta.
- Clavel, A. (2007). *Las violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara.
- Freud, S. (2013). *La interpretación de los sueños*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. España: Akal.
- Glantz, M. (1996). *Apariciones*. México: Alfaguara.
- Illouz, E. (2018). *The End of Love. A Sociology of Negative Relations*. Medford (MA): Polity Press.
- Monterrubio, A. (2020). *Llegará el silencio*. México: Cuadrivio.
- Nabokov, V. (2016). *Lolita*. España: Anagrama.
- Narros González, M. J., Llovet Rodríguez, C. & Díaz-Bustamante Ventisca, M. (2020). "Jóvenes comunicadores y sexualización infantil. Diferencias de género ante la sexualización de las niñas en las revistas de moda". *Revista española de Sociología*, 3(29=, supl. 1, pp. 137-154. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7667542.pdf> (Recuperado el 20 de febrero de 2023).

El fin de la imposición del silencio en *El invencible verano de Liliana*

Claudia Maribel Domínguez Miranda

La construcción del silencio

Cuando el silencio o el grito surgen de la espontaneidad no se puede hablar de la existencia de una construcción. En cambio, cuando el silencio es producto de una imposición es preciso desentrañar la maquinaria que calló el reflejo del dolor. Cristina Rivera Garza en *El invencible verano de Liliana* (2021) expone los engranajes de un sistema fallido de justicia que confina a las víctimas en el silencio, un cómodo silencio de impunidad que protege a los victimarios. El libro constituye una denuncia, pues, con miras al acceso a la justicia, restituye el expediente del caso de su hermana Liliana Rivera Garza, asesinada el 16 de julio de 1990 por Ángel González Ramos, quien a pesar de ser reconocido como responsable del crimen no ha sido procesado. De ahí que este texto sea, sobre todo, un clamor de justicia, una ruptura del silencio y de los pactos patriarcales de impunidad.

En el primer capítulo del libro titulado “Azcapotzalco”, de distintas maneras Cristina se pregunta ¿por qué me tardé veintinueve años, tres meses y dos días en retomar el caso de mi hermana? Su respuesta se va dando poco a poco y depende de cuatro actores sociales: el Estado, la víctima, el victimario y la familia Rivera Garza.

El silencio construido, como ya lo mencioné, se origina del primer actor social, el Estado al que se subordinan las administraciones judiciales que siempre se demoran en atender a las víctimas y a sus familiares. Cuando Cristina quiso retomar el caso de Liliana tuvo que permanecer más de seis horas en las oficinas de la Fiscalía y pasó por distintas dependencias en las que nadie sabía en dónde estaba el expediente de su hermana. Entretanto, las servidoras y los servidores públicos no se abstuvieron de cuestionarle el tiempo transcurrido entre la comisión del crimen y la búsqueda de la carpeta de investigación. Ahí, en ese mismo espacio, en donde se dio ese injusto cuestionamiento, encontró un póster que la llenó de valor, era el memorial de Lesvy Berlín Osorio –también víctima de feminicidio–. Entonces, recordó la irreprimible voz de Araceli Osorio, la madre de la joven, quien no se conformó con la sentencia que inicialmente recibió el asesino de su hija y obligó a la autoridad a emitir un veredicto más justo. También recordó la letra de la canción “Un violador en tu camino” del grupo feminista Las Tesis. Cantantes clamorosas de justicia que pusieron atención en la poderosa maquinaria a la que tanto me he referido y la mencionaron abiertamente en los versos: “*El patriarcado es un juez / que nos juzga por nacer / y nuestro castigo / es la violencia que ya ves*”. De modo que el patriarcado que por siglos prohibió que las mujeres hablaran es el mismo que, en la actualidad, las responsabiliza de sus propias muertes, el mismo que minimiza la violencia

machista y el mismo que hace que la culpa recaiga sobre las víctimas y sus familias.

Veintinueve años, tres meses y dos días significan el tiempo que la autora necesitó para armarse de valor, para salir del marasmo, para contar con herramientas lingüísticas legales que legitimaran su denuncia ante la autoridad. Razón por la que expone la oportunidad de la palabra feminicidio y de su reconocimiento en el Código Penal Federal. Sin ella –dice Cristina–: “La falta de lenguaje *nos* maniatada, nos sofoca, nos estrangula, nos dispara, nos desuella, nos condena” (2022, p. 34, énfasis mío). A propósito de esto, José Manuel Valenzuela Arce asegura que la adopción del concepto de feminicidio “hizo evidente el acto homicida con sus complicidades, precarización y vulnerabilidad de las mujeres y la impunidad que protege a los asesinos” (2019, pp. 61-62). De modo que antes de que se contara con ese concepto se eximía de responsabilidad al aparato que amparaba al perpetrador y responsabilizaba de su pérdida a las y los familiares de la víctima. Este problema de falta de recursos léxicos tenía otra repercusión. El tiempo –en su dimensión psicológica y hasta terapéutica– parecía abolirse porque perdía la progresión que conduce a las personas a un duelo sano. Se trata de un tiempo que puede llamarse *de la injusticia*. La autora afirma: “Es mentira que el tiempo pasa. El tiempo se atora. [...] Estamos encerrados en una burbuja de culpa y de vergüenza preguntándonos una y otra vez: ¿qué fue lo que no vimos? [...] ¿Por qué no pudimos protegerla?” (p. 41). El silencio comienza a romperse hasta que alguien mira a la autoridad y se da cuenta de que las instituciones actúan desde las imposiciones del patriarcado estatal, omiso a la violencia de género. Se rompe hasta que alguien frena los comentarios morales de las sociedades obedientes a esa fuerza del Estado. Se vuelve ese grito necesario cuando la familia se da cuenta de que ni el lenguaje, ni el tiempo, ni las sociedades eran los adecuados para atender a las víctimas. Desde esa conciencia, Cristina se disculpa con Liliana:

En un mundo así, guardar silencio fue la forma de arroparte, Liliana. Una forma torpe y atroz de protegerte. Bajamos la voz y nos reclinamos dentro de nosotros mismos, contigo adentro, para no exponerte a la acusación fácil, al morbo tullido, a las miradas de conmisericordia. [...] Hasta que llegó el día en que, con otras, gracias a la fuerza de otras pudimos pensar, imaginar siquiera, que también nos tocaba justicia. (pp. 42 y 43)

Sin lugar a dudas, el problema en los casos de feminicidio es la imposición del silencio. En vida, las víctimas callan los abusos que preceden al ataque final y, una vez muertas, no están ahí para hablar de la fe que tuvieron en el amor, del terror que experimentaron al no poder terminar una relación, de lo insospechado de un asalto desproporcionado y criminal. Silencio y soledad avanzan por el mismo camino de la muerte, que cuando acontece se presta a interpretaciones irrespetuosas de parte de la sociedad. En ese contexto, revisar y releer el expediente ju-

dicial de Liliana se vuelve indispensable, pues éste no sólo guarda la memoria de las y los testigos del crimen y los últimos actos de la víctima, sino algo mucho más importante y significativo, habla de las y los que éramos antes de la aparición de un lenguaje más justo. Sin ese expediente, no hay antecedentes, información ni evidencias. Es como si nada hubiera ocurrido. Quizá, por eso, en la literatura de Cristina Rivera Garza los archivos y los expedientes son muy importantes. Guardan la memoria de las y los personajes principales y suelen contener secretos. En *El invencible verano de Liliana*, texto no ficcional, el tiempo de la injusticia, el contabilizado por la autoridad es cronológico, tiene un carácter progresivo, da pauta a que los casos expiren y a que los documentos que los sostienen *no vivan para siempre*. Posibilidad que sepulta en el silencio a las y los familiares y consolida la impunidad. Cristina no la acepta, por tanto, se sirve de las herramientas literarias que domina para integrar documentos heterogéneos que *re-presenten* el caso de Liliana y le den voz.

La literatura como portavoz de lo ausente

El testimonio de Cristina Rivera Garza funge como raíz y tronco del que se desprenden escrituras *originales* de Liliana Rivera Garza (diarios, cartas y notas) y escrituras *copiadas* que forman parte de la memoria del crimen (oficios, notas periodísticas y testimonios orales). Es parte de un método de integración documental que le permite reunir textos de distinta índole para dar voz en discurso directo a quien ha muerto y ya es parte de la historia. Esta estrategia de representación Cristina la explica en el artículo “(Con)jurar el cuerpo. Historiar y ficcionar”:

[...] las estrategias narrativas que brinda y presupone la ficción facilitan esa con-juración del cuerpo. [...] Jurar puede significar muchas cosas, pero también quiere decir prometer. Me gustaría creer que el verbo con-jurar también es una manera de designar esa acción a través de la cual es posible prometer-con-otro, aunque también es una forma acaso paradójica, de exorcizar, de evitar un daño, rogar mucho, conspirar. Así la frase “conjurar el cuerpo” puede ser a la vez una manera de exorcizar o, lo que puede ser lo mismo, borrar el cuerpo o atestiguar su ausencia, y prometer, en plural y, al mismo tiempo, su eventual reaparición. [...] Todas estas escrituras que conforman el expediente, las escrituras ya “originales” o ya “copiadas”, incorporan cambios de perspectiva que impiden cualquier posibilidad de formular sin duda alguna la manera en “como pasaron” los hechos. (Rivera Garza, 2010, pp. 14, 10 y 16)

Como puede apreciarse, se trata de la articulación de documentos que, en el plano de la realidad, no suelen reunirse y dialogar. Cristina Rivera Garza los combina para conjurar un cuerpo y emitir, con él, una versión orgánica del feminicidio de su hermana. En esta segunda parte del trabajo, explicaré la función de escritos *originales* autobiográficos y reservaré la tercera para explicar los –denominados por Cristina– *copiados*.

Ordenados cronológicamente, los textos autobiográficos inician antes de que se vislumbrara el feminicidio de Liliana y van más allá de él. Así el tiempo de lo narrado constituye un expediente perfecto que crea una voz y una conciencia lingüística que no existe en la averiguación previa 40/913/990-07. De acuerdo con la intención creadora de Cristina Rivera constituyen un *archivo afectivo que va más allá del Estado* (2021, s/p). En relación con la complementariedad de los documentos, Érika Negrete Sandoval sostiene que “la memoria llena los olvidos del archivo, éste los de la memoria: en el recuerdo está el registro de lo que el archivo pasó por alto, aunque, por desgracia, el testigo no siempre viva para contarlo” (2013, pp. 101-102). En específico, el diario de Liliana emite momentos clave de su vida, instantes elegidos por Cristina Rivera para mostrar la difícil relación que su hermana estableció con Ángel González. La primera mención es del 18 de agosto de 1985: “Fui demasiado dura con Ángel. Tiene la culpa por quererme como me quiere. Ellos son los culpables porque a mí me choca que me quieran así” (p. 74).

Después de citar este fragmento, Cristina hace notar su presencia como lectora y como observadora de la autora de un diario –Liliana– que “decidió no hablar, o no pudo hablar, o no tenía lenguaje para eso” (p. 74). Ya que no es posible saber cuál es la opción certera es necesario destacar que las tres poseen un mismo defecto: no pueden verbalizarse por la ambigüedad que provocan. Por una parte, la persona “amada” no se reconocía como responsable de la amargura de quien la asediaba, sin embargo, cargaba con ella. En otras palabras, desde el inicio de la relación, la forma de querer de Ángel le resultó incomprensible, torpe y limitada comunicativamente. Hecho que provocó una creciente dinámica de violencia.

A través de los ojos de Liliana, el amor de Ángel se debatía en constantes arranques de ira. Una sola vez lo escuchamos a él, el 14 de febrero de 1987, cuando le envió una tarjeta. Le decía que estaba dedicada a alguien muy especial, pero la palabra que sobresalía en ella era el pronombre YO. Así: YO, con letras mayúsculas. Él era el centro de la relación amorosa. Acerca de esto, dice Cristina: “Yo, y no tú. Yo, y no el amor. [...] La sorpresa que la tarjeta guardaba en sí no era el amor, sino ese *yo* enorme y preponderante” (p. 95). A su vez, ese YO limitó, entorpeció y acabó la comunicación de Liliana con sus seres más cercanos. Rivera Garza –siguiendo a Louise Snyder y su investigación en *No Visible Bruises*–, perfila esta otra ramificación del silencio que se materializa en el aislamiento de la víctima, es un indicio de peligro al que se suman el uso de armas de fuego y amenazas de suicidio.

Por encima del mutismo en el que Ángel quería confinarla: “Liliana se era tremendamente fiel a sí misma” (p. 214) –la materialidad de su escritura lo demuestra–, cambió las cartas amorosas, elaboradas a mano, dobladas en figuras de origami o con estampas por notas herméticas, a máquina, sin espacios, puntos ni comas. Estaban hechas para ser entendidas sólo por ella. A primera vista se percibe el cambio.

Emisión de la denuncia

El sentimiento de peligro atisbó el feminicidio de Liliana. Ángel no soportaba que ejerciera su voluntad y, menos, que se relacionara con otras y otros. Encontró una forma terrible de aprisionarla en la soledad y el silencio. Ese objetivo dejó de cumplirse hasta que Cristina Rivera Garza decidió emitir una denuncia. Todo el libro, como ya lo mencioné, la constituye, pero la parte nuclear se encuentra en el capítulo titulado “Oscuro crimen”, integrado por los testimonios de amigas, amigos y familiares que dieron cuenta de la muerte de Liliana. Literariamente, Cristina los reunió, a modo de crónica colectiva, porque para ella la literatura aquí en *El invencible verano de Liliana* funciona como *un foro de escucha y acompañamiento* (Rivera Garza, 2021, s/p). Entonces, el propósito de unir los testimonios en discurso indirecto es presentificar los interrogatorios en los que las y los testigos señalaron una y otra vez a Ángel González Ramos como el responsable del feminicidio de Liliana:

Los judiciales empezaron a hacer preguntas entre los vecinos. Así supieron que un joven chaparro, de cabello güero y ojos claros, había estado rondando la cuadra la madrugada anterior. [...] Manolo les dijo que se llamaba *Ángel*. [...] Ana [...] confirmó que el nombre que le correspondía a la descripción de los testigos era el de *Ángel González Ramos*.

[...] Lo que Gerardo alcanzó a oír tan pronto como llegó [...] fue que el vecino de enfrente, no los drogadictos, le prestó la escoba a *Ángel* muy entrada la noche. (pp. 246-249)

Jurídicamente, los acontecimientos enunciados conllevan una denuncia, pero no una desafortunada, sino una que sólo podía ser asumida con perplejidad. En ese sentido, el empleo del pronombre indefinido *alguien* manifiesta una suerte de despersonalización donde el amor y el dolor de todas y todos se mezclaron en el sepelio de Liliana: “Alguien dice: fue amada. Alguien dice: la mejor arquitecta de México. Alguien dice: algunas veces masticábamos flores pequeñísimas. Alguien dice: esto es una injusticia. Alguien dice: la extrañaré. Y muchos callan” (p. 264).

Significativamente, Cristina Rivera Garza, en vez de injertar la laberíntica argumentación judicial que hunde en la confusión, eligió narrar acontecimientos que muestran que las autoridades no le brindaron las palabras de certeza y justicia que se esperarían del lenguaje jurídico. El lenguaje forense se limitó a dictaminar las: “5:00 de la madrugada del 16 de julio de 1990 [...] hora oficial de su muerte” (p. 239). Los policías se atrevieron a sugerir que, en vez de sofocar a [Liliana], el asesino debió “matarla primero y violarla después” (p. 254). Es evidente que recurrieron a términos patriarcales y criminales para referirse a su muerte. Además, llevaron a cabo un procedimiento de captura basado en el silencio cómplice de la corrupción. Me refiero a la “confidencialidad” con la que durante los primeros días reservaron el nombre del presunto culpable, como si no hubieran podido aplicar esa clasificación para emprender su localización. Como bien puntualiza Jesús Prieto de Pedro, “un buen derecho no es posible sin un buen lengua-

je” (1996, p. 112). En efecto, un mal lenguaje acompañó un mal derecho. Durante todo el proceso de indagación Antonio Rivera Peña fue víctima de la impiedad de los lemas machistas que *ensuciaron la memoria de su hija* y fue objeto constante de extorsión, pues la Procuraduría le exigió un pago “para continuar con la investigación el feminicidio de Liliana. La mordida de rigor” (p. 42).

El único contrapeso que recibió ese discurso lesivo fue el cuestionamiento de Tomás Rojas Madrid, de *La Prensa*. El periodista puso en duda que el asesinato se trató de un crimen pasional. Por ello, para darle lugar a información preocupante, evitó el estilo grotesco de la nota roja. Incluso, evadió los excesos típicos de la prensa para ganar lectores: esquivó la visualización desproporcionada de los hechos delictivos, se abstuvo de efectuar insistencias injustificadas y rechazó la narrativa sensacionalista (Francesc, 2010, p. 56). Más bien, partió de títulos respetuosos para cada noticia que le daba continuidad al caso: “Oscuro crimen”, “Pistas firmes para atrapar al *asesino* de la estudiante”, “Identificado el *asesino* de la estudiante”, “Cercado el *asesino* de la estudiante de arquitectura” e “Identifican al *estrangulador*” de los días 17, 18, 19, 21 y 24 de julio, respectivamente. En ninguna nota intentó incriminar a Liliana por haber sido pareja sentimental de Ángel. En todas, a él le llamó asesino e hizo énfasis en su cautelosa forma de actuar. La primera noticia señala:

[...] la policía ha informado que el crimen tuvo lugar en las horas de la madrugada, ya que así lo evidencia el cadáver de la joven estudiante.

Lo que no se explican los vecinos es el *por qué no escucharon cuando el vidrio fue destrozado o los gritos –si es que los hubo– de la joven asesinada.* (p. 258, énfasis mío)

La segunda advierte: “Es sumamente extraño para los detectives el que los vecinos de la estudiante *no hayan escuchado gritos o ruidos en horas de la madrugada*” (p. 262). La tercera infiere que: “*Si ella no gritó en demanda de auxilio, seguramente fue debido a que la amenazaron con alguna arma o eran conocidos de ella los asesinos, dijo la policía*” (p. 268). La cuarta afirma: “Ángel penetró al domicilio de la joven estudiante, charló con ella, y la sorprendió para matarla” (p. 273). En síntesis, Tomás Rojas prescindió a toda costa del lenguaje revictimizante –muy usual en la década de 1990– y le dio visibilidad y audición a un crimen en el que Ángel actuó a traición, en la oscuridad y en un silencio más absoluto que el de la madrugada. Su huida y la incompetencia judicial provocaron que los Rivera Garza se responsabilizarán de la pérdida de Liliana. ¿Porque quién sino ellos cargaron veintinueve años, tres meses y dos días con la culpa y la vergüenza por su muerte?

Hacia la búsqueda de la paz

Es cierto que, primero, les fue imposible mencionar el término muerte. Cristina les dijo a sus padres: “Liliana ya no está con nosotros” (p. 269). Después vino el grito que los aprisionó en el tiempo del dolor: “El grito sale de su estómago y de

su laringe y de su paladar. El grito sobrevuela los libreros, la mesa del comedor, la estufa. El grito abre la puerta de la casa, cruza la calle y, pronto, atrae la presencia de hermanas y tíos y primas y vecinos. El grito nos une. Estamos juntos todavía en ese grito” (p. 269). Su sufrimiento encontró un cauce, el de otras y otros que ya podían decir “feminicidio” y pedir “¡Justicia para todas!”. El grito de Cristina, cuyo testimonio es la base de *El invencible verano de Liliana*, sanó y fluyó con la literatura, en la oración dedicada a honrar el cuerpo de su hermana:

Y NO NOS QUERÍAMOS IR

Las flores también sollozaban de tristeza, sin embargo, estaban conscientes: tenían un privilegio, serían su abrigo. Estarían con ella siempre, siempre. La acompañarían hasta la eternidad en aquel pedazo de tierra.

[...]

Descansa en paz. Mientras, sabemos, tu espíritu estará presente con nosotros en el dinamismo de la flama de una vela.

Hasta que te alcancemos. (p. 266)

La plegaria trajo consigo el ritmo sagrado de la resignación y también el convencimiento de que la muerte regresa a la vida, de que Liliana no se ha ido del todo, de que materialmente tiene un cuerpo y espiritualmente un alma viva en la letra y la escritura de Cristina Rivera Garza, quien actualmente ya puede pedir: ¡Justicia para Liliana! y ¡Justicia para todas!

En conclusión, *El invencible verano de Liliana* recrea el silencio en el que tanto la policía como la sociedad machista sumieron a la familia Rivera Garza al insinuar que también eran responsables de la muerte de Liliana. La aparición de la palabra feminicidio reclamada por muchas voces de mujeres clamorosas de justicia cuestionó el despotismo de la autoridad. Le dio a Cristina una herramienta lingüística y legal para sanar su dolor callado durante 29 años. Por su parte, ella desarrolló un sistema literario no ficcional de denuncia. Gracias a él, restituyó una voz original, la más valiosa: la de la víctima y también recuperó el testimonio de quienes sin rodeos nombraron al asesino. Hoy el alcance de su palabra literaria tiene el poder de exhibir la incompetencia de un sistema judicial. Asimismo, brinda audición y *compañía* a una sociedad que se enfrenta al mutismo y busca la justicia en su sentido más amplio.

Referencias

- Barata, F. (2010). “Retos pendientes en el periodismo de la nota roja”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (110), pp. 54-61.
- Negrete Sandoval, E. J. (2013). “Archivo, memoria y ficción en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza”. *Literatura Mexicana*, XXIV(1), 2013, pp. 91-110.
- Prieto de Pedro, J. (1996). “Lenguaje jurídico y Estado de Derecho”. *Revista de Administración Pública*, (140), pp. 111-130.
- Rivera Garza, C. (2022). *El invencible verano de Liliana*. México: Penguin, Random House.
- _____ (2021, noviembre 28). *El invencible verano de Liliana*. Presentaciones de Libros. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JPqphw-smvQ>
- _____ (2010). “(Con)jurar el cuerpo. Historiar y ficcionar”. *Anuario de Hojas de Warmi*, (15), pp. 1-23.

Escrituras híbridas: intervenciones para feminizar el presente

Miriam Esthela Suárez de la Vega

La narrativa híbrida se plantea como una realidad discursiva que aparece en la escena literaria con el interés de evocar la realidad de un contexto peculiar a consecuencia del mestizaje, tal como lo representa la propia heterogeneidad de Latinoamérica, a lo que se suma la búsqueda innovadora y transgresora frente a los postulados academicistas, es decir, canónicos, que por décadas marcaron la pauta de lo que representaría el verdadero quehacer literario.

La crítica literaria argentina Josefina Ludmer (2009) aborda el concepto literaturas postautónomas para definir las escrituras que no admiten lecturas literarias, es decir, aquéllas para las que ya no importa si son o no, literatura: “Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [los parámetros que definen qué es literatura] y quedan fuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera, pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran en ‘éxodo’”. En este sentido, es viable ubicar la literatura híbrida como una literatura postautónoma, en tanto su estética se plantea desde el enfoque literario incapaz de permanecer en el análisis convencional de las categorías habituales.

Al igual que Ludmer, el ensayista norteamericano Reinaldo Ladagga, abona a la lista de críticos que de cara a las primeras décadas del siglo XXI buscan categorías para sustentar las transformaciones de la literatura actual, para ello denomina espectáculos de la realidad a obras latinoamericanas de este milenio donde se observa la creación de objetos que se presentan a sí mismos como fragmentos del mundo. Desde su enfoque, la literatura se convierte en híbrido, performance o instalación que reformula su propia representación para proponer nuevas formas de solidaridad, además de aspirar a condiciones de improvisación y de mutación (Ladagga, 2007).

Se torna igualmente relevante destacar que estas búsquedas teóricas parten del principio de libertad estética reconocida como la posibilidad de crear desde la expansión autorreferencial. Los procesos de hibridación de las denominadas escrituras del presente no sólo eliminan fronteras formales dentro del texto literario, sino que advierten la cada vez menos relevante importancia de la figura del autor: “En ese lugar no hay realidad opuesta a ficción, no hay autor y tampoco hay demasiado sentido”, como afirma Ludmer (2009).

La enunciación colectiva genera, más allá de la práctica experimental, un principio de creatividad interrelacional cuya narrativa propone la ruptura del paradigma iniciado por Johannes Gutenberg, tal como lo subraya el crítico literario Georges Landow: “Los hábitos lineales de pensamiento asociados con la tecnología de la imprenta a menudo nos obligan a pensar de determinadas maneras que requieren estrechez de miras, pérdida de contextos y atenuación intelectual, por no decir empobrecimiento manifiesto” (Landow, 2009, p. 175). Es decir, una

lectura lineal, uniforme, continua, concatenada representa el franco opuesto de las prácticas narrativas híbridas o postautónomas donde se descoloca al lector de la linealidad, la concatenación y la uniformidad: “[...] o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura” (Ludmer, 2009).

Para analizar lo anterior se eligió la antología *Tsunami*, publicada por la editorial Sexto Piso en el año 2018, en tanto en ella se observa el franco interés de las escritoras y artistas convocadas para participar de un proceso de readaptación textual donde se revelen las omisiones históricas que las mujeres han padecido, no sólo por el valor literario de sus obras, sino por una construcción narrativa crítica de los usos excluyentes que históricamente les han marginado. Alejadas del victimismo, escritoras y artistas eligen propuestas de alto impacto que expresen explícita o implícitamente la necesidad de transformación tanto literaria como social.

Así lo demuestran diversas voces y cuestionamientos, aunque parece oportuno acudir al planteamiento que elabora Gabriela Jáuregui en “Herramientas desobedientes” a propósito de la publicación del artefacto narrativo *Taller de taquimecanografía*:

Ya antes, de muchas formas, he denunciado –la más concreta, siento, a través de un proyecto a ocho manos, llamado *Taller de Taquimecanografía*– aquella respuesta obligada: que una mujer escribiendo es una mujer tomando dictado. También he tenido que responder, porque la circunstancia no me permite otra cosa, que una mujer escribiendo es una mujer muerta. Silenciada. Descuartizada. Encajuelada. Pero hoy no vine a hablar de esos finales. Hoy vine a imaginar comienzos, hoy parto, a pensar en fisuras, a contradecir(me), a hacer(me) preguntas, escribiendo justamente. Estas son mis herramientas. ¿Cómo las libero de las garras del amo? ¿Cómo *hackeamos* el lenguaje para que sea nuestro? ¿Cómo lo readaptamos? ¿Cómo contamos nuestra insubordinación? (Jáuregui, 2018, p. 90-91)

Llama la atención la descripción de la mujer silenciada descrita por Jáuregui, pues en la misma antología Cristina Rivera Garza en “La primera persona del plural” refiere el momento cuando por publicar una visión crítica de la emblemática novela *Rayuela* de Julio Cortázar, el escritor Rafael Pérez Gay respondiera a través de su columna en un periódico de circulación nacional titulada “¿No sería mejor que Cris se callara?”. El evento parece constatar el sentido de las palabras de Jáuregui cuando expone el silenciamiento que las escritoras y las mujeres padecemos en forma de microviolencias: “Cuando pregunté entre conocidos y escritores cómo se le respondía a algo así, a una agresión de ese tamaño, casi todo mundo estuvo de acuerdo en que no debía decir nada. ¿Qué esperaba si había *ofendido* a un escritor de cabecera de generaciones enteras?” (Rivera, 2018, p. 162).

En este sentido, importan los procesos de asimilación que este tipo de eventos permiten explorar; en el caso de Rivera la opción de transgredir el silencio

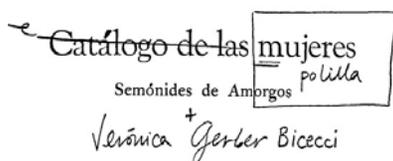
a partir del soporte de la colectividad donde se garantiza el diálogo comunal y, en consecuencia, la libre expresión desde la diversidad y la heterogeneidad. De modo que las intervenciones literarias se comprenden como una vía para visibilizar condicionamientos arraigados en la escala social y cultural, a la vez que anticiparse a la necesidad de transformaciones que garanticen opciones diferentes en el futuro, ejemplo de esto es el caso de Rivera Garza:

En un momento del 2004, cuando la hegemonía patriarcal de las altas esferas literarias de México dictaba que minimizar y mandar a callar a una mujer porque se estaba en desacuerdo con ella era lo normal, esa esporádica comunidad de escribientes dijo lo contrario. Ese acto, menor pero valiente, se convirtió en una conversación y una cercanía que ha variado mucho con el tiempo. [...] La violencia contra las mujeres no cambió, ciertamente, pero todos estos años después, cuando el silencio ante las microviolencias y ante las violencias espectaculares no es ni normal ni lo esperado, me quedo pensando en todos los conjuntos esporádicos que, poco a poco, esparcieron sus pequeñas verdades en el aire que respiramos. (Rivera, 2018, p. 163)

De esta manera, podemos afirmar que la acción en el terreno literario legitima procesos de transformación de sectores históricamente excluidos o marginados, en consecuencia, acontece cierto impacto en el entorno social. Así se entiende el objetivo de la antología *Tsunami* donde a partir de la heterogeneidad, escritoras y artistas presentan distintos planteamientos en torno a la palabra, la literatura y las diversas formas de ser mujer.

El libro contiene textos literarios, anecdóticos, ensayos críticos y formatos que acogen los temas mencionados desde la intervención textual y la hibridación crítica. Es el caso del “Catálogo de las mujeres polilla” de Verónica Gerber, donde a partir de un tratamiento híbrido la artista interviene, carcome, mancha, el antiguo poema yámbico *Catálogo de mujeres* del poeta griego Semónides de Amorgos, con el interés de cuestionar, evidenciar, reescribir y adicionar la categoría polilla a una de las primeras sátiras poéticas sobre la naturaleza femenina.

Figura 1. *Catálogo de las mujeres polilla*



Traducción:  Uros

Fuente: (Gerber, 2018, p. 44).

En principio destaca la corrección que la artista realiza en la portada, donde enfáticamente raya la propuesta de un catálogo para encuadrar el reducido título a “mujeres polilla”, versión que no sólo interviene el texto en sí, sino que explora la posibilidad de reescribir la historia desde la necesaria visión contemporánea, pero sin trastocar el sentido taxonómico y semántico del texto original.

Cabe señalar que el *Catálogo de las mujeres* de Semónides propone ocho categorías de animales de los que ésta fue creada: la mujer-cerda recibe la crítica de ser asquerosa y desordenada; a la mujer-zorra se le atribuye presunción, maldad y volatilidad; mientras a la mujer-perra se le recrimina por escandalosa y desconfiada; la mujer-mula es terca, voraz y lasciva; en tanto, la mujer-comadreja nada tiene de bello, deseable o agradable, motivo por el que provoca náuseas en los hombres; la suerte de la mujer-yegua es su belleza, pero para quien la posee se convierte en un mal; por su parte, la mujer-mona es la mayor calamidad que Zeus envió a los hombres por horrenda y mala. La única fémina que a ojos del poeta tiene algo de valía, es la mujer-abeja pues sus atributos son domésticos, de acompañamiento al varón y trabajo arduo.

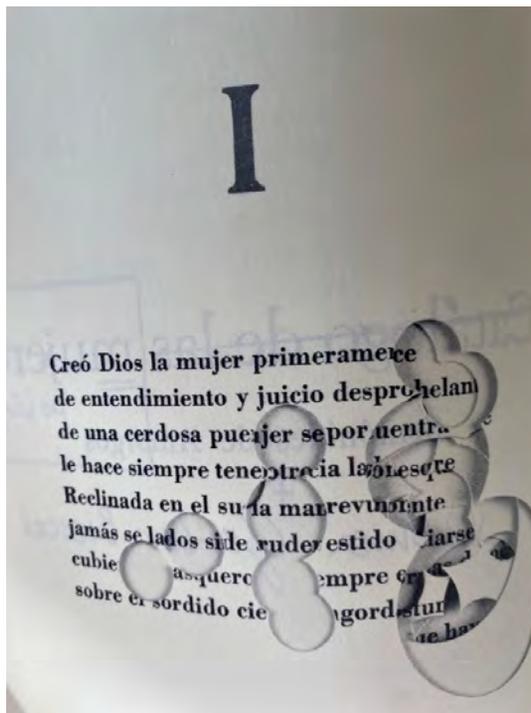
A lo largo de la diatriba poética se refuerza el planteamiento de la mujer como uno de los peores males, el tratamiento grotesco del tema configura el retrato común hacia el estereotipo de género. Frente a este panorama emerge la reescritura simbólica, a través de la autoría compartida, Verónica Gerber adiciona su nombre al del poeta griego con lo que asume la licencia para intervenir el texto original y elaborar una categoría extra:

He leído muchas veces el *Catálogo de mujeres* de Semónides de Amorgos (s. VI a. C.), y en cada lectura me parece que a su taxonomía le hacen falta algunos especímenes. Las mujeres polilla, por ejemplo: aquellas que sufren del síndrome del nido y devoran la materia que habitan. Es decir, aquellas cuyo conocimiento se ciña a destruir. Decidí carcomer este texto –probablemente el poema misógino más antiguo que conocemos en la historia occidental– tomando los signos de puntuación como centro de cada circunferencia cortada. La reescritura de las mujeres polilla empieza, entonces, en su propia casa. (Gerber, 2018, p. 55)

La intervención de Gerber no es textual sino visual, la mujer-polilla aparece sin imagen ni descripción, se muestra en la metáfora de su acción, en la presencia simbólica de la página donde el poema yámbico es devorado con el fin de evidenciar la presencia del insecto que carcome para sumar otra categoría de mujer visible.

Así, la función de esta taxonomía femenina agregada por la artista es de reivindicación, se destruye el contenido sobre el que se configuró una definición peyorativa socialmente aceptada, por tanto, estereotipada del género femenino. La mujer-polilla garantiza un acto de rebeldía frente a los postulados misóginos perpetuados históricamente:

Figura 2. Catálogo de las mujeres polilla



Fuente: (Gerber, 2018, p. 45).

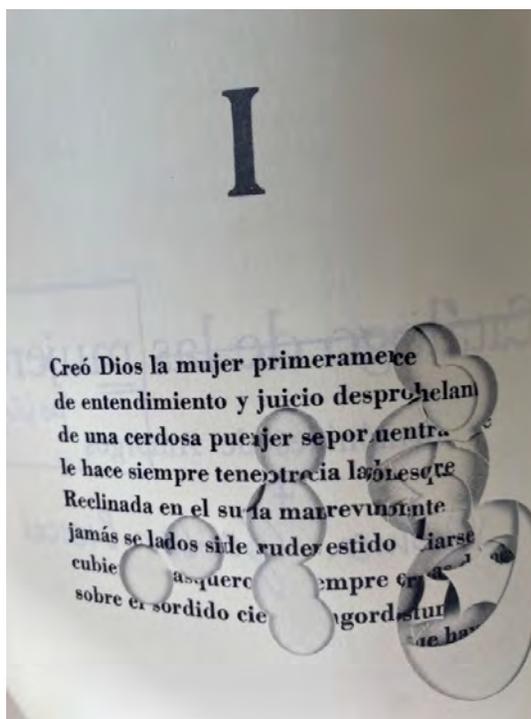
Lo anterior supone ampliar perspectivas, contrastar visiones, épocas y categorías. Cuando Gerber trastoca la autoría del poema expande las posibilidades de la obra permitiendo que su contenido se actualice, con ello desvanece la figura soberana e intocable del autor a cambio de un tratamiento abierto de la obra. Así, la propuesta gerberiana reelabora el poema griego para concretar el proceso visual que desautoriza o carcome un tratamiento históricamente aceptado y convencional sobre las mujeres. La presencia de la mujer-polilla es tangible, visual, determinante para generar espacios vacíos que habrán de renovarse gracias a la intervención autorial.

Uno de los objetivos de “mujeres polilla” es manifestar que la hibridación es fértil para evidenciar otros discursos capaces de confrontar aquellos que han resultado hegemónicos y normalizados, proponer otras rutas que atiendan la actualización de la historia. Para Gerber:

La reescritura es una de las líneas principales en mi investigación artística [...] La entiendo como un modo de revertir y multiplicar los modos en los que los documentos cuentan las historias. Es decir: un intento por cuestionar las formas unívocas y hegemónicas de hacer relatos y ofrecer, ojalá, relatos paralelos. ‘Para expandir lo que es posible necesitamos otro tipo de historias’, dice la antropóloga Anna Tsing. Yo reescribo para repensar, reescribo para reciclar, reescribo para feminizar, reescribo para reconocer todas las voces que me conforman y anteceden; reescribo para emancipar al lenguaje. (Gerber, 2022)

Reescribir para cuestionar, emancipar o fabricar el presente como afirma Josefina Ludmer: “Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ [y quedan afuera-adentro en las dos fronteras]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: [...] Absorbe[n] y fusiona[n] toda la mimesis del pasado para construir la ficción o las ficciones del presente” (Ludmer, 2009). Tal frontera es el principio de la estética de la hibridez, es decir, las escrituras del presente producen transformaciones desinteresadas en ser clasificadas porque su valor ya no radica en ello, su propósito, en todo caso, se halla en la desterritorialización.

Figura 3. Catálogo de las mujeres polilla



Fuente: (Gerber, 2018, p. 54).

Con base en este recorrido es viable concluir que desterritorializar el canon, la autoría, el lenguaje literario desde sus categorías paradigmáticas no resulta descabellado si valoramos que han pasado cien años desde que las vanguardias realizaron el mismo esfuerzo en pro de la libertad poética. A un siglo de distancia movimientos similares avanzan, como hemos demostrado, con el ímpetu y el arrojo de transformar la narrativa, modificar los criterios genéricos participando de una estética híbrida. Los postulados estéticos de esta ruptura no se hallan ya en códigos programáticos o manifiestos, sino en la obra misma, en los artefactos narrativos, en los ensayos especulativos, en las posibilidades que el internet y las redes sociales otorgan, en las acciones de editoriales independientes que participan de procesos de legitimación artística.

Para finalizar, conviene afirmar que las escrituras híbridas feminizan el presente a través de mecanismos novedosos, periféricos e incluso disidentes, con el fin reescribir la historia, de narrarla con el rostro y la corporalidad de quienes hemos sido omitidas. Practican una modelo abierto, permeable, cambiante e itinerante desde el cual les es posible desplazarse sin la negación de su historia, sino reconociendo en ella las huellas del camino recorrido, entonces un movimiento tan novedoso como necesario se muestra como el margen blanco donde se revela la metáfora de una creación sin etiquetas.

Referencias

- Gerber, V. (2018). “Catálogo de las mujeres polilla”. En *Tsunami*. México: Sexto Piso.
- Ladagga, R. (2007). *Espectáculos de la realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Argentina: Beatriz Viterbo.
- Landow, G. (2009). *Hipertexto 3.0 Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*. México: Paidós.
- Ludmer, J. (2009). Literaturas postautónomas 2.0, *Propuesta educativa*. <https://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf> (Recuperado el 8 de enero de 2023).
- Jáuregui, G. (2018). “Herramientas desobedientes”. En *Tsunami*. México: Sexto Piso.
- Rivera, C. (2018). “La primera persona del plural”. En *Tsunami* México: Sexto Piso.

Sobre los y las autoras

Agustina Ortiz Soriano: es profesora e investigadora de políticas educativas en el Departamento de Posgrado en la Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo, Doctora en Educación, miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SIN) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y socia titular del Consejo Mexicano de Investigación Educativa (COMIE). Sus líneas de trabajo se centran en filosofía política, filosofía del derecho y políticas educativas.

Alicia V. Ramírez Olivares: Doctora en Literatura Hispanoamericana por la University of Kentucky. Actualmente es Profesora Investigadora del Posgrado en Literatura Hispanoamericana y es parte del Centro de Estudios de Género de la BUAP. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONAHCYT y es considerada por la SEP como Docente con Perfil deseable para instituciones de educación superior. En Estados Unidos y Francia ha impartido cursos sobre la importancia de la voz de las mujeres, así como también ha publicado diversos artículos en revistas académicas internacionales de reconocido prestigio. Su trabajo sobre literatura femenina y género la ha vinculado con diversos grupos de investigación, nacionales e internacionales, en España, Francia, Portugal, Estados Unidos, Italia, Paraguay, Argentina, entre otros. Correo: alicia.ramirez@correo.buap.mx

Andrea Sophía Téllez Salazar: es licenciada en Filosofía por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) y pasante de la licenciatura en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente cursa el cuarto semestre de la maestría en Filosofía de la cultura en la UMSNH, donde realiza una tesis sobre filosofía y arte contemporáneo, y es asesora de francés en el Centro de Auto Acceso y Mediateca de la UNAM, campus Morelia.

Beatriz Elizabeth Soto Bañuelos: es Doctora por la Universidad Autónoma de Zacatecas en Ciencias humanísticas y educativas en la línea de literatura, docente de tiempo completo en el programa semiescolarizado de la Licenciatura en Letras, participa también en la Maestría en Competencia Lingüística y Literaria, pertenece al CA-112 Lenguaje y Literatura y es perfil PRODEP.

Cándida Elizabeth Vivero Marín: Doctora en Letras por la Universidad de Guadalajara. Es profesora titular B de la Universidad de Guadalajara, cuenta con el Reconocimiento al Perfil Deseable de la SEP y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel I).

Carolina López Lozano: realizó sus estudios superiores en la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas. maestría en Educación y Máster en Artes Liberales por la Universidad de Navarra, doctorado en Histo-

ria, por la Universidad Pública de Navarra. Actualmente cursando doctorado en Historia, Historia de Arte y Territorio en la Universidad Nacional de Estudios a Distancia. Labora como docente investigadora en los niveles medio superior, superior y posgrado desde el 2006 hasta el presente año, cuenta con experiencia en la investigación y ha participado en diversos congresos sobre educación, historia e Historia del Arte como ponente y asistente. Cuenta con publicaciones en artículos de revistas y libros.

Claudia Maribel Domínguez Miranda: cursó la Licenciatura en Letras Hispánicas, la maestría y el doctorado en Teoría Literaria en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Cuenta con el reconocimiento de Candidata a Investigadora Nacional otorgado por CONAHCYT. Actualmente es profesora visitante en la UAM-I, ha impartido clases la UACM, ha colaborado en la Colección Signos del Departamento de Filosofía. Es autora del libro *Rosario Castellanos, intelectual mexicana* y de los artículos “La maternidad como reflexión y como asunto político en los ensayos de Rosario Castellanos”, “*Sobre cultura femenina*, el primer ensayo de género de Rosario Castellanos”, “La intertextualidad como eje del proyecto creador en *Dietario voluble*, de Enrique Vila Matas”, y “La identidad femenina en *La última niebla*”.

Diana Isabel Hernández Juárez: es Doctora en Literatura Hispanoamericana, Maestra en Literatura Mexicana, Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores de Conahcyt. Docente con Perfil deseable PRODEP. Profesora Investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del Cuerpo Académico Consolidado “Márgenes al Canon en la Literatura Hispanoamericana”. Autora del libro *Escritora feminista, periodista nómada: revisión a la obra de Elena Poniatowska* (2021). Ha publicado artículos, ensayos y capítulos académicos en 27 libros de editoriales nacionales y extranjeras. También ha presentado ponencias en congresos nacionales e internacionales. En su trayectoria profesional anterior, desarrolló una extensa labor periodística en prensa, radio y televisión, como reportera, columnista, articulista y conductora. Correo: isabel.hernandezju@correo.buap.mx

Eduardo Celaya Díaz: es Licenciado y Maestro en Comunicación, Licenciado en Historia y estudiante de la maestría en Historia Moderna y Contemporánea. Actualmente realiza la investigación de tesis “Hombre(s) de celuloide. Masculinidades y relaciones de poder en el cine de Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco, 1972 a 1978”, en la que se conjuntan los estudios de género, la teoría de las masculinidades y la historia cultural. Interesado por las expresiones artísticas como manifestación de la cultura y la historia contemporánea de Occidente, siglos XIX y XX. Ha realizado estudios de teatro, teoría dramática, retórica, semiótica, análisis cinematográfico, cultura visual y lenguajes visuales.

Elizabeth Carranza Zaragoza: es estudiante, docente, feminista y escritora (no siempre en ese orden). Le interesan la narrativa, los feminismos, los animales, el té y los postres. Estudió Ciencias de la Comunicación en el Tec de Monterrey y el programa de honores *Arte y humanidades para una ciudadanía global* en el Centro de Estudios Garrigues, en Madrid. Es maestrante en Arte en la Universidad Autónoma de Aguascalientes con un proyecto que aborda la violencia contra la mujer a través de la literatura y la escritura. Ha publicado en espacios como CONECTA, *Ahora que sí nos leen*, revista literaria *Sierpe* y la publicación *Escritores de América 2021* por la poeta Maricela Loaeza. Es profesora de lengua española, arte y humanidades en nivel preparatoria, lo que considera a la vez su pasión y mayor reto. Comparte sus días con 2 compañeras caninas y un humano.

Estela Galván Cabral: nació en el Tambor, Jerez, Zacatecas. Hizo la primaria, secundaria y preparatoria en Fresnillo. Estudió en la Escuela Normal “Manuel Ávila Camacho” para ser profesora de Educación primaria. En la Facultad de Humanidades obtuvo el título de Licenciada en Humanidades área de Letras; la maestría en Estudios Novohispanos y el Doctorado en Artes y Humanidades (sin concluir) en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Impartió clases en primaria y preparatoria, actualmente labora como docente-investigador en la Licenciatura de la Unidad Académica de Letras.

Gabriela Cortez Pérez: es licenciada en Letras y Maestra en Enseñanza de la Lengua Materna por la UAZ, así como doctora en Ciencias del Lenguaje por la ENAH. Labora, desde hace 21 años como docente-investigadora de la Unidad Académica de Letras, en donde imparte asignaturas del área de lingüística en licenciatura y maestría, en la UAZ. Sus diversas publicaciones, tanto libros como artículos, se centran en sus líneas de investigación: lingüística aplicada, lexicografía y sintaxis; todas ellas encaminadas a la planificación del español como lengua materna. Ha participado en múltiples congresos nacionales e internacionales. Es Perfil Prodep desde 2014, miembro del Sistema Nacional de Investigadores, SNI I, líder del CA- UAZ-112 *Lengua y literatura*.

Jessica Beatriz Ramírez Rivera: diseñadora Gráfica con perspectiva de género, candidata a doctora en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Labora para el Comité Nacional Mexicano del Consejo Internacional de Museos, del cual es miembro desde hace 13 años. Ha trabajado en Fundaciones y ONG's vinculadas con los museos, el arte y el feminismo como la Red Nacional de Refugios, la Fundación Cultural Antonio Hagenbeck y la Coalición de Mujeres Rurales. Forma parte del Observatorio de Museos Raquel Padilla Ramos del INAH y de la coordinación de la Red de Museos y Estrategias Digitales de la Universidad Politécnica de Valencia, España. Se especializa en el manejo gráfico en entornos digitales, gestión cultural, investigación museológica y feminista relacionada con el diseño y la cultura.

Liliana Libertad Tarango Rodríguez: realizó sus estudios superiores en la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Obtuvo su posgrado con mención honorífica en la *Maestría en Humanidades y procesos educativos* con orientación en aprendizaje de la historia, por la Universidad Autónoma de Zacatecas; el grado de doctora en Historia, por la Universidad Autónoma de Sinaloa, México, con una tesis titulada *La educación socialista y el asociacionismo estudiantil en el Instituto de Ciencias de Zacatecas 1931-1941*. Labora como docente investigadora en los niveles medio superior y superior desde el 2011, hasta el presente año, cuenta con experiencia en la investigación y ha participado en diversos congresos sobre educación e historia de la educación como ponente y asistente. Cuenta con una publicación titulada “La Reforma educativa de 1934 y su incidencia en el Instituto de Ciencias de Zacatecas”.

Marcela Patricia Zárate Fernández: es Candidata a Investigadora Nacional como parte del Sistema Nacional de Investigadores de México. Estudió la licenciatura de Letras Hispánicas en la Universidad Autónoma de Aguascalientes y la maestría en Literatura Hispánica en The University of Arizona. En el 2013 obtuvo el grado de doctora parte de The University of New Mexico. En el área de la docencia, la doctora Zárate ha impartido clases en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Centro de Investigación y Estudios Literarios de Aguascalientes, Universidad de Arizona y Universidad de Nuevo Mexico. Su investigación de doctorado *Mientras no llegue el olvido. Escrituras sobre el exilio de Luis Enrique Délano, Tununa Mercado y Saúl Ibargoyen* fue publicada en el 2016. Entre el 2015 y 2017 realizó una estancia posdoctoral en la cual analizó textos postcoloniales y feministas de autoras beliceñas.

Miriam Esthela Suárez de la Vega: es Doctora y Maestra en Humanidades por la Universidad Anáhuac México Norte (UA) y Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). En los tres grados académicos obtuvo Mención honorífica, destaca su tesis doctoral *Estética híbrida en la narrativa mexicana del siglo XXI* donde se plantean sus líneas de investigación centradas en la hibridez literaria. Desde hace más de quince años se desempeña como docente de Literatura y Humanidades, actualmente colabora en la Facultad de Humanidades, Filosofía y Letras de la UA.

Mónica Muñoz Muñoz: es Doctora en Ciencias Humanísticas y Educativas en la línea general de investigación en Estudios Lingüísticos, Maestra en Enseñanza de la Lengua Materna y Licenciada en Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores en el nivel I y Perfil Prodep desde 2014. Es docente investigador de tiempo completo de la Unidad Académica de Letras en el Programa de Maestría en Competencia Lingüística y Literaria. Es líder del Cuerpo Académico 255 “Competencias lingüísticas, literarias y digitales”. Entre sus publicaciones se encuentran los libros *El holograma*

de la comunicación (2019) y *El léxico disponible en dos regiones de Zacatecas: una lectura a partir de la memética, la teoría de la evolución cultural* (2014), además de diversas colaboraciones en libros colectivos de lingüística aplicada.

Rebeca Campos Herrera: es Licenciada en Letras y actual estudiante de la maestría en Competencia lingüística y literaria, ambas de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

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

Valeria Moncada León: es Doctora en Humanidades y Artes, Maestra en Filosofía e Historia de las Ideas, Licenciada en Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Licenciada en Psicología por la Universidad Sierra Madre. Docente-investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Zacatecas, Unidad Académica de Letras. Perfil Prodep desde 2016 hasta la fecha. Integrante del cuerpo académico “En Consolidación” UAZ-CA-255 “Competencias lingüística, literaria y digital aplicadas a la Educación”. Líneas de investigación: cancioneros amorosos del Renacimiento y el Barroco, poesía del Barroco español y del Modernismo hispanoamericano, literatura escrita por mujeres, narrativa de terror del siglo XIX y una investigación en proceso sobre las enfermedades mentales en Zacatecas.

Este libro se terminó el 30 de diciembre de 2024 en la ciudad de Zacatecas, México. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Paradoja Editores.





CUERPO **a** CADÉMICO
Modernidad, Desarrollo y Región



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

El género, como categoría analítica, se ha convertido en los ojos con los que miramos y ello sirve de base para, desde ahí, dar cuenta de una historia que sigue en constante expansión. Así, aunque la mayoría de los textos que integran este trabajo tienen como escenario la República Mexicana, el contrastar con otros lugares, en este caso con la República Argentina, nos permite ver que, aunque alejadas en el espacio, compartimos la misma condición. Hemos sido borradas de la historia y para vernos hay que leer entre líneas y más cuando las protagonistas no pertenecen al grupo en el poder. Por ello, más allá de buscar la coherencia geográfica, que podría ser un hilo conductor, el libro pretende mostrar las similitudes en la estructura. Así, en el caso argentino o de las mujeres neoconvertas, que por ello incluimos, la interseccionalidad se objetiva al dar cuenta de mujeres, indígenas o que, por el hecho de pertenecer a otra religión, minoritaria en sus contextos, sufren señalamientos.

La riqueza de las reflexiones que compartimos, queda manifiesta en este texto que hoy presentamos, el cual aborda temas que en la actualidad están en el debate público, como el aborto y la prostitución, mostrándonos que éstos son añejos y que, más allá de las disposiciones civiles o religiosas, han sido una práctica persistente en el tiempo, que debemos seguir conociendo y repensando. Brujería, infanticidio, embriaguez, vicios, trabajo femenino, religiosidad, salud, familia, libertad o capacidad creadora, son otros temas que aparecen y que nos remiten al cuestionamiento no sólo sobre el ser mujer, sino también sobre su supuesta naturaleza y las capacidades que de ella se desprenden.



PARADOJA[®]
EDITORES



9 786072 655058