



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI  
Corso di Laurea Magistrale in Lingue, Culture, Turismo (LM-37)

Tesi di Laurea in Letterature Ispanoamericane

LA ESCRITURA FEMINIZADA DE ISABEL ALLENDE, LAURA  
ESQUIVEL Y MARCELA SERRANO

Relatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Marcella TRAMBAIOLI

Correlatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Stefania Irene SINI

Candidata:

Gloria CARFORA

Matricola 20024057

Anno Accademico 2022/2023

*Ai miei angeli custodi: Giovanni, Luciano,  
Luigi, Angela e Pierangela*

«Hay criminales que proclaman tan campantes  
‘la maté porque era mía’, así no más,  
como si fuera cosa de sentido común y justo  
de toda justicia y derecho de propiedad privada,  
que hace al hombre dueño de la mujer.  
Pero ninguno, ninguno, ni el más macho de los  
súper machos tiene la valentía de confesar  
‘la maté por miedo’, porque al fin y al cabo el miedo  
de la mujer a la violencia del hombre es  
el espejo del miedo del hombre a la mujer sin miedo»  
Eduardo Galeano, «*La mujer sin miedo*»  
(El libro de los abrazos)

## Índice

<i>Introducción</i> .....	p. 7
<b>Capítulo 1: el largo camino hacia la afirmación de una voz literaria feminizada</b> .....	p. 12
1.1 <i>La condición femenina a nivel histórico y social</i> .....	p. 12
1.2 <i>El patriarcado</i> .....	p. 14
1.2.1 <i>La dicotomía hombre-fuera vs mujer-dentro</i> .....	p. 17
1.2.2 <i>La contraposición entre biología y género</i> .....	p. 21
1.3 <i>El pensamiento de Virginia Woolf</i> .....	p. 23
1.4 <i>La perspectiva de Carmen Martín Gaité</i> .....	p. 28
1.4.1 <i>La ventana</i> .....	p. 30
1.5 <i>La creación de una autoría femenina</i> .....	p. 31
1.5.1 <i>La afirmación progresiva de un Yo feminizado y el aporte feminista</i> .....	p. 35
1.5.2 <i>En busca de una identidad literaria</i> .....	p. 36
1.6 <i>El descubrimiento del cuerpo</i> .....	p. 38
1.6.1 <i>La reivindicación del erotismo</i> .....	p. 39
1.6.2 <i>La creación de un lenguaje femenino</i> .....	p. 41
1.7 <i>Literatura femenina: categoría problemática</i> .....	p. 42
1.7.1 <i>Técnicas literarias ‘de mujer’</i> .....	p. 44
1.7.2 <i>La mujer lectora</i> .....	p. 45
1.7.3 <i>La emancipación a través de los personajes</i> .....	p. 47
1.8 <i>El caso hispanoamericano</i> .....	p. 48
1.9 <i>Las escritoras del Postboom</i> .....	p. 52
<b>Capítulo 2: Isabel Allende. Un fenómeno literario de fama mundial</b> .....	p. 56
2.1 <i>La vida y las obras</i> .....	p. 56
2.1.1 <i>El pensamiento político y la influencia del feminismo</i> .....	p. 58

2.1.2 <i>El estilo y las temáticas recurrentes</i> .....	p. 59
2.2 <i>La casa de los espíritus</i> .....	p. 61
2.2.1 <i>Los personajes principales</i> .....	p. 63
2.2.2 <i>El contexto político y social de la novela</i> .....	p. 67
2.2.3 <i>Rastros de Realismo Mágico</i> .....	p. 73
2.2.4 <i>Analogías y diferencias entre La casa de los espíritus y Cien años de soledad</i> .....	p. 75
2.3 <i>Inés del alma mía</i> .....	p. 78
2.3.1 <i>Una reescritura feminizada de la historia</i> .....	p. 79
2.3.2 <i>Un placer sin inhibiciones</i> .....	p. 83
2.4 <i>Mujeres del alma mía</i> .....	p. 85
<b>Capítulo 3: Laura Esquivel como cronista de la cultura mexicana</b> .....	p. 90
3.1 <i>Biografía, estilo y producción literaria</i> .....	p. 90
3.2 <i>Como agua para chocolate</i> .....	p. 91
3.2.1 <i>El contexto histórico-social y los personajes</i> .....	p. 97
3.2.2 <i>El papel de la cocina</i> .....	p. 100
3.2.3 <i>Elementos de Realismo Mágico</i> .....	p. 107
3.2.4 <i>La falta de amor</i> .....	p. 109
3.3 <i>El diario de Tita</i> .....	p. 111
3.4 <i>Malinche</i> .....	p. 114
3.4.1 <i>Una Eva indígena</i> .....	p. 117
3.4.2 <i>Arquetipo de la mujer violada</i> .....	p. 119
<b>Capítulo 4: Marcela Serrano y la investigación del alma de la mujer</b> .....	p. 121
4.1 <i>Datos biográficos y producción literaria</i> .....	p. 121
4.1.1 <i>Estilo y temáticas</i> .....	p. 124
4.1.2 <i>La maternidad</i> .....	p. 126
4.2 <i>Nosotras que nos queremos tanto</i> .....	p. 128
4.2.1 <i>Rechazo de las constricciones sociales</i> .....	p. 131

4.3 <i>Diez mujeres</i> .....	p. 134
4.3.1 <i>Presentación de los personajes</i> .....	p. 135
4.3.2 <i>El uso estratégico del lenguaje</i> .....	p. 141
<b>Conclusión</b> .....	p. 143
<b>Bibliografía</b> .....	p. 145
<b>Ringraziamenti</b> .....	p. 159

## *Introducción*

Este trabajo de maestría está dedicado a tres escritoras hispanoamericanas muy célebres que han tenido que abrirse camino dentro de un contexto sociopolítico muy hostil: estamos hablando de Isabel Allende, Laura Esquivel y Marcela Serrano. La escritura de las tres se caracteriza por ser marcadamente feminizada, ya que sus personajes son, por la mayoría, mujeres fuertes que, al fin y al cabo, triunfan y demuestran ser los verdaderos pilares de la familia o de la sociedad. Para cada una de estas autoras he seleccionado las obras que me han parecido más útiles con vistas a mi análisis, al fin de comprobar cómo ellas hayan determinado su propio destino y hayan luchado por una condición mejor para la mujer artista, sobre todo en el ámbito literario.

Por lo tanto, el objetivo de mi investigación es tratar de manera detallada la escritura de Allende, Esquivel y Serrano, acercándome desde un punto de vista crítico al estilo utilizado y a las estrategias empleadas para dar voz a los personajes femeninos que, a fin de cuentas, representan el espejo de la condición femenina a nivel universal. En el caso del contexto chileno y mexicano del que las escritoras proceden, es evidente cómo los acontecimientos históricos y políticos afectan la vida cotidiana de los ciudadanos. En el caso específico del continente hispanoamericano, hay problemáticas sociales manifiestas en las que estas autoras focalizan su atención: se trata, por ejemplo, del machismo, de la violencia de género, de la discriminación hacia las minorías, de los conflictos políticos e ideológicos, todas omnipresentes en su producción literaria.

La razón por la cual he decidido ocuparme de estas temáticas y, en concreto, de estas autoras, es que ya en mis estudios previos me había ocupado de la literatura hispanoamericana, específicamente de Gabriel García Márquez y de uno de sus personajes más conocidos, es decir el coronel Aureliano Buendía. En cambio, en esta ocasión he optado por desplazar mi interés hacia otro objeto de estudio: la literatura de la misma área geográfica, pero, en este caso, conectada a unas autoras cuyos personajes son mujeres ejemplares y portadoras de significados profundos. Allende, Esquivel y Serrano, según mi modo de ver, merecen verse evaluadas y celebradas por haberles otorgado voz a todas aquellas categorías silenciadas. De manera específica, lo que más me ha fascinado es que ellas encarnan perfectamente el espíritu latinoamericano, pero sin quedarse atrapadas pasivamente en su lugar nativo. Es decir, estas autoras se presentan como

escritoras críticas y conscientes de sí mismas y de la realidad factual, que miran hacia fuera y que intentan solucionar las problemáticas que afectan a su continente. Esta actitud sugiere una mentalidad muy abierta que hace de ellas unos puntos de referencia para sus compatriotas. En todo caso, pese a desarrollar un punto de vista cosmopolita, ellas siguen siendo portavoces de la dimensión indígena y primordial de su cultura.

El trabajo se divide en cuatro capítulos. Voy a empezar por una contextualización general con respecto a la difusión de la práctica literaria entre mujeres, sirviéndome de las obras de las más célebres feministas occidentales. En cambio, a partir del segundo capítulo voy a concentrarme en cada una de las autoras mencionadas. Es decir, adoptaré un método de enfoque que se mueve de lo general a lo específico.

En concreto, voy a dedicar el primer capítulo a la presencia de la mujer en la literatura a lo largo de las distintas épocas, empezando por analizar su papel en la sociedad y sus posibilidades de realización personal. Es decir, intentaré recorrer el largo camino que las mujeres han tenido que llevar adelante para conquistar ciertos derechos, y cómo han luchado por su libertad y dignidad. Para apoyar mi análisis, voy a hacer referencia a unas exponentes muy importantes en ámbito feminista, ya que se han ocupado de la condición de la mujer a nivel social, tratando de solucionar su estado de subordinación. Se trata de figuras que abarcan un contexto mucho más amplio que el español o el hispanoamericano, puesto que se ocupan de la condición mujeril en la sociedad inglesa, francesa o estadounidense, demostrando cómo el estatus de la mujer se parece mucho y se extiende a nivel planetario. Las personalidades que sobresalen en defensa de la mujer son Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Carmen Martín Gaité, entre otras.

De hecho, en el primer capítulo avanzaré unas consideraciones sobre el papel sociopolítico de la mujer, inferior al del hombre, y su consiguiente imposibilidad de afirmarse profesionalmente, o, en todo caso, fuera del ámbito doméstico, en el que está relegada por tradición. De manera específica, en apoyo de mi argumento me serviré de unas obras cruciales en la historia feminista: *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf, *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir y *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española* (1987) de Carmen Martín Gaité. Estos tres ensayos constituirán el eje central de mi análisis, ya que plantean una de las cuestiones más evidentes por lo que concierne a la condición femenina.



En el caso de Woolf, ella ha postulado la centralidad de una independencia económica en el proceso de liberación de la mujer. En su visión, la mujer solo puede alcanzar un estado de libertad al independizarse económicamente. En efecto, la mujer siempre se ha visto subordinada al hombre en todos los niveles por el hecho de no tener su autonomía económica y laboral. Por lo tanto, ella se ve obligada a sufrir una rígida dependencia que le impide cualquier tipo de realización personal, reduciéndola a su mero papel de mujer y madre. Lo que Woolf sugiere es que solo cuándo la mujer tenga medios económicos propios y un espacio suyo donde trabajar se podrá hablar de una mejoría en su condición.

Otro trabajo fundamental para la investigación será el de Simone de Beauvoir, que en su ensayo *El segundo sexo* avanza toda una serie de cuestiones que tienen que ver con el rol secundario de la mujer. Lo que la intelectual francesa postula es que la falta de consideración hacia la mujer empezaría por la diferencia biológica que va a influir en su vida entera. Además, ella se focaliza en la asociación de la mujer con la inmanencia y en la del hombre con la trascendencia. De hecho, a la luz de esta relación, el único ser humano considerado capaz de alcanzar ciertos objetivos y de cobrar méritos es el hombre. No cabe duda de que esta disparidad de género está determinada, en su mayoría, por la religión, quien considera a la mujer un ser inferior por naturaleza, dado que su estado de subordinación se manifiesta también en los textos sagrados.

El ensayo *Desde la ventana* de la salmantina Carmen Martín Gaité ha resultado igualmente importante al fin de realizar mi trabajo, dado que ella, en esta obra, se ocupa de la sumisión de la mujer, condenada a vivir en el ámbito doméstico y a no tomar parte en la vida pública. En efecto, lo que la escritora gallega subraya es que la dimensión pública ha representado siempre el espacio privilegiado de los hombres, mientras que a las mujeres solo les ha pertenecido el espacio privado. De manera específica, ella se ha fijado en la imagen de la ventana, que ha representado una barrera material y simbólica entre el interior y el exterior, y que por muchos siglos ha constituido para la mujer la única válvula de escape de su aburrimiento y vacío cotidiano.

Además de estos tres pilares en la literatura feminista, voy a tomar en cuenta también otros trabajos de estudiosas que se han ocupado de la condición femenina a lo largo de los siglos. De manera específica, voy a mencionar *Política sexual* de Kate Millet (1969), que se fija en la rígida división entre los sexos, así como *El tiempo de las mujeres*

(1979) de Julia Kristeva, que se centra en lo cíclico que caracteriza el tiempo femenino, frente a lo cronológico que marca, en cambio, la dimensión temporal masculina. Sin embargo, me voy a basar también en el trabajo de Luce Irigaray, quien señala la necesidad de crear una genealogía de mujeres, y de Luisa Muraro, quien subraya la urgencia de recuperar la relación madre-hija, que representa un lazo imprescindible en la vida de la mujer, puesto que constituye el eje central en su formación. Asimismo, me ha parecido ejemplar comentar el trabajo de Elaine Showalter y su concepto de ginocrítica. Ella se refiere a tres diferentes tipologías de literaturas: la femenina, la feminista y la ‘de mujer’. Sin embargo, la que me interesa mayormente en el ámbito de mi análisis es la tercera categoría, porque es la en la que la mujer se acerca progresivamente a la autoconciencia y al descubrimiento de una identidad propia, alejándose paulatinamente de su pasividad.

A partir del segundo capítulo, voy a ocuparme de cada autora, trazando un perfil bio-bibliográfico, y eligiendo las obras más funcionales para mi análisis. El segundo capítulo, por ejemplo, lo voy a dedicar a Isabel Allende y a cómo ella ha luchado por afirmarse en el campo literario, en una época de discriminaciones hacia la mujer y de circunstancias sociopolíticas desfavorables. De manera específica, comentaré su obra maestra *La casa de los espíritus* (1982), por la que fue acusada de copiar a García Márquez, *Inés del alma mía* (2006) y *Mujeres del alma mía* (2020). Lo que resulta común a todas estas novelas es el gran protagonismo femenino, y la grandeza de estas mujeres que, a pesar de vivir en una sociedad hostil y misógina demuestran ser los verdaderos puntos de referencias en la familia, además de que no necesitan a un hombre para su supervivencia.

Por lo que concierne a la primera novela, me voy a concentrar en las tres protagonistas femeninas, es decir Clara, Blanca y Alba, y en su relación con el sexo masculino, además de fijarme en el contexto sociopolítico en el que actúan. En cambio, en el caso de *Inés del alma mía* me focalizaré en la figura de Inés Suárez y en hasta qué punto su participación en la conquista de Chile al lado de Pedro de Valdivia fue importante, aunque se tiende a olvidarla. Por último, voy a analizar *Mujeres del alma mía*, puesto que se trata de una autobiografía en la que la autora confiesa las relaciones que tuvo con las mujeres de su vida, sobre todo su madre y su abuela, y de cómo ellas hayan influenciado su formación.

El capítulo siguiente lo reservaré a la autora mexicana Laura Esquivel, conocida sobre todo por su obra *Como agua para chocolate* (1989). La razón por la cual he decidido tomar en cuenta esta novela es que constituye algo innovador, ya que ella se ocupa de temáticas ignoradas durante mucho tiempo, y que, a través de las protagonistas, empieza a valorar como, por ejemplo, el erotismo femenino. Los personajes de esta novela se mueven dentro del contexto abrumador de la Revolución Mexicana; algunas de ellas, como Tita y Gertrudis simbolizan el cambio y la innovación, mientras que otras, como Rosaura y Mamá Elena son portadoras de las convenciones. Además de su obra maestra, he considerado oportuno analizar también *Malinche* (2006) y *El diario de Tita* (2018). En el caso de *Malinche* me ha parecido esencial considerar su triple condición de mujer, esclava e indígena que tiene que luchar en contra de muchos prejuicios. En cambio, por lo que concierne a Tita, el diario representa un viaje en su intimidad que saca a la luz toda una serie de problemáticas conectadas con la mujer, como, por ejemplo, el vacío existencial y el aislamiento. En todo caso, la literatura de Esquivel se demuestra genial porque, además de la innovación, transmite a los lectores los hábitos y las costumbres típicos de la sociedad mexicana.

El último capítulo será sobre la escritora chilena Marcela Serrano y, de manera específica, concentraré mi atención en las siguientes obras: *Nosotras que nos queremos tanto* (1991) y *Diez mujeres* (2010). En los dos casos, se trata de obras caracterizadas por una importante carga psicológica. De hecho, la autora, a través de sus personajes, narrativiza unas cuestiones propiamente femeninas, como la maternidad, la violencia doméstica, la subordinación, la insatisfacción laboral y la infelicidad. Cada uno de sus personajes cuenta su historia personal, pero, de esta manera, abarca una condición existencial mucho más amplia, común a todas las mujeres. En todo caso, en ambas obras sale a relucir el concepto de ‘sororidad’ defendido por la autora, que individúa en la solidaridad femenina la clave para el cambio. De hecho, en los dos casos la escritora chilena se fija en una dimensión grupal que les permita a las mujeres reconocerse recíprocamente, compartir sus experiencias, y sentirse menos solas.

# Capítulo 1: el largo camino hacia la afirmación de una voz literaria feminizada

## 1.1 *La condición femenina a nivel histórico y social*

La condición de las mujeres representa un tema que está suscitando cada vez más atención en los últimos años, sobre todo en el ámbito de los estudios de género, que se ocupan de investigar la posición de la mujer en la sociedad frente a un sistema tradicional y patriarcal firmemente establecido. Los estudios de género no son los únicos que se han focalizado en esta cuestión; de hecho, han sido muchos los autores, tanto hombres como mujeres, que se han acercado a la cuestión de género y que se han comprometido por los derechos de las mujeres.

Un ejemplo es el del escritor y ensayista uruguayo Eduardo Galeano, que ha profundizado ampliamente este tema, hasta llegar a la publicación de su obra titulada *Mujeres* en 1995. Una de las afirmaciones más significativas que llama la atención del lector, ya que se presenta como un verdadero manifiesto sociopolítico, es la siguiente: “No hay tradición cultural que no justifique el monopolio masculino de las armas y de la palabra, ni hay tradición popular que no perpetúe el desprestigio de la mujer o que no la denuncie como peligro”<sup>1</sup>. En efecto, no existe una sociedad que históricamente no le haya asignado a la mujer una posición subordinada frente al hombre. La verdad es que siempre ha resultado conveniente para el hombre considerar a la mujer como un ser inferior, dotado de menores capacidades y, por eso, destinado a sufrir su dominación. Al dejar las mujeres en la ignorancia, es decir, prohibiéndole el acceso a la alfabetización, el hombre ha podido mantener su superioridad respecto a ella, concebida únicamente como madre y ángel del hogar. En efecto, casarse ha representado, durante mucho tiempo, la máxima aspiración para una mujer, quien, por mucho talento que tuviera, tampoco podría pensar en tener ocupaciones fuera del hogar.

Al respecto, Melguizo Barrachina señala que: “La patologización del cuerpo de la mujer servía como otro mecanismo represivo, ya que implicaba que si no se casaba y cumplía su misión de ‘traer hijos al mundo’, su sistema nervioso corría el riesgo de

---

<sup>1</sup> Eduardo Galeano, *Mujeres*, Madrid, Siglo XXI España Editores, 2015, p. 155.

colapsar, pues se le estaría negando al cuerpo femenino su verdadera naturaleza”<sup>2</sup>. El matrimonio y la reproducción representaban el único destino plausible para las mujeres, sobre todo para las que pertenecían a la clase medio-alta. Con todo, en muchos casos la mujer optaba por casarse para escaparse de la autoridad paterna, si bien eso significara subyugarse a otra. En la práctica, el matrimonio le negaba incluso el derecho de propiedad, porque todo pertenecía legalmente al marido. La única posibilidad para la mujer de convertirse en propietaria de los bienes era la de quedarse viuda, ya que la viudez representaba la única condición en la que ella iba a heredar las posesiones del marido.

Sara Beatriz Guardia sostiene la necesidad de las mujeres de liberarse de su papel pasivo para convertirse en las protagonistas de sus propias vivencias, es decir, en un verdadero “sujeto histórico”<sup>3</sup>. Por lo que concierne al papel secundario de la mujer en la historia de la humanidad, Gerda Lerner afirma que:

hombres y mujeres viven en un escenario en el que interpretan el papel, de igual importancia, que les ha tocado. La obra no puede proseguir sin ambas clases de intérpretes. [...]; ninguna es secundaria o se puede prescindir de ella. Pero la escena ha sido concebida, pintada y definida por los hombres. Ellos han escrito la obra, han dirigido el espectáculo [...]. Se han quedado con las partes más interesantes, las más heroicas, y han dado a las mujeres los papeles secundarios<sup>4</sup>.

El producto de esta estructura social es una humanidad dividida en las dos grandes categorías de hombres y mujeres, donde es evidente que las mujeres han representado aquella mitad silenciada, hasta que los movimientos de los años Sesenta empezaron a denunciar su situación. Es a partir de ese momento que se concretizan muchas investigaciones en torno a la figura de la mujer, sobre todo por iniciativa de teóricas anglosajonas tales como Kate Millet, Elaine Showalter, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, en las décadas de los Setenta y de los Ochenta.

Dicho de otra forma, es como si las mujeres se hubieran quedado al lado de la historia oficial, pero, como sugiere Lavrín, “sin tomar en consideración el papel que

---

<sup>2</sup> Carlota Melguiza Barrachina, “La esclavitud femenina a través de diez cuentos de Emilia Pardo Bazán”, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Zaragoza, 2016, p. 10.

<sup>3</sup> Sara Beatriz Guardia, “Un acercamiento a la historia de las mujeres”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n. 10, 2001, p. 115.

<sup>4</sup> Cito por *Ibidem*, p. 115.

desempeñaron las mujeres no es posible escribir una verdadera historia social”<sup>5</sup>. En el mismo artículo, aparece una constatación hecha por Duby y Perrot, quienes afirman que todo lo que concierne a la mujer deriva de “la mirada de los hombres que gobiernan la ciudad, construyen su memoria y administran sus archivos”<sup>6</sup>. En breve, nunca se les ha otorgado a las mujeres el hecho de ser dueña de su propio destino; por lo tanto, se puede afirmar que se les ha negado el libre albedrío del que todos los seres humanos deberían disponer.

Otra exponente central en el planteamiento de la cuestión ha sido la activista y portavoz del feminismo radical Kate Millet. En su obra *Política Sexual* de 1970, ella polemiza sobre el dominio sexual del hombre, que representaría la causa primaria de la condición agobiante en la que vive la mujer. En particular, Millet se concentra en la objetivación de la mujer en el sistema patriarcal, como se nota en la siguiente cita: “la mujer es una mercancía, encadenada por la dependencia económica a un sistema [...]. El mundo fantástico forjado en torno al sexo fomenta la ilusión del poder y se apoya doblemente sobre la cosificación de la mujer”<sup>7</sup>. Asimismo, la feminista norteamericana define el sexo como “una categoría social impregnada de política”<sup>8</sup>, ya que todo lo que se considera aceptable para un sexo u otro depende de la posición que se juega en la sociedad desde el nacimiento.

## 1.2 *El patriarcado*

El patriarcado se configura como un sistema social en el que los hombres desempeñan todos los papeles privilegiados dentro de la sociedad. Este tipo de organización social caracteriza tanto las sociedades occidentales como las orientales. Patricia Ward recupera una definición de patriarcado directamente de la Real Academia Española, que define este constructo social del siguiente modo: “Organización social

---

<sup>5</sup> Cito por Sara Beatriz Guardia, “Historia de las Mujeres: Un derecho conquistado”, en *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas*, Lima, Centro de Estudios La mujer en la Historia de América Latina, 2005, p. 19.

<sup>6</sup> Cito por *Ibidem*, p. 22.

<sup>7</sup> Kate Millet, *Política sexual*, Madrid, Ediciones Cátedra, trad. Ana María Bravo García, 1995, p. 63.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 68.

primitiva en la que la autoridad es ejercida por un varón, jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje”<sup>9</sup>.

Realmente, con respecto a las sociedades occidentales, el patriarcado no se manifiesta únicamente con el control del hombre sobre la mujer, sino también con otras formas de discriminación, de forma específica frente a todos los grupos que se alejan del grupo dominante simbolizado por el varón blanco, burgués y heterosexual, es decir, los negros, los proletarios, los homosexuales, etc. A dicho propósito interviene Nicolas Schongut Grollmus, quien asevera que:

No hay género que se construya ni desarrolle a sí mismo, pues el género está siempre en una relación dialéctica con una otredad, por ejemplo la masculinidad en contraste de la feminidad, una masculinidad hegemónica en contraposición a una feminidad subordinada<sup>10</sup>.

Por consiguiente, lo que pasa es que el patriarcado se fortalece frente a grupos marginalizados, que se caracterizan por diferencias sociales, culturales, lingüísticas y religiosas. En caso de mujeres que sean también negras o lesbianas, ellas se encuentran en una situación aún peor, puesto que representan el emblema absoluto de la Otredad. En todo caso, los hombres ejercen una hegemonía alimentada por la dinámica social imperante, que, a veces, se ve suportada por las mismas mujeres.

La violencia y la agresividad, tanto verbal como física, representan unas manifestaciones evidentes del patriarcado, que necesita supeditar a los demás para conservar su control. La filósofa española Celia Amorós asevera que: “El patriarcado es profundamente cómplice de las divisiones en clase porque necesita clasificar, porque sin clasificación discriminatoria no hay herencia ni genealogía”<sup>11</sup>. Esta afirmación sugiere la idea de que el hombre tiene la exigencia de clasificar, de someter y de imponer su poder sobre los grupos considerados inferiores.

Sin embargo, lo que resulta más alarmante es que, a veces, son las mujeres mismas las que contribuyen a la perpetuación de la institución patriarcal; de hecho, no siempre

---

<sup>9</sup> Cito por Patricia Ward, “Literatura y Feminismo”, *Cadencias: Revista de estudiantes de Hispanic Studies UNC*, n. 2, 2014, p. 78.

<sup>10</sup> Nicolas Schongut Grollmus, “La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia”, *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, vol. 2, n. 2, 2012, p. 51.

<sup>11</sup> Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Ánthropos, 1991, p. 78.

las mujeres toman consciencia de su situación de marginalidad, porque tienen miedo a ser víctimas de violencia, quedándose en su estado de subordinación. En efecto, aparte de unos casos aislados como Safo, Christine de Pisan y Mary Wollstonescraft, que, cada cual en su época y a su manera, protestaron en contra de las injusticias que vivían, la mayoría de las mujeres se mostraron cómplices de la violencia masculina. Al respecto, Guerra Cunningham señala que “a diferencia de otros grupos colonizados que están conscientes de la manipulación del Otro, la relación sexual y familiar que ella [la mujer] mantiene con el hombre la hace cómplice de una cultura dominante que, al mismo tiempo, la excluye”<sup>12</sup>. De ahí que la mujer sumisa a la autoridad del hombre acepta pasivamente su subordinación, sin emplear ninguna estrategia para mejorar su condición de sujeto político y social.

En realidad, es indiscutible que el concepto de patriarcado hunde sus raíces en la antigüedad. Precisamente, este sistema ha sido heredado por vía religiosa, ya que en la Biblia y, en general en la tradición judeocristiana y musulmana, se insiste mucho en el Nombre del Padre, en el linaje masculino y en la primogenitura, que establece privilegios para los herederos masculinos en detrimento de las mujeres. A este respecto, Peggy Kamuf sugiere que detrás del nombre propio se esconde “el signo que asegura nuestra herencia patriarcal: el apellido del padre como índice de identidad sexual”<sup>13</sup>. Es esta la razón por la que, en gran parte de las sociedades, el deseo dominante es tener un heredero varón que pueda perpetuar, a través de su apellido, la estirpe de su familia. Esto que acabamos de decir, demuestra cómo la división tan rígida entre los géneros tiene un origen más bien social y no biológico, a diferencia de lo afirmado por estudios previos.

Para Rivera Garretas, el patriarcado se sirve de etiquetas que impiden a la mujer desarrollar su propia libertad individual, especialmente en la época decimonónica, cuando la mujer se reduce a los estereotipos típicamente victorianos de frigidez, represión sexual y desconocimiento del cuerpo<sup>14</sup>. Por lo tanto, es necesaria una progresiva destrucción del

---

<sup>12</sup> Cito por Susana Reisz, “Hipótesis sobre el tema «escritura femenina e hispanidad»”, *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 1, 1990, p. 203.

<sup>13</sup> Cito por Sara Castro Klarén, “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”, en *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*, eds. Nelly Prigorian y Carmen Díaz Orozco, Buenos Aires, Clacso, 2017, p. 184.

<sup>14</sup> María Milagros Rivera Garretas, “Escribir como mujer: entre Emily Dickinson y Virginia Woolf”, *Douda: estudios de la diferencia sexual*, n. 54, 2018, p. 23.



sistema patriarcal y un gradual acogimiento de sistemas de lectura alternativos para que se pueda dar voz a todos, independientemente de género, raza, clase social, etc.

### 1.2.1 *La dicotomía hombre-fuera vs mujer-dentro*

La división entre hombre y mujer se ha basado siempre en categoría dicotómicas, las cuales establecen espacios específicos donde los dos grupos puedan actuar. Por una parte, al hombre se le ha permitido participar en la vida pública; tomar parte en la dimensión pública ha significado para el hombre asegurarse una imagen de prestigio y respetabilidad, y ser un individuo socialmente activo significa contribuir a tomar decisiones comunitarias. Por otra parte, a la mujer se le ha atribuido universalmente un papel pasivo en la pareja y, en general, en la comunidad, hasta el punto de no reconocerle su estatus de ciudadana. Por lo tanto, si el espacio público para el hombre representa un lugar de prestigio, en cambio para la mujer se trata de un espacio amenazante para su integridad.

La idea generalmente compartida era que, hasta que las mujeres empezaron a tener acceso a los encargos públicos, ellas debieran quedarse en el espacio familiar, ocupándose de las tareas domésticas, como criar a los hijos, limpiar, y satisfacer los deseos del marido, así como el estatuto marital imponía. En una sociedad de ese tipo, si una mujer tomaba parte en el mundo exterior, se consideraba una prostituta, y hasta cierto momento tampoco pudo salir sin ser acompañada por un hombre. Más precisamente, los únicos lugares que ella podía visitar eran los destinados a las compras y podía leer solo lo que se consideraba oportuno para ella, dado que ciertas lecturas podrían comprometer su reputación y su decencia.

Como sugiere Amorós: “es la propia sociedad la que ha constituido y organizado sus divisiones internas de manera tal que un grupo social determinado queda predestinado para ocupar un determinado espacio”<sup>15</sup>; esto quiere decir que cada división que se imponga resulta establecida culturalmente, y no biológicamente. Además de Amorós, también Páramo y Burbano Arroyo se centran en la cuestión afirmando que: “El espacio reproduce el orden de valores de una sociedad, las clases sociales, la concepción que se

---

<sup>15</sup> Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, cit., p. 31.

tenga de familia y del papel que juegan las mujeres y los hombre en tal sociedad”<sup>16</sup>. Es decir, la organización social refleja el nivel de civilización, que se mide en cómo se tratan a los individuos.

A la luz de las actividades que se les atribuyen, nos damos cuenta de que la mujer está conectada históricamente a la esfera de la inmanencia, mientras que al hombre se le reconoce el privilegio de pertenecer a la esfera de la trascendencia. Lo que distingue los dos conceptos es que, si por un lado la inmanencia tiene que ver con la realidad más concreta y práctica, por otro lado, la trascendencia persigue la dimensión espiritual y divina, que se encuentra más allá de la realidad cotidiana. De la contraposición entre inmanencia y trascendencia se ocupa Robleda Caballero, quien menciona una emblemática afirmación de Virginia Woolf, cuando señala que de las mujeres: “nada sabemos de ellas salvo sus nombres, el día de su matrimonio y los hijos que dieron a luz”<sup>17</sup>. En breve, la vida que las mujeres conducen es tan vacía y condenada al encierro doméstico que los únicos parámetros empleados para medirla están relacionados con la boda y el número de hijos engendrados.

Por consiguiente, es solo cuando cambia la estructura familiar conservada durante siglos, que la mujer tiene acceso a una nueva vida. Como asevera Nieva de la Paz la mujer empieza a vivir en el momento en el que se asiste a una verdadera democratización de las relaciones y a “la paulatina apertura de códigos de la moral sexual vigente, y la creciente incorporación [...] a la educación superior y al mercado del trabajo”<sup>18</sup>. La educación y la participación al trabajo son dos de los instrumentos principales para evaluar la evolución del sujeto femenino en la sociedad. Nieva de la Paz hace referencia también a cómo cambió la familia española tradicional después de la caída del régimen franquista en 1975 y a cómo la mujer se convirtió, gradualmente, en la Eva moderna.

En todo caso, ya en la posguerra se consolidó una nueva corriente novelística que protagonizaba familias fragmentadas, que, paradójicamente, se convertían en un punto de

---

<sup>16</sup> Pablo Páramo y Andrea Milena Burbano Arroyo, “Género y espacialidad: análisis de factores que condicionan la equidad en el espacio público urbano”, *Universitas Psychologica*, vol. 10, n. 1, 2011, p. 62.

<sup>17</sup> Cito por María Dolores Robleda Caballero, “¿Por qué acercarnos a la literatura de mujer?”, en *Mujer; cultura y comunicación: realidades e imaginarios*, IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Universidad de Sevilla, Alfar, 2001, p. 2.

<sup>18</sup> Pilar Nieva de la Paz, “Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951)”, en *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Rodopi, New York, 2009, p. 121.

inicio para la realización de la muchacha. Efectivamente, como profundiza Zatlin<sup>19</sup>, la figura de la adolescente rebelde resulta central en la literatura de Dolores Medio, Carmen Laforet, Elena Quiroga, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité; en cambio, en la literatura de Ana María Moix, Esther Tusquets, Montserrat Roig y Rosa Montero, el enfoque estaría en la disolución del matrimonio y en la consiguiente soledad de la mujer madura.

Adicionalmente, Guerra Cunningham presenta, en uno de sus trabajos, la homología avanzada por Bachelard, el cual define la casa como una “enorme cuna”<sup>20</sup>, el que remite a la asociación entre la casa y el vientre materno, concepto central en el imaginario androcéntrico. En concreto, la casa representa el útero, es un lugar de amparo y salir hacia el exterior significa hacer frente a la realidad con todos sus problemas y peligros. Alejarse de la casa representa el alejamiento metafórico del lugar de protección y seguridad por antonomasia y, consiguientemente, un acercamiento a las dificultades del mundo real, incognito y, a veces, amenazante. Con todo, la casa constituye, al mismo tiempo, “el espacio del tedio y del hastío, de un ocio burgués que subraya el vacío de la existencia”<sup>21</sup>; es decir, se equivale a un lugar que es a la vez acogedor y hostil, ya que acaba por convertirse en una jaula donde la mujer ve frustradas todas sus aspiraciones.

Otra dicotomía universalmente aceptada es la que asocia el hombre a la cultura y la mujer a la naturaleza. En efecto, a la mujer se le reconoce simplemente su función meramente biológica y reproductiva conectada con la continuación de la especie, y esto la condena a quedarse atrapada en la esfera de la inmanencia. En cambio, al hombre se le reconoce la capacidad de ir más allá y de acercarse a la dimensión trascendente, a través de las artes, entre las cuales cabe la literatura, de las que, hasta cierto momento histórico, él logra poseer un dominio exclusivo.

Con respecto al acceso de las mujeres a la literatura, es funcional remitir a la división postulada por Showalter, teórica de la ginocrítica, acerca de tres diferentes tipos de literatura inherente al mundo femenino. La primera tipología es la de la literatura femenina, que respeta los cánones impuestos por la cultura masculina y que cuenta con

---

<sup>19</sup> Phyllis Zatlin, “La aparición de nuevas corrientes femeninas en la novela española de postguerra”, *Letras Femeninas*, vol. 9, n. 1, 1983, pp. 35-42.

<sup>20</sup> Cito por Guerra Cunningham, “Género y espacio: la casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas”, *Revista Iberoamericana*, vol.78, n. 241, 2012, p. 822.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 828.

el mayor número de lectoras, porque se limita dentro del ámbito de la novela romántica y rosa. La segunda tipología es la de la literatura feminista, que empieza a polemizar y a rebelarse al orden establecido. La tercera tipología es la de la literatura ‘de mujer’, la más subversiva y profunda, que se basa en el descubrimiento y en la autoconsciencia. De todos modos, hay también otro tipo de literatura, la más decepcionante desde una óptica feminista, o sea la disfrazada de masculinidad, que copia lo que tiene mayor éxito.

El vínculo que une la mujer a la naturaleza resulta ser tan sólido que se ha convertido en un objeto de interés para una corriente llamada “ecofeminismo”<sup>22</sup>. De hecho, no se puede prescindir la existencia de la mujer de la naturaleza, puesto que las dos cooperan y se influyen mutuamente, cumpliendo en la mujer una plena concienciación. En realidad, la asociación de la mujer a la naturaleza y a lo sobrenatural procedería de una tradición muy antigua, en particular conectada con las civilizaciones precolombinas, caracterizadas por vivir en vínculo tan estrecho con el mundo natural. Por cierto, los pueblos prehispánicos, como señala Espinosa Infante, trataron de justificar la inferioridad de la mujer desde una visión cosmogónica que la equiparaba con la tierra o con la luna, frente al hombre equiparado al cielo y al sol, símbolos de triunfo<sup>23</sup>. Es precisamente esta concepción dicotómica la que confina a las mujeres al encierro, excluyéndolas de toda experiencia estética.

Al respecto, Sherry Ortner sostiene que: “Los hombres emergen como ‘líderes’ y como figuras de autoridad, como resultado de su participación en una serie de prácticas [...], como por ejemplo el comercio, intercambio, redes de parentesco, participación ritual, resolución de conflictos”<sup>24</sup>, y que la dominación masculina debe ser definida “como el resultado de una compleja interacción de disposiciones funcionales, dinámicas de poder, y factores corporales”<sup>25</sup>. Pues, la palabra mujer resulta ser, en el imaginario común, sinónimo de sensibilidad, sentimiento y espontaneidad, mientras que a la palabra hombre se le asocian los conceptos de autoridad, fuerza y razón. Sin embargo, es cierto que una

---

<sup>22</sup> Biruté Cipliauskaitė, *La construcción del yo femenino en la literatura*, Universidad de Cádiz, 2004, p. 333.

<sup>23</sup> Cito por Katarzyna Różànska, “Los arquetipos de la mujer en la cultura latinoamericana: desde la cosmovisión precolombina hasta la literatura contemporánea”, *Romanica. doc*, Universidad Adam Mickiewicz, vol. 2, n. 1, 2011, p. 2.

<sup>24</sup> Sherry Ortner, “Entonces, ¿es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura?”, *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 1, n. 1, 2006, p. 15.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 17.

separación tan rígida ha determinado, a través de las épocas, una división igualmente rígida del trabajo, que constituye otra importante forma de discriminación.

Por lo tanto, es necesario que haya una concienciación por parte de las mujeres en cuanto al papel secundario que desempeñan en el tejido social. Massolo y Schteingart defienden la importancia de considerar los problemas sociales aparentemente femeninos como algo que afecta a la sociedad en el conjunto:

Entendemos que nuestros propios problemas son la violación, el aborto, la violencia, pero nuestra meta no es considerar a nuestros hombres como los enemigos principales, sino situar estos problemas como problemas de la sociedad, que afectan tanto a los hombres como a las mujeres, y hacer que estas sean demandas de todo el movimiento social<sup>26</sup>.

Es decir, también los hombres tienen que tomar parte en la lucha de las mujeres para que ellas puedan apropiarse de sus derechos de ciudadanas durante mucho tiempo negados.

### 1.2.2 *La contraposición entre biología y género*

La supremacía del hombre sobre la mujer tiende a verse justificada por el determinismo biológico, según el que el hecho de nacer hembra o varón determinaría la manera de posicionarse dentro de la sociedad. El hecho de haber nacido mujer y de diferir, por eso, al modelo inquebrantable del varón, provoca que se le culpe a ella y que se trate como a un individuo de calidad inferior. Fausto-Sterling intenta trazar una línea entre biología y género; en su visión, lo biológico es lo que tiene que ver con la conformación física, determinado anatómicamente, mientras que el género tiene que ver con la conducta que se le atribuye a un individuo por el hecho de haber nacido macho o hembra<sup>27</sup>. De ahí que la sociedad patriarcal favorece la desigualdad, para que pueda perpetuar su dominio de poder. Para Ana María Rodas la gramática mentiría, y, en general, todas las invenciones masculinas tratan de esconder la verdadera realidad del problema, o sea que “femenino

---

<sup>26</sup> Cito por Jean Franco y Gloria Elena Bernal, “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado”, *Debate Feminista*, vol. 8, 1993, p. 276.

<sup>27</sup> Cito por Patricia Espinoza Hernández, “¿Tiene género la escritura?”, *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 9, n. 16, 2021, p. 10.

no es género, es un adjetivo que significa inferior, inconsciente, utilizable, accesible, fácil de manejar, desechable. Y sobre todo violable”<sup>28</sup>. El carácter femenino de algo implica que se pueda tratar con arrogancia, por lo menos desde una perspectiva misógina, cualquier cosa proceda de la mujer.

Maridueña avanza la cuestión del Protofeminismo representado por Sor Juana Inés de la Cruz, quien reivindicaba las mismas posibilidades para los hombres y las mujeres, por encima de las diferencias biológicas. De manera específica, Maridueña sintetiza el pensamiento de Sor Juana de la manera siguiente: “hay diferencias fisiológicas que nos separan en categoría de femenino o masculino, sin embargo, estas diferencias fisiológicas no deberían ser algo que distingue al hombre como un ser con mayor superioridad o más inteligente que la mujer”<sup>29</sup>. En su celeberrimo poema “Hombres necios”, Sor Juana atacaba, efectivamente, a los hombres que condenaban a las mujeres en cualquier ocasión, y que no les otorgaban ningún derecho. En un artículo de Yadira Calvo aparecen unas palabras de Octavio Paz que homenajean a Sor Juana Inés de la Cruz. Lo que Paz dice es que “por primera vez en la historia de nuestra literatura una mujer habla en nombre propio, defiende a su sexo, y, con gracia e inteligencia, usando las mismas armas de sus detractores, acusa a los hombres por los vicios que ellos achacan a las mujeres”<sup>30</sup>. El autor mexicano celebra el coraje de la monja al afirmar su voz, en un mundo profundamente perjudicial, donde los hombres temen verse superados por las mujeres. En efecto, la monja mexicana actuó de manera genial al darse cuenta de que entrar en el convento representaría la única opción para acceder a la alfabetización, si bien el claustro representaba el emblema de la ortodoxia patriarcal.

Volviendo a la estricta división laboral entre los sexos, notamos cómo esta partición instila en las mujeres el miedo a tratar determinados temas o a utilizar cierto lenguaje. Así que, a menudo, la mujer tiende a la autocensura, porque conoce los límites impuestos al “ángel de la casa”, a quien le está prohibido expresar sus propias ideas u opiniones. De este aspecto se ocupó ampliamente la feminista francesa Simone de

---

<sup>28</sup> Cito por Lesbia Guisela López Ramírez, “Otro modo de ser. Escritoras latinoamericanas que han configurado nuevos imaginarios desde la literatura femenina”, Tesis doctoral, Universidad Internacional de Andalucía, 2016, p. 58.

<sup>29</sup> Ana Elizabeth Maridueña, “El Protofeminismo representado en la literatura de Sor Juana Inés de la Cruz”, *UC Merced Undergraduate Research Journal*, vol. 12, n. 2, 2020, p. 2.

<sup>30</sup> Cito por Yadira Calvo, “Dos escritoras barrocas: reflexión sobre la escritura femenina”, *LETRAS*, n. 15-16-17, 1987, p. 287.

Beauvoir, en su obra clave *El segundo sexo* (1949), considerada uno de los hitos literarios de los estudios feministas. La feminista francesa afirma que: “toda la historia de las mujeres la han hecho los hombres. [...] ellos han creado los valores, las costumbres, las religiones, y jamás las mujeres les han disputado este imperio. [...] Siempre han sido ellos quienes han tenido en sus manos la suerte de la mujer”<sup>31</sup>. También el filósofo francés Poullain de La Barre<sup>32</sup> cuestionó sobre la inaceptable ausencia de las mujeres en la historia, afirmando que la verdadera solución sería la de hablar directamente con ellas para conocer su propia versión de los acontecimientos. Y eso porque los hombre tienden a desempeñar el papel de juez y parte a la vez, cuyo juicio está determinado por los prejuicios.

Otro aspecto considerado por Beauvoir es que: “No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica el femenino”<sup>33</sup>. En breve, Beauvoir no cree en el determinismo biológico, ya que el género no dependería, para ella, de la estructura anatómica, sino que se trataría únicamente de un constructo sociocultural.

### 1.3 *El pensamiento de Virginia Woolf*

Los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX llevan consigo muchos cambios, sobre todo desde un punto de vista socioeconómico. Muchos movimientos caracterizados por ideas innovadoras y transgresoras, entre los cuales recordamos el grupo de Bloomsbury del que la Woolf hizo parte, surgieron en Inglaterra.

Virginia Woolf nació en Kensington en 1882 y se convirtió en una de las exponentes más relevantes de la literatura del siglo XX, sobre todo por sus posiciones a favor de la igualdad entre hombres y mujeres, reservando peculiar atención a la dimensión literaria. Su producción fue indudablemente muy extensa, pero el que nos interesa

---

<sup>31</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Ciudad de México, Debolsillo, trad. Juan García Puente, 2021, p. 125.

<sup>32</sup> Cito por Celia Amorós, “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’”, en *Feminismo, igualdad y diferencia*, México, UNAM, 1994, p. 14.

<sup>33</sup> Beauvoir, *op. cit.*, p. 207.

mayormente para nuestro análisis es su ensayo sobre la condición de la mujer en la literatura y las artes, es decir *A Room of One's Own*, publicado en 1929.

En esta obra, la autora inglesa inventa un personaje ficticio que simboliza una hipotética hermana de Shakespeare, cuyo nombre es Judith. Judith quiere llegar a ser una escritora de fama, pero la sociedad se lo impide, puesto que el único destino de la mujer es encontrar un marido, si no quiere que se la considere una loca. Como emerge en la obra: “one can measure the opposition that was in the air to a woman writing when one finds that even a woman with a great turn for writing has brought herself to believe that to write a book was to be ridiculous, even to show oneself distracted”<sup>34</sup>. Esto significa que la mujer que tuviera una vocación literaria se quedaba con su deseo frustrado en una sociedad hostil a la afirmación de la mujer en la literatura. Pues, se trata de un manifiesto para reivindicar la igualdad de oportunidades para las mujeres, ya que “no habían tenido acceso a la educación formal, se las casaba apenas ingresada en su adolescencia, se menospreciaban sus capacidades intelectuales y ni siquiera se pensaba en que aquellas pudieran cultivar alguna actividad artística de manera pública”<sup>35</sup>. En efecto, si la mujer poseía cierta predisposición por el arte, esto se consideraba como algo fuera de lo normal, puesto que, como le dijo el poeta Robert Southey a Charlotte Brontë: “Literature is not the business of a woman's life and it cannot be”<sup>36</sup>; es decir, a una mujer se le podría aceptar que limpiara, criara a los hijos, cosiera, pero no que se interesara a profesiones consideradas varoniles.

Por consiguiente, el personaje de Judith expresa de forma genial toda la frustración sufrida por las mujeres que se ven eliminadas de la vida pública, sin posibilidades de perseguir sus objetivos. Una de las frases más representativas del ensayo en cuestión es la siguiente: “an opinion upon one minor point- a woman must have money and a room of her own if she is to write”<sup>37</sup>. Lo que Woolf quiere decir es que es esencial que la mujer tenga un espacio propio para crear, además de la independencia económica. Hasta que la mujer no disponga de este espacio, le será imposible emanciparse. Para ser

---

<sup>34</sup> Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Turín, Einaudi, trad. Maria Antonietta Saracino, 2016, p. 128.

<sup>35</sup> María Isabel Arriaga, “Virginia Woolf: una mirada feminista detrás de las palabras en *Al Faro y Un cuarto propio*”, *Anuario Facultad Ciencias Humanas*, vol. 11, n. 11, 2014, p. 6.

<sup>36</sup> Cito por Carmen M. Bretones Martínez, “Mujer, arte y espacio en la narrativa anglosajona finisecular: anticipando *A room of one's own* de Virginia Woolf”, en *The grove. Working Papers on English Studies*, eds. Luciano García García y Jesús López Peláez Casellas, Universidad de Jaén, vol. 20, 2013, p. 41.

<sup>37</sup> Woolf, *op. cit.*, p. 4.



más concreta, la autora nos proporciona el ejemplo de Jane Austen, la cual se vio obligada a componer sus obras en los espacios comunes de su casa. Al propósito, Sánchez Usanos, en uno de sus artículos, atestigua que la sala de estar común “queda vinculada a lo estereotipado, a lo trivial, al cliché, una habitación propia significa también un criterio propio, libertad de juicio”<sup>38</sup>.

Con respecto a la falta de un espacio propio, Virginia Woolf defiende que está relacionada directamente con la pobreza material. De hecho, la mujer no posee dinero propio, ya que no puede trabajar, y, por lo tanto, la dependencia económica de su marido la relega a un espacio subalterno. Por eso, es fundamental mejorar su condición mediante el trabajo para poder acumular dinero y superar su dependencia económica. El sociólogo Pierre Bourdieu señala que: “la dominación masculina tiene todas las condiciones para su pleno ejercicio. [...] Las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y a las relaciones de poder en las que están atrapadas unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder”<sup>39</sup>. En otras palabras, los roles sociales son tan reconocidos a nivel oficial que resultan incorporados plenamente en el sistema de comportamiento de los sexos.

Además, Woolf trata de reconstruir una historia de las escritoras, entre las cuales destacan Aphra Behn, las hermanas Brontë y George Eliot, pero se da cuenta de que es difícilísimo, ya que en el caso de estas autoras, por ejemplo, ellas se vieron obligadas a adoptar seudónimos masculinos para poder escribir a escondidas. En cuanto a la cuestión de esconder su propia identidad, interviene María García Alcaide, quien denuncia el hecho de que las mujeres hayan debido esconderse detrás de nombres masculinos para ocultar su género. De hecho, actuando de esa manera, se iba afirmando, de forma más rotunda, el mérito del hombre a expensas de la mujer, la cual se quedaba en el olvido<sup>40</sup>.

A conclusión de la obra, la autora resume su pensamiento a través del siguiente fragmento:

and have hundred a year each of us and rooms of our own; if we have the habit of freedom and the courage to write exactly what we think; if we escape a little from

---

<sup>38</sup> David Sánchez Usanos, “La literatura como ideología. Vanguardia, autonomía y fracaso en *Una habitación propia* de Virginia Woolf, *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II Época, n. 31, 2022, p. 35.

<sup>39</sup> Cito por Pilar Errázuriz, “¿Aún le temen a Virginia Woolf? Una reflexión sobre el *Cuarto Propio*, *Revista Universum*, vol. 1, n. 25, 2010, p. 68.

<sup>40</sup> María García Alcaide, “Anónimo era una mujer”, *Arte y políticas de Identidad*, vol. 24, 2021, p. 134.

the common sitting-room and see human beings not always in their relation to each other but in relation to reality; [...] if we face the fact, for it is a fact, that there is no arm to cling to, but that we go alone and that our relation is to the world of reality and not only to the world of men and women, then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare's sister Will put on the body which she has so often laid down. [...] if we worked for her, and that so to work, even in poverty and obscurity, is worth while<sup>41</sup>.

Por supuesto, esta obra representa un manifiesto del feminismo y ha sido celebrada por toda la crítica literaria sucesiva a su publicación. Villareal Borja, por ejemplo, se expone sosteniendo que Virginia Woolf: “Escribió sobre las experiencias de las mujeres, cosa que nadie se había atrevido a relatar. [...] narraba la sexualidad desde el punto de vista de la mujer”<sup>42</sup>. En resumidas cuentas, ella tuvo el coraje de oponerse al discurso dominante, reivindicando iguales derechos para hombres y mujeres y rechazando una división de género estrictamente binaria.

Otro aspecto muy relevante es que, aunque procede de una familia burguesa, Virginia Woolf critica la novela por ser un género conectado con la clase media acomodada. Para ella, es fundamental abrir el camino a formas literarias nuevas, favoreciendo la experimentación. De manera específica, Woolf se declara sostenedora del relato y del ensayo, considerados géneros marginales típicamente femeninos, frente a la novela realista que constituye el canon de referencia. En apoyo de esta reclamación, el relato se muestra más flexible de la novela y más fiel a la realidad, como confirma Gordimer al afirmar que: “The strongest convention of the novel, prolonged coherence of tone, to which even the most experimental of novels must conform unless it is to fall apart, is false to the nature of whatever can be grasped of human reality”<sup>43</sup>. Es decir, las convenciones estéticas de la novela resultan tan prescriptivas que se oponen a cualquier tipo de innovación, impidiendo un desarrollo literario.

---

<sup>41</sup> Woolf, *op. cit.*, p. 232.

<sup>42</sup> Sandra Pamela Villareal Borja, “Condición y posición de las mujeres en el ensayo ‘Un cuarto propio’ de Virginia Woolf desde una perspectiva de género”, Trabajo de Fin de Curso, Quito, Universidad Central del Ecuador, 2019, p. 42.

<sup>43</sup> Cito por Laura María Lojo Rodríguez, “Mujer y relato en el siglo XX: el caso de Virginia Woolf”, *Odisea: Revista de estudios ingleses*, n. 2, 2002, p. 54.

Por último, pero no menos importante, es esencial retomar el concepto exquisitamente woolfiano de literatura andrógina. Magda Potok<sup>44</sup> subraya la centralidad de este elemento, ya que representa algo revolucionario. Lo que Virginia Woolf define literatura andrógina tiene que ver con la cuestión de que es necesario asumir un punto de vista doble, masculino y femenino a la vez. El hombre no puede ignorar el elemento femenino que reside en su espíritu, ni la mujer puede reprimir el contacto con el hombre que vive dentro de ella. Este concepto se discute atentamente en la obra de la feminista inglesa, también remitiendo a otros escritores que se interesaron en el argumento como, por ejemplo, Samuel Taylor Coleridge:

In each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually cooperating. If one is man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought<sup>45</sup>.

A favor de la cuestión andrógina, la autora estadounidense June Singer afianza que: “no debemos seguir visualizándonos como exclusivamente «masculinos» o exclusivamente «femeninos», sino más bien como seres totales en quienes las características opuestas coexisten. [...] Lo andrógino es un símbolo del Ser por excelencia”<sup>46</sup>. En otros términos, los hombres y las mujeres no deben entenderse como entidades rígidamente separadas, sino como dos sistemas que cooperan recíprocamente y que influyen el uno sobre el otro.

Se trata, más o menos, de la misma poética del *fanciullino* de Giovanni Pascoli, quien postula que cada individuo guarda un niño dentro de sí, aunque la capacidad de escuchar este niño es un requisito que solo pocos poseen y en la mayoría de los casos se

---

<sup>44</sup> Magda Potok, “El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia”, *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, n. 10, 2009, p. 217.

<sup>45</sup> Woolf, *op. cit.*, p. 200.

<sup>46</sup> Cito por Priscilla Gac Artigas, “La cocina: de cerrado espacio de servidumbre a abierto espacio de creación”, en *Mujeres en la literatura. Escritoras*, eds. Lillian Von der Walde y Mariel Reinoso, Ciudad de México, Editorial Grupo Destiempos, 2011, p. 516.

trata de los poetas, los cuales tienen una mirada privilegiada. La capacidad de escuchar esta voz interior les permite a los artistas transmitir una visión más amplia e imparcial, sin connotaciones sexuales excluyentes. Por lo tanto, es vital mantener un diálogo constante entre las dos tendencias y encontrar ese equilibrio necesario para crear algo genial.

#### 1.4 *La perspectiva de Carmen Martín Gaité*

Carmen Martín Gaité nació en Salamanca en 1925 y vivió gran parte de su vida bajo el régimen franquista, el cual impedía cualquier libertad de expresión, ejerciendo formas de censuras muy fuertes. De hecho, la condición de la mujer en el periodo franquista fue problemática, puesto que a las mujeres se les relegaba en el espacio doméstico de mujer y madre reducida a un estado de esclavitud. Lo que Martín Gaité vivió por las imposiciones de la dictadura influyó ampliamente su producción, pero lo que nos interesa mayormente es su obra *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, publicada en 1987, y vital para un acercamiento al tópico de la mujer ventanera, vigente en la literatura y también en las artes a partir del Barroco.

Efectivamente, Martín Gaité nos describe la situación de las mujeres que viven un encierro tanto físico como psicológico. Según Walkowiak, la autora salmantina: “muestra el característico ambiente del aburrimiento que rodea al personaje femenino relacionado con la banalidad de su vida casera, sin opciones de desarrollo”<sup>47</sup>. En cuanto al encierro, María Pilar Rodríguez se adentra en la cuestión de la fuga y de la rebeldía por parte de las mujeres, y su proyección en los personajes literarios de Martín Gaité. Rodríguez opina que la propensión a escaparse de la reclusión y a rebelarse al régimen derivaría directamente de una necesidad corporal de movimiento. Mejor dicho, el encierro al que están condenadas las mujeres, y el hecho de verse obligadas a la clausura mientras los hombres actúan libremente, desencadena en ellas un sentido de ahogamiento<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Marzena María Walkowiak, “Los ensayos de Carmen Martín Gaité Laura Freixas, Lucía Etxebarria y la posmodernidad española”, en *Nuevos Caminos del Hispanismo*, eds. Pierre Civil y Françoise Crémoux, *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (2007), vol. 2, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2010, p. 210.

<sup>48</sup> María Pilar Rodríguez, “Encierros y fugas en la narrativa española de los años cincuenta”, *Revista Hispánica Moderna*, n. 1, 2000, pp. 121-132.

Otro punto que merece la pena considerar es que, en su ensayo, Martín Gaité nunca se declara feminista; al contrario, ella no pierde la ocasión de declararse lejana del feminismo radical. Sin embargo, es evidente cómo esta obra representa una especie de manifiesto feminista, dado que la autora defiende los derechos de la mujer creadora, la que merece conquistar una posición activa en la sociedad, sin limitarse a ponerse en contacto con la realidad a través de la ventana. Para suportar su teoría, Martín Gaité nombra figuras claves en la historia de la literatura de mujer, es decir, verdaderas pioneras de la cuestión de género, como Sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas y Sotomayor, Santa Teresa de Jesús, Rosalía de Castro y Gertrudis Gómez de Avellaneda.

En cuanto a Teresa de Jesús, Martín Gaité la elogia con las siguientes palabras: “Santa Teresa jamás se sintió inferior por ser mujer. Aparentemente se sometió al dictamen de los hombres y de continuo les estuvo pidiendo apoyo y opinión para garantizar ante el mundo la suya, pero también supo usarlos y manejarlos, fingiendo plegarse a ellos”<sup>49</sup>. De hecho, la mística abulense declara cómo la mujer tiene que adoptar toda una serie de estrategias para sobrevivir en una sociedad en la que los hombres quieren aniquilarlas. Sin duda, el hecho de que Santa Teresa hubiera tomado la palabra sobre cuestiones como la relación entre el hombre y Dios, considerada de pertenencia exclusivamente masculina, suscitó escándalos en el ámbito eclesiástico, ya que como precisa fray Luis de León “no es de la mujer enseñar sino ser enseñada”<sup>50</sup>. Por lo tanto, si Teresa de Jesús se atrevió a tratar una temática reservada a los hombres debió de ser porque recibió una inspiración divina, y no por sus propias capacidades. En su artículo sobre el estatus de la escritora laica en el Siglo de Oro, Trambaioli recupera la visión de Carmen Martín Gaité con respecto a Santa Teresa, comentando que: “su estilo quebrado, encrespado, titubeante, su discurso en alguna medida esquizofrénico entre la obediencia al dictado de los maestros de Teología y la libertad de buscar el modo para expresar la complejidad de su experiencia interior conforman la voz femenina pionera”<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 74.

<sup>50</sup> Cito por Rosa Rossi, “Teresa de Jesús II. La mujer y la palabra”, *Mientras Tanto*, n. 15, 1983, p. 39.

<sup>51</sup> Marcella Trambaioli, “El estatus intelectual y social de la escritora laica en el Siglo de Oro”, en *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 469.

Además, la autora salmantina se muestra particularmente crítica hacia los dictámenes vigentes en la sociedad de la época, y critica cada institución que los soporte, específicamente la Iglesia católica.

En general, el cristianismo hereda su marcada actitud misógina a partir de dos culturas específicas: la griega y la judía. La crítica española Celia Amorós, en uno de sus artículos, profundiza el argumento afirmando que en la cultura griega la mujer se ve excluida del *logos*, que sería algo propio del hombre, mientras que en la judía la mujer queda excluida de un pacto genealógico totalmente varonil entre Yahvé y el pueblo. De ahí que, en un caso u otro, la mujer acaba por ser “a-genealógica”<sup>52</sup>. En breve, para Martín Gaité lo que es más urgente es derrocar estas normas, reconstruyéndolas desde una perspectiva femenina. En este aspecto, su planteamiento se parece mucho a las ideas de Virginia Woolf, de la que ya hemos hablado en el párrafo precedente.

#### 1.4.1 *La ventana*

La ventana ha detenido siempre un poder simbólico inmenso en la literatura, y, en general, en las artes, ya que representa una especie de válvula de escape para la mujer condenada al encierro por cuestiones socioculturales. De hecho, la mujer se ha visto excluida del ámbito artístico durante toda la historia de la humanidad, y su creación y talento se han visto ahogados por las rígidas normas sociales. Por lo tanto, la ventana se ha configurado como un medio esencial a través del que la mujer pudiera conquistar, por lo menos simbólicamente, cierto grado de libertad. A este propósito, es interesante citar el siguiente pasaje del ensayo de Martín Gaité:

La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con estos<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Celia Amorós, “Espacio público, espacio privado”, *cit.*, p. 10.

<sup>53</sup> Martín Gaité, *op. cit.*, p. 51.

Por consiguiente, la ventana representa una plataforma de lanzamiento para la mujer condenada a la rutina pasiva dentro del hogar doméstico, una válvula de escape para liberarse de su estado de opresión.

Cuando la mujer se asoma a la ventana, como asiente Torre Fica, lo hace para expresar “Este deseo de libertad, en contraste con la sensación de asfixia ante lo cotidiano, ante ese mundo interior que oprime y aprisiona”<sup>54</sup>. Es decir, la ventana se carga de significados funcionando como una frontera entre el mundo interior y exterior, exactamente como escribe Sánchez García en su trabajo de fin de máster sobre Carmen Martín Gaité: “La estructura social patriarcal ha condicionado la experiencia vital de las mujeres, hasta el punto de que la separación entre las esferas pública y privada, [...] ha impedido que, en muchas ocasiones, pudieran tener ningún contacto con el exterior”<sup>55</sup>.

Sin embargo, lo que resulta más perturbador es que la imagen que las mujeres se veían pegada por encima era tan enraizada en la sociedad franquista que incluso algunas mujeres la compartían, menospreciando sus propias capacidades. Por ejemplo, en el ensayo de Martín Gaité emergen las palabras de Pilar Primo de Rivera, jefa de la Sección Femenina de Falange e hija del dictador Miguel Primo de Rivera, quien afirma que: “Las mujeres nunca descubren nada. Les falta, desde luego, el talento creador reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho”<sup>56</sup>. En otros términos, se percibe a la mujer como un apéndice del hombre, en lugar de un individuo existente de por sí y dotado de su propia dignidad.

### 1.5 *La creación de una autoría femenina*

Antes de las reivindicaciones, a las mujeres se les negó la participación en muchos ámbitos públicos, como el ámbito político, artístico y literario, salvo algunas excepciones. Fijémonos en la dimensión literaria, y tratamos de entender las razones que han impedido, a lo largo de los siglos, de conferir a la mujer la misma autoridad social del varón. Entre otros, López Navajas y López García asientan que la falta de autoridad social asociada a

---

<sup>54</sup> Iñaki Torre Fica, “La mujer ventanera en la poesía de Carmen Martín Gaité”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 19, 2001-2002, p. 69.

<sup>55</sup> Lorena Sánchez García, “De ‘mujer novelera’ a autora novelista: el caso de Carmen Martín Gaité”, Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Oviedo, 2019, p. 10.

<sup>56</sup> Cito por Martín Gaité, *op. cit.*, p. 103.

las mujeres dependería del desconocimiento de su contribución a la cultura y a la historia de la humanidad en las varias épocas<sup>57</sup>.

En efecto, es evidente que, al hablar de cultura y al reconstruir la historia de la escritura, la mayoría de los nombres que destacan son de varones. Los modelos mismos son representados por hombres, y la cultura, si quiere ser considerada oficial y autorizada, debe proceder de ellos. De verdad, se nota cómo a las mujeres se les haya impedido acceder a la literatura elevada, a causa de la convicción de que “esa gran literatura no puede ser alcanzada por la mujer, debido a ciertas particularidades que la diferencian totalmente del hombre; entre otras [...] al no poder prescindir de su ‘excesivo’ sentimentalismo”<sup>58</sup>. Por supuesto, a la mujer se suele juntar la imagen de la llorona, de quien no actúa de manera racional, puesto que permite que prevalezca su lado más emocional.

La crítica Tania Diz se adentra en una cuestión interesante, es decir el hecho de que el término escritor, claramente varonil, sea visto por las mujeres como un objetivo que tienen que conseguir. Lo que hacen las mujeres es percibir este término como algo tan positivo, que tienen que esforzarse para alcanzarlo. En realidad, Diz opina que, de esta manera, ellas solo emprenden un “procedimiento de enajenación mediante la identificación con lo masculino”<sup>59</sup>, y esto no les permitiría desarrollar una posición auténtica y propia, porque es como si se quedaran pegadas al modelo masculino, anulando su personalidad. La poetisa decimonónica Concepción Arenal asintió que: “La mujer, tan rebajada en la esfera de la ciencia, del arte, de la industria y en la opinión, no es posible que tenga muy elevado su nivel moral”<sup>60</sup>. La razón detrás de la declaración de la poetisa española reside en que, en la visión predominante de la época, si lo que está hecho por el hombre se considera digno de elevación moral, lo que está hecho por la mujer se considera, en cambio, pasivo, inútil, sin sentido.

---

<sup>57</sup> Ana López Navajas y Ángel López García Molins, “El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. 17, 2012, pp. 27-40.

<sup>58</sup> Gloria Prado, “La lucha sin tregua en la escritura de algunas mujeres”, en *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto 2*, eds. Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, México, El Colegio de México, 1990, p. 25.

<sup>59</sup> Tania Diz, “La literatura femenina en los años sesenta: Incomodidades, temores y varias lecturas en *El escarabajo de oro*”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, n. 24, 2018, p. 161.

<sup>60</sup> Cito por Ciplijauskaitė, *La construcción del yo*, cit., p. 64.



Por cierto, desde la antigüedad el intelecto femenino fue concebido, a partir de una perspectiva misógina, como algo indigno. Los mismos Aristóteles y San Pablo concebían a la mujer como un ser cognitivamente limitado que, por esa razón, debía aceptar su subordinación al varón. Otro gran misógino fue San Agustín, quien definió a la mujer como “una bestia que no es ni firme ni estable”<sup>61</sup>. Para resumir la visión colectiva acerca de la mujer, tomamos en consideración lo que pensaba el médico y filósofo español Huarte de San Juan en el siglo XVI: “Los padres que quisieran gozar de hijos sabios y que tengan habilidad para letras han de procurar que nazcan varones, porque las hembras, por razón de la frialdad o humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo”<sup>62</sup>. Dicho de otra manera, es como si la mujer no se hubiera formado completamente, a diferencia del hombre, y por lo tanto su sistema nervioso se hubiera subdesarrollado. Otra vez se recurre a una razón biológica para explicar algo meramente cultural.

Bajo esta luz, Pérez define a las mujeres huérfanas de una genealogía literaria, debido a la falta de modelos femeninos<sup>63</sup>. De hecho, el gran problema al que las mujeres tienen que enfrentarse es el de no tener a sus espaldas una verdadera tradición femenina. En relación con esto, Fariña Busto avanza su propuesta de que es fundamental integrar progresivamente las obras femeninas en los manuales, sobre todo escolásticos, para que sus creaciones literarias llamen la atención de todos. Además, la misma estudiosa defiende el valor de la autoría femenina, muy a menudo desvalorada a causa del sexo de las autoras<sup>64</sup> que no respetan los códigos de un canon androcéntrico. Laura Freixas<sup>65</sup> también denuncia el hecho de que la producción literaria femenina se ha visto tendencialmente rebajada a una suerte de subcultura, o sea algo que no tiene la misma calidad de la producción masculina. Retomando la cuestión de los manuales, López Navajas denuncia que: “las mujeres son las grandes ausentes de la visión del mundo que forjamos en nuestro sistema educativo. En las aulas estamos transmitiendo una cultura sin mujeres. [...] Y eso es un gran fracaso social.”<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> Cito por Beauvoir, *op.cit.*, p. 24.

<sup>62</sup> Cito por Carmen Servén Díez, “Canon literario, educación y escritura femenina”, *Revista OCNOS*, n. 4, 2008, p. 11.

<sup>63</sup> Emilia Bea Pérez, “Pensar la paz desde el exterior de las instituciones patriarcales. Ecos de la escritura de Virginia Woolf”, *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, n. 34, 2016, pp. 35-55.

<sup>64</sup> María Jesús Fariña Busto, “Feminismo y Literatura: Acerca del canon y otras reflexiones”, *Revista de escritoras ibéricas*, n. 4, 2016, p. 21.

<sup>65</sup> Laura Freixas, “Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona”, *Claves de Razón Práctica*, n. 224, 2012, pp. 8-19.

<sup>66</sup> Cito por Pilar Lozano Mijares, *El papel de las mujeres en la literatura*, Madrid, Santillana, 2017, p. 41.

Además, Freixas, en el mismo trabajo crítico, avanza la cuestión de la relación social entre madre e hija, argumento que se queda al lado en la literatura de hombres, ya que solo puede ser narrada por alguien que la vive en primera persona, es decir la mujer. El aspecto central es que la falta de una relación satisfactoria entre madre e hija puede provocar desamor en la niña, quien en el momento de escribir tiende a no incluir la figura materna, o a integrarla de manera negativa, presentándola como una figura castrante y opresora. Y eso porque la madre desempeña un papel clave en el proceso de concienciación de la niña. Por consiguiente, hay que apelar al orden simbólico de la madre, concepto teorizado por Luisa Muraro, quien subraya la urgencia de recuperar el lazo con ella. El truco sería vivir esta relación con gratitud, en lugar de aversión, ya que solo así se puede iniciar una experiencia exclusivamente femenina que supere los dictámenes patriarcales, cuyo objetivo es el de borrar esta relación. De hecho, la recuperación del lazo materno es central, porque, como afirma Virginia Woolf: “a woman writing thinks back through her mothers”<sup>67</sup>; por consiguiente, ni se puede pensar en prescindir totalmente de esta relación, ya que constituye algo esencial en la vida de la mujer creadora. Sin duda alguna, no se está hablando simplemente de madres biológicas, sino también de madres literarias que dejaron huellas de su trabajo y que sirven de punto de referencia para las generaciones venideras.

Sin embargo, fuera de no verse reconocida una autoridad, lo poco escrito por las mujeres corre el riesgo de ser objeto de una mala interpretación, como señala Robinson al precisar que la disminución de los esfuerzos femeninos ha llevado a una “lectura distorsionada de las pocas escritoras conocidas y a la exclusión de las otras”<sup>68</sup>. Otra figura que reivindica el reconocimiento de “una autoridad femenina en la historia y en el presente”<sup>69</sup> resulta ser Caroline Wilson quien, como sugiere también Lia Cigarini, sugiere activar una mirada crítica hacia el pasado, al fin de hacer un balance de las personalidades femeninas silenciadas en la base de los dictámenes androcéntricos.

---

<sup>67</sup> Woolf, *op. cit.*, p. 198.

<sup>68</sup> Cito por Ana María Peppino Barale, “Lectura feminista y canon androcéntrico. Notas para una reflexión incluyente”, *Multidisciplina*, n. 1, 2008, p. 118.

<sup>69</sup> Caroline Wilson, “Carmen Martín Gaité: la autoridad femenina y el partir de sí”, *Douda: Revista d’Estudis Feministes*, n. 14, 1998, p. 79.

### 1.5.1 *La afirmación progresiva de un Yo feminizado y el aporte feminista*

El proyecto feminista es el de subvertir los dictámenes patriarcales sustituyéndolos con una elevación del sujeto femenino a nivel político y social. La escasa presencia de producciones femeninas en la literatura nos sugiere cómo el patriarcado haya generado estructuras excluyentes en el curso de la historia. A este respecto, es curioso mencionar unas palabras de la poetisa gallega Rosalía de Castro, la cual resume perfectamente la dificultad de la mujer al llegar a ser escritora:

Ser escritora, ¡qué continuo tormento! Por la calle te señalan continuamente y no para bien, y en todas partes murmuran de ti. Si vas a la tertulia y hablas de algo de lo que sabes, si te expresas siquiera en un lenguaje correcto, te llaman bachillera, dicen que te escuchas a ti misma, que lo quieres saber todo. [...] no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las mujeres deben dejar la pluma y reparar los calcetines de sus maridos, si los tienen, y si no, aunque sean los del criado<sup>70</sup>.

Esta cita aparece en un artículo dedicado a la simbología de la esclavitud femenina en la producción literaria de Emilia Pardo Bazán, condesa gallega que luchó por los derechos de la mujer, sobre todo por lo que concierne a la educación. En efecto, lo que Pardo Bazán creía era que solo mediante una educación digna se le pudiera devolver a la mujer una dignidad que le permitiera liberarse de las ataduras del matrimonio forzado y huirse de la ley del despotismo. En el artículo de Melguizo Barrachina<sup>71</sup> se define el feminismo de la periodista y escritora gallega como si fuera caracterizado por una vertiente exterior e interior. Por un lado, la exterior tiene que ver con el hecho de observar las desigualdades entre los sexos, sobre todo en su país de origen, tomando como modelo para la emancipación femenina la Inglaterra de la época. Por otro lado, la interior está connotada por un carácter más personal, puesto que ella misma fue muy ambiciosa, y quiso afirmarse e independizarse gracias a su labor artística, aunque le tocó pagar un precio muy alto.

---

<sup>70</sup> Cito por Melguizo Barrachina, “La esclavitud femenina”, *cit.*, p. 17.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 18.

Además, el crítico Accorsi se concentra en la necesidad de rescatar la “historia suprimida, la otra historia”<sup>72</sup> y de devolverle el prestigio a todas aquellas escritoras hundidas en el olvido. La crítica Barbara Zecchi, remitiendo a una definición de Gerda Lerner, define la conciencia feminista como la capacidad de “reconocer que la mujer pertenece a un grupo subordinado, entender que dicha subordinación no es natural sino social, desarrollar un sentido de solidaridad entre y hacia las mujeres, y plantear estrategias para cambiar esta situación”<sup>73</sup>. Por lo tanto, hasta que no se tome conciencia de su marginalidad, la condición de la mujer se quedará inalterada.

Para rescatar a las silenciadas del olvido, es necesaria la creación de una subjetividad femenina que les devuelva el justo valor. Sin embargo, como señala Freixas, no es nada fácil afirmarse como mujeres en el campo literario ya que: “el problema no se halla tanto en la creación como en la recepción: es sobre todo el mercado, el público, la crítica, las instituciones...quienes interpretan sesgadamente las obras creadas y/o protagonizadas por mujeres”<sup>74</sup>. Es evidente que la escritora se encuentra frente a prejuicios de cualquier tipo, y por eso la búsqueda de un interlocutor se convierte en otro objetivo central en la literatura femenina.

### 1.5.2 *En busca de una identidad literaria*

Abrirse un nuevo camino en el panorama literario representa una inestimable oportunidad para la mujer de volver al juego y de determinar su propio destino, desmantelando las categorizaciones vigentes. En breve, la mujer, que encarna la Otridad por excelencia, puede conquistar un nuevo estatus literario y desarrollar “una voz más propia, [...] una voz que comparte su identidad y sensibilidad de género”<sup>75</sup>. La sensibilidad típicamente femenina se convierte en una ventaja que puede enriquecer sus producciones. Sin embargo, como señala Lucía Etxebarría: “la mujer escribe casi siempre en busca de un lugar en el mundo, de una asunción de sí misma como persona con

---

<sup>72</sup> Simone Accorsi, “Buscando la escritura: crítica literaria y feminismo”, *Revista Poligramas*, n. 30, 2008, p. 88.

<sup>73</sup> Barbara Zecchi, “Inconsciente genérico, feminismo y *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 182, n. 720, 2006, p. 527.

<sup>74</sup> Laura Freixas, “Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité: dos reflexiones en torno a mujer y creación”, *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, n. 4, 2006, p. 49.

<sup>75</sup> Orfa Kelita Vanegas Vázquez, “Lectoras, lecturas y presencia desde la ‘Literatura Femenina’”, *Plumilla Educativa*, vol. 8, n. 1, 2011, p. 307.

derechos y libertades propias que debe conquistar, y que al hombre le viene dada por nacimiento”<sup>76</sup>. Por eso, la mujer tiene que fatigar mucho más para alcanzar los mismos objetivos que los hombres, ya que debe superar los numerosos prejuicios que la afectan.

Por supuesto, al encontrar una identidad la mujer se emancipa del yugo patriarcal. Lo que es relevante precisar es que, como señala Luisa Muraro las mujeres alcanzan su libertad “inventando prácticas y relaciones nuevas, o dándole a las relaciones antiguas un sentido nuevo”<sup>77</sup>. Dicho de otra manera, se trata de crear una genealogía femenina, como sugiere la francesa Luce Irigaray, para que las mujeres puedan autodeterminarse y concebirse prescindiendo de su relación con el otro sexo. Según Irigaray, la mujer es detentora de especificidades exclusivas que la distinguen del hombre y que la hacen única. Por lo tanto, es fundamental que la mujer reivindique su subjetividad, aniquilada y reducida a la nada por el hombre<sup>78</sup>. En un artículo de Francisco Fuster García, emerge la posición de Virginia Woolf, la que, en algunos momentos, promueve más la diferencia que la igualdad, apoyada por Muraro, quien afirma que:

El punto de partida del movimiento feminista fueron mujeres que se distanciaron de la sociedad masculina y se negaron a medirse con los hombres: mujeres que buscaron, en las relaciones con otras mujeres, la fuerza y las palabras para ser fieles a su experiencia y a sus deseos. O sea, la fuerza de ser originales, no imitadoras<sup>79</sup>.

Por consiguiente, el verdadero truco para crear una identidad femenina es que prevalezca la diferencia frente a la igualdad, con el objetivo de que diferentes lenguajes, cada uno de ellos con sus peculiaridades, convivan en lugar de excluirse recíprocamente.

Por último, si tradicionalmente para la mujer resulta ya difícil encontrar un espacio literario, ella se ve incluso más obstaculizada en el caso en que a la condición de mujer se suman otras condiciones percibidas ajenas al orden patriarcal. En concreto, López González<sup>80</sup> dedica uno de sus artículos a la figura de la escritora lesbiana. No cabe duda

---

<sup>76</sup> Cito por Lozano Mijares, *op. cit.*, p. 73.

<sup>77</sup> Luisa Muraro, “Feminismo y política de las mujeres”, *Douda: Revista de Estudios feministas*, n. 28, 2005, p. 45.

<sup>78</sup> Cito por María Jesús Fariña Busto y Beatriz Suárez Briones, “La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad”, *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 1992, vol. 1, 1994, p. 326.

<sup>79</sup> Cito por Francisco Fuster García, “Feminismo y teoría política en Virginia Woolf: lectura de *Una habitación propia* desde el pensamiento de la diferencia sexual”, *Lectora*, 16, 2010, pp. 215-216.

<sup>80</sup> Aralia López González, “Una profesión de fe: el amor”, *Debate feminista*, n. 22, 2000, pp. 300-305.

de que esta clase de autora remite, ante todo, a Safo de Lesbos, poetisa griega antigua. Este tipo de autora tuvo que hacer frente a dos problemas: el de ser mujer y el de ser lesbiana en una sociedad fundamentalmente heterosexual y homofóbica, especialmente hacia la mujer.

De hecho, si la relación homosexual entre hombres se aceptaba, el amor entre mujeres se consideraba un escándalo. En efecto, ya en la Grecia antigua era algo bastante frecuente que se establecieran relaciones entre un adolescente (*eromenos*) y un adulto (*erastes*), sobre todo en los ámbitos del aprendizaje y de la guerra. La relación entre ellos asumía el nombre de *paiderastia*. Además, también en el panteón griego, había dioses que amaban tanto a hombres como a mujeres; en cambio, la homosexualidad femenina se rechazaba y condenaba<sup>81</sup>.

En general, volviendo a lo que hemos anticipado anteriormente, el hecho mismo de nacer mujer constituía un problema para la que aspiraba a hacerse escritora. Por cierto, la mujer se concebía como la Otridad, frente al hombre, que se consideraba el punto de referencia en la sociedad. Sin embargo, este sistema fundado en la hegemonía masculina resulta bastante contradictorio, porque, si por un lado a los hombres les conviene mantener vivas las diferencias entre ellos y las mujeres para poderlas supeditar, por otro lado, ellos pretenden configurar una sociedad homogénea donde no están aceptadas desviaciones de la norma.

## 1.6 *El descubrimiento del cuerpo*

Las escritoras feministas francesas, entre las cuales cabe citar a Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva y otras, ocupándose de las cuestiones de género, insisten mucho en la importancia que el cuerpo tiene en el desarrollo de una literatura típica de las mujeres. En efecto, ellas hablan de una verdadera “escritura del cuerpo”, ya que la mujer, en su opinión, tiene el derecho de conocer su cuerpo de manera mejor. Ciertamente, el hecho de que a las mujeres se les haya prohibido expresar sus emociones ha condicionado también la manera de concebir su propio cuerpo. La siguiente frase de Cixous apunta a una necesidad fundamental: “Bisogna che la donna si scriva; che la donna

---

<sup>81</sup> Hay que esperar más de dos mil años para que la cuestión de la homosexualidad femenina sea tratada en la literatura. En el ámbito hispánico, por ejemplo, recordamos a Esther Tusquets, con *El mismo mar de todos los veranos* (1978).

scriva della donna e faccia venire le donne alla scrittura dalla quale sono state allontanate violentemente così como lo furono dal proprio corpo”<sup>82</sup>. Por lo tanto, es necesario empezar por sus propias experiencias corporales de mujer y dar voz a lo que se mueve en su inconsciente, para dejar espacio a una palabra nueva.

Según la mentalidad patriarcal, el cuerpo femenino debía quedarse cubierto para mantener cierta forma de discreción, y mostrar libremente su cuerpo constituía un derecho que todavía no les pertenecía a las mujeres. Además, es esencial recordar que a las mujeres se les ha atribuido tradicionalmente un papel secundario también en el ámbito sexual, y el sistema de dominación del hombre frente a la mujer ha llevado a la afirmación de un sistema firmemente binario que ha prohibido a los individuos de sexo femenino vivir y explorar su propio cuerpo. Es obvio que impedirles a las mujeres el conocimiento de su propio cuerpo se traduce en una visión distorsionada e incompleta de la realidad.

Asimismo, Cixous, para apoyar su teoría, sostiene que el deseo femenino resulta muy diferente al masculino, ya que este último está proyectado fundamentalmente hacia la posesión y la dominación, mientras que el femenino manifiesta un deseo emergente de emancipación, realizable gracias a la exploración del cuerpo<sup>83</sup>. Esta nueva perspectiva le permite a la mujer adquirir un verdadero protagonismo, y alejarse de su concepción como sujeto literario pasivo. La feminista francesa postula también que el cuerpo resulta central para que la mujer rompa “la cárcel de una intertextualidad y de un repertorio simbólico creado por la imaginación masculina para producir una escritura generada en la diferencia de su cuerpo”<sup>84</sup>. De ahí que la diferencia se convierte en valor, en lugar de ser un motivo de discriminación.

### 1.6.1 *La reivindicación del erotismo*

Las francesas, entre las cuales también mencionamos a Simone de Beauvoir, han luchado mucho por reivindicar un erotismo femenino auténtico que fuera libre de constricciones socialmente impuestas. Y, a la luz de lo que emerge, se ha notado que hacer

---

<sup>82</sup> Georges Duby y Michelle Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, ed. F. Thébaud, Bari, Editori Laterza, 2001, p. 369.

<sup>83</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Ánthropos, 1994, p. 184.

<sup>84</sup> Cito por Esther Sánchez Couto, “Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista by Lucía Guerra”, reseña, *Letras Femeninas*, vol. 35, n. 2, 2009, p. 372.

hincapié en el erotismo femenino representa un enorme paso para una revolución social y sexual. En el caso de las escritoras hispanoamericanas de las cuales nos ocuparemos en este trabajo de maestría, es decir Isabel Allende, Laura Esquivel y Marcela Serrano, tendremos la oportunidad de subrayar hasta qué punto es central la temática erótica en sus novelas. De hecho, la mayoría de las protagonistas de sus obras literarias son mujeres fuertes, que reflexionan sobre su condición y gradualmente empiezan a liberarse, y a menudo esta liberación empieza a partir del cuerpo.

Como asevera la lituana Biruté Cipliauskaité: “Las autoras perciben la manipulación del factor sexual como una de las causas primarias de la subyugación de la mujer”<sup>85</sup>. En efecto, también en la relación sexual las mujeres sufren una condición de inferioridad. Guerra Cunningham intenta explicar de qué dependería esta desigualdad, que se proyecta en los personajes literarios, afirmando que:

La castración erótica del personaje literario femenino responde [...] al vigor de una ideología masculina que [...] supone a la mujer como un individuo mucho más susceptible al deseo sexual y que, por consiguiente, requiere regulaciones estrictas que se plantean en el discurso teológico recurriendo a los mitos de la castidad y la pureza<sup>86</sup>.

Es evidente por qué el hombre se siente autorizado a reprimir la sexualidad femenina, dado que, también para la Iglesia, la mujer debe preservar su castidad y pureza hasta el matrimonio. De ahí que cualquiera experiencia corporal antes de la unión oficial se condena como una culpa y “la reclusión parece, por consiguiente, el estado más recomendable para ellas, y si se las exalta, como sucede en el amor cortés, es por su castidad, por la renuncia a su propio deseo, a su cuerpo”<sup>87</sup>. Por el contrario, en el caso de los hombres, no se insiste tanto en la cuestión de la castidad, y este aspecto es algo común a varias religiones, dado que la honra familiar está determinada por la virginidad femenina.

---

<sup>85</sup> Biruté Cipliauskaité, *La novela femenina, cit.*, p. 166.

<sup>86</sup> Lucía Guerra Cunningham, “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”, *Hispanoamérica*, n. 43, 1986, p. 10.

<sup>87</sup> María Isabel Navas Ocaña, “‘Buscando el modo’. Teoría y crítica literaria feminista en España”, en *Los estudios de las mujeres hacia el espacio común europeo*, ed. Ana María Ruiz Tagle, Salamanca, ArCibel Editores, 2004, p. 363.



### 1.6.2 La creación de un lenguaje femenino

La supremacía del hombre frente a la mujer se manifiesta también en el lenguaje cotidiano. En efecto, es evidente cómo en el esquema lingüístico dominante el género masculino prevalece sobre el femenino. Por consiguiente, la creación de un lenguaje típicamente femenino se propone como un arma para luchar en contra del sexismo lingüístico y crear un lenguaje más incluyente. Para Couture Grondin<sup>88</sup> hay tres manifestaciones de sexismo lingüístico constante, es decir el léxico, la sintaxis y el género gramatical. Estos tres elementos contribuyen a fortalecer los estereotipos determinados por “la lógica falocéntrica dominante”<sup>89</sup>, como la define Ballesteros.

Las escritoras hispanoamericanas, sobre todo a partir de los años Ochenta, contribuirán ampliamente a la integración del lenguaje femenino en el discurso literario, subvirtiendo, de esta manera, el orden hegemónico. El hecho de adoptar un lenguaje más incluyente que integre las minorías permite la creación de un orden diferente frente al establecido. Al respecto, la autora chilena Marcela Serrano asiente que “hay una literatura de mujeres, de la misma manera que hay un lenguaje propio nuestro, apelativo, basado en lo concreto frente al poder de la abstracción mayoritariamente masculino”<sup>90</sup>. En breve, este lenguaje permite producir un estilo en el que se reconozcan otras mujeres, o sea que les permita identificarse en un grupo más amplio que lucha para su reconocimiento de género y que se basa en un principio de ‘sororidad’.

El afán de introducir un lenguaje nuevo de carácter específicamente femenino resulta coherente con el concepto desarrollado por Bajtín al hablar de polifonía; de hecho, lo que el crítico ruso postula es que no existe una voz única, sino voces múltiples y diferentes, cada una reconocible por sus peculiaridades. En el caso del lenguaje femenino, y, en general, de todos los grupos dominados, el elemento polifónico se manifiesta aún más, porque tiene que ver con las experiencias de los individuos. Redondo Goicoechea refuerza el argumento señalando que el feminismo se configura como un movimiento de múltiples direcciones que, por eso, se casa muy bien con el discurso bajtiniano.

---

<sup>88</sup> Élise Couture Grondin, “Hacia un lenguaje más igualitario: El aporte de la literatura femenina”, *Tinkuny: Boletín de investigación y debate*, n. 15, 2011, pp. 49-63.

<sup>89</sup> Cito por *Ibidem*, p. 55.

<sup>90</sup> Cito por Cecilia Inés Luque, “Revisiones del potencial analítico del paradigma de la igualdad”, *Memoria Académica*, I Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones de género, Universidad Nacional de La Plata, 2009, p. 2.

Para Goicoechea lo polifónico, es decir la capacidad de asumir más puntos de vista “ha realizado su personal viaje de maduración y ha encontrado su espacio propio”<sup>91</sup>. Además de tener un carácter polifónico, la estructura adoptada por la mujer escritora le permite expresar mayor libertad. Como afirma Masanet, este tipo de estructura se caracteriza por no ser “lineal sino repetitiva, acumulativa, cíclica, disyuntiva, lo que remitiría a la fragmentación de sus vida”<sup>92</sup>. Por lo tanto, esta fragmentación personal se reflejaría en una narrativa inconclusa, improvisada, caracterizada por una gran libertad temporal y espacial.

Con respecto a la anteriormente mencionada ginocrítica, Showalter la define de la siguiente manera: “Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture”<sup>93</sup>. Sin duda, la ginocrítica representa una base imprescindible para los estudios de género, cada vez más desarrolladas en todo el Occidente. Al darse cuenta de no verse representada por un lenguaje masculino incapaz de expresar las experiencias de su sexo, la mujer ha ido buscando un lenguaje que podría etiquetarse como “génerolecto”<sup>94</sup>, que es identificativo de las mujeres y que, por eso, suele ser connotado como superficial por los defensores del canon oficial.

### 1.7 *Literatura femenina: categoría problemática*

Muchos investigadores se han interesado en la escritura literaria de la mujer, sobre todo tras la explosión de los estudios de género. Sin embargo, una de las cuestiones que se han planteado mayormente es si existe o menos una escritura propiamente femenina, es decir que tenga rasgos específicos que la definan como tal. Uno de los estudios más conocidos al respecto es el de Nelly Richard, quien se pregunta si se puede atribuir un

---

<sup>91</sup> Alicia Redondo Goicoechea, “Introducción literaria. Teoría y crítica feministas”, en *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, ed. Cristina Segura Graño, Madrid, Narcea Ediciones, 2001, p. 34.

<sup>92</sup> Cito por *Ibidem*, p. 27.

<sup>93</sup> Cito por Marisol Morales Ladrón, “Desde el espacio interior: habitaciones propias y ventanas abiertas en Virginia Woolf y Carmen Martín Gaité”, *BABEL-AFIAL*, n. 10, 2001, p. 82.

<sup>94</sup> Lucía Guerra Cunningham, “Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol. 1, n. 24, 1986, p. 43.

sexo a la escritura. En el artículo de Richard, aparece una cita de Hélène Cixous, la cual resume perfectamente el pensamiento de la misma estudiosa:

Las mujeres que escriben, en su mayoría, han considerado, hasta muy recientemente, que lo hacen no como mujeres sino como escritores. Tales mujeres declaran que la diferencia sexual no significa nada, que no hay diferencia atribuible entre escritura masculina y femenina<sup>95</sup>.

Es decir que, a la luz de esta consideración, no se puede atribuir a la literatura una connotación sexual, sino que simplemente se puede hablar de buena o mala literatura.

Sin embargo, Santiago Bolaños pone en tela de juicio esta cuestión, ya que, en su opinión, hay que “aceptar que la escritura no es hombre o mujer, pero que quien ejerce de mediadora o hacedora, quien escribe sí lo hace, inevitablemente, con género”<sup>96</sup>. Ciertamente, puede que en la literatura de autoras femeninas se note una tendencia mayor al intimismo o a la autobiografía, pero solo porque la mujer, por tradición, vive sus experiencias de manera más emocional que el hombre. Por consiguiente, si bien inconscientemente, la mujer proyecta en su escritura su planteamiento abierto y cosmopolita, finalizado a liberarse de las ataduras que la hacen prisionera. Otro rasgo típico de la literatura femenina es, como dice Fuentes del Río, “la exploración de la cotidianeidad y su transformación en un hecho excepcional y extraordinario, a través de la creación literaria”<sup>97</sup>. Esta tendencia a explorar su interioridad y a transformar vicisitudes cotidianas en objetos de narración favorece la adopción de algunas formas literarias en lugar de otras.

En todo caso, también el tratamiento del tiempo difiere entre hombres y mujeres. Efectivamente los escritores suelen servirse de un tiempo cronológico para contar los acontecimientos, mientras que las escritoras prefieren optar por un tiempo cíclico, que se acerca al del mito, y que les permite insertar los sucesos en una dimensión atemporal. El concepto de temporalidad cíclica fue postulado por la francesa Julia Kristeva en *El tiempo*

---

<sup>95</sup> Nelly Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”, *Debate Feminista*, vol. 9, 1994, p. 131.

<sup>96</sup> Marifé Santiago Bolaños, “¿Existe una escritura de las mujeres?”, en *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI*, XX Congreso de la asociación Internacional de Hispanistas, Jerusalén, 2019, eds. Fine R., Goldeberg F., Hasson O., Madrid, Frankfurt-am-Main, Iberoamericana, Vervuert, 2022, p. 4.

<sup>97</sup> Mónica Fuentes del Río, “La creación literaria en la obra de Carmen Martín Gaité. Una perspectiva de género”, en *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*, ed. Elia Saneleuterio y Mónica Fuentes del Río, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, p. 184.

*de las mujeres* (1979). Kristeva define las escritoras como “seres en tránsito que, en su labor creativa, habitan y se desplazan entre distintas temporalidades, emplazamientos discursivos y espacios simbólicos”<sup>98</sup>. Lo que se entiende es que la escritura femenina se distingue de la masculina por el hecho de no respetar la concepción lineal del tiempo típica del macho. La autora ve mucho más allá que el autor, y todo lo que escribe lo narra desde la perspectiva de las experiencias que ha vivido personalmente.

### 1.7.1 Técnicas literarias ‘de mujer’

Según lo que se ha afirmado, históricamente a los individuos de género femenino se les ha asociado un grado de mayor sensibilidad con respecto a los del género masculino, y esta asociación ha sido, muy a menudo, empleada con carácter discriminatorio. Sin embargo, el hecho de tener un planteamiento más intimista no debe concebirse necesariamente como algo negativo, ya que un acercamiento más íntimo tiene diferentes ventajas. A este propósito, María Moliner, al ocuparse de la relación entre la mujer y la literatura, afirma que: “El hecho de haberse centrado mucho más en la interioridad provoca que su escritura sea mucho más capaz que la del hombre de transmitir, de una manera sencilla y casi cotidiana, la complejidad interna del ser humano”<sup>99</sup>.

En efecto, el hecho de vivir activamente su propia experiencia de mujer sin condicionamientos ajenos le permite a la escritora narrar algo de forma auténtica, libre de constricciones. Si analizamos atentamente la literatura de las mujeres, nos damos cuenta de que en ella “se recogen los datos de la intimidad, de lo que ocurre detrás de las cuatro paredes que configuran el ‘mundo privado’ dentro del cual se confina a las mujeres”<sup>100</sup>, como asevera Hortensia Moreno. Cuder Domínguez<sup>101</sup> se ha ocupado de la tendencia a expresar los sentimientos. Esta actitud ha causado que se les atribuyera a las escritoras exclusivamente el género de la autobiografía. Con todo, ellas han sido capaces de reivindicar gradualmente el valor de otras formas de escritura, o sea cartas, memorias y

---

<sup>98</sup> Cito por Gema Baños Palacios, “¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría de Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés”, reseña, *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 8, n. 2, 2020, p. 532.

<sup>99</sup> María Moliner, “La mujer y la literatura”, *Asparkia: Investigación Feminista*, n. 6, 1996, p. 191.

<sup>100</sup> Hortensia Moreno, “Crítica literaria feminista”, *Debate Feminista*, año 5, vol. 9, 1994, p. 108.

<sup>101</sup> Pilar Cuder Domínguez, “Crítica literaria y políticas de género”, *Feminismo/s*, n. 1, 2003, pp. 73-86.

diarios, desde siempre considerados inferiores a la novela, concebida, en cambio, como el género narrativo oficial. Por lo que concierne a este punto, Lanser avanza una consideración interesante:

Women's public discourse may be contaminated by internal or external censorship. This, in turn, helps to explain why historically women writers have chosen, more frequently than men, private forms of narration - the letter, the diary, the memoir addressed to a single individual - rather than forms that require them to address a public readership, and why public and private narratives by women employ different narrative strategies<sup>102</sup>.

De todas formas, la cuestión de convertir las vivencias personales en narración se refleja en la decisión de emplear formas literarias y artificios específicos, que acaban por ser etiquetadas como propiamente femeninas: el género epistolar, la autobiografía, el diario y, de forma específica, el uso del discurso indirecto libre. Por cierto, esta clase de narración les permite a las narradoras escribir en tercera persona, pero expresando su punto de vista mediante las voces de los personajes, ahondando en sus consciencias y expresando sus emociones y pensamientos. Esta estrategia literaria se hereda del realismo-naturalismo del siglo XIX y de principios del siglo XX, en concreto de autores como Flaubert, Austen, Verga, y Pirandello.

### 1.7.2 *La mujer lectora*

Además de ser considerada inferior en tanto que escritora, tradicionalmente la mujer tiene una mala reputación también a la hora de ejercer su papel de lectora. Al respecto, Huyssen sostiene que la mujer “aparece definida como lectora de una literatura inferior – subjetiva, emocional y pasiva”<sup>103</sup>; por lo tanto, no solo se ven desvalorizadas sus obras, sino también su imagen de lectora, destinada, en el imaginario colectivo, a lecturas o bien devotas o bien frívolas de bajo espesor cultural.

En realidad, el papel de la mujer lectora no es nada pasivo, puesto que la actitud de la mujer creadora depende de la relación que ella establece con la lectura. En la

---

<sup>102</sup> Susan S. Lanser, “Toward a feminist Narratology”, *Style*, vol. 20, n. 3, 1986, p. 353.

<sup>103</sup> Cito por Nattie Gobulov, “Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista”, *Mundo Nuevo*, año VII, n. 16, 2015, p. 37.

literatura decimonónica, por ejemplo, se consolida la imagen de la ‘mujer novelera’, es decir la que consume de manera inmanente cualquier tipo de obra, adoptando una actitud irreflexiva e irracional. En relación con este punto, Nora Catelli señala que:

El problema de la posición femenina en la literatura del siglo XIX no es la frecuentación exclusiva de folletines, dramas y novelones. Al contrario, lo que sucede es que, leída por mujeres, toda la literatura – religiosa, laica, clásica – se convierte en folletín<sup>104</sup>.

Otra vez, si a la literatura masculina se la asociaba a la literatura seria y trascendente, la femenina se relegaba en un estado de inferioridad absoluta, relacionada a lo folletinesco de escaso valor. Para pasar de ‘mujer novelera’ a ‘mujer novelista’ es necesario cumplir un proyecto identitario propio que subvierta los cánones masculinos y que les permita a las mujeres realizarse autónomamente como individuos.

En todo caso, a la hora de leer la lectora establece cierta complicidad con el autor, y esto le permite familiarizarse con lo leído y, tal vez, compartir la imaginación directamente con él. El crítico Argüello Guzmán<sup>105</sup> profundiza esta cuestión apelándose a la figura de una lectora de excepción, es decir: Virginia Woolf. De forma específica, él se focaliza en la imagen de la biblioteca tan promovida por la feminista inglesa. Efectivamente, la biblioteca representa un lugar de reflexión donde quienquiera puede vivir una experiencia intelectual, olvidándose de los privilegios discriminatorios que afectan al mundo de la cultura elevada. De hecho, en la biblioteca se puede acceder a muchas tipologías de libros y desarrollar un sentido crítico tras una reflexión íntima. Se trata, por lo tanto, de un sitio para huir, a través de la lectura, de la realidad cotidiana tan hipócrita y excluyente y para transformar la lucha individual en una lucha colectiva. Por consiguiente, es necesario convertir las bibliotecas en lugares asequibles para todos, y ya no solo para las élites, así como poner en marcha un proceso de reivindicación intelectual de pleno derecho.

---

<sup>104</sup> Cito por Sánchez García, “De ‘mujer novelera’ a autora novelista”, *cit.*, p. 17.

<sup>105</sup> Luis A. Argüello Guzmán, “Una lectora nada común: Virginia Woolf”, *Question/Cuestión*, vol. 3, n. 71, 2022, pp. 1-21.

### 1.7.3 La emancipación a través de los personajes

El personaje femenino en las manos de unos autores masculinos ha funcionado como un portador de valores que sugiere lo que es oportuno o no para un individuo de sexo femenino, a partir de sus características biológicas. Lo que resulta problemático es que, a veces, en lugar de perseguir cierta emancipación construyendo personajes femeninos fuertes e independientes, las escritoras mismas dan a luz personajes que reproducen los modelos impuestos. Es lo que apunta Guerra Cunningham cuando afirma que “al crear, la escritora no elabora sus personajes a partir de sí misma sino mimetizándose en las figuras femeninas creadas por la imaginación masculina”<sup>106</sup>. Mejor dicho, es como si la mujer creadora se quedara mutilada, ya que no consigue desarrollarse autónomamente sin tomar en consideración al hombre. Por consiguiente, lo que a menudo se manifiesta es que temáticas tan femeninas como el parto, el aborto y la menstruación faltan por completo en la literatura de las mujeres, porque se han convertido en verdaderos tabúes. Estos motivos silenciados resultarán especialmente llamativos en el contexto latinoamericano, donde se suelen atribuir a la mujer muchos estereotipos.

Al respecto, Guerra Cunningham enumera toda una serie de imágenes que se suelen asignar a las mujeres. La siguiente cita argumenta precisamente este punto: “Virgen o pecadora, esfinge, mujer fatal, madre, bruja...todas imágenes que han oscurecido el espejo en el que la mujer se busca a sí misma para representarse libremente, imágenes que reflejan lo que los hombres suponen en una mujer”<sup>107</sup>. Es cierto que Guerra Cunningham se refiere sustancialmente al contexto latinoamericano, donde los regímenes dictatoriales, además de un atraso cultural y económico, contribuyen a perpetuar el sometimiento de la mujer. En el párrafo sucesivo vamos a adentrarnos en el contexto hispanoamericano que, más que otros, todavía necesita cambios en muchas direcciones.

---

<sup>106</sup> Guerra Cunningham, “El personaje literario femenino”, *cit.*, p. 17.

<sup>107</sup> Guerra Cunningham, “Desentrañando la polifonía de la marginalidad”, *cit.*, p. 45.

## 1.8 *El caso hispanoamericano*

En el contexto hispanoamericano, las mujeres viven una situación muy dramática, sobre todo en las décadas de las violentas dictaduras militares que afectaron los Países latinoamericanos entre los años Setenta y Ochenta. Los cambios sociales animan las emergentes escritoras hispanoamericanas a escribir, como señala Trevizan: “Es claro que las transformaciones culturales de la última década [the 80s] permiten que el medio otorgue libertad a la escritora latinoamericana para tratar, sin censura, temas como la infidelidad, el erotismo y la política, los cuales fueron eludidos por las generaciones anteriores”<sup>108</sup>.

En oposición a los regímenes dictatoriales, se desarrollan movimientos de liberación de inspiración marxista, y se difunde un izquierdismo radical que lucha por la igualdad de los pueblos. Además, a estos acontecimientos se suma el movimiento feminista que tiene sus raíces en los movimientos de liberación sexual de los Sesenta. Aunque la revolución se reveló una ilusión y un fracaso, lo que es cierto es que hubo un “cambio de actores sociales con el auge de los movimientos feministas”<sup>109</sup>.

Las nuevas oleadas culturales desplazaron gradualmente la atención hacia un sujeto femenino nuevo; ya no se asocia únicamente la mujer a la histeria, al mito o a la magia en calidad de profetas o adivinas, sino que ella se convierte en la promotora de un cambio sociocultural, y empieza a participar activamente en los eventos históricos. De manera específica, se asiste a una verdadera revolución cuando la mujer se abre paso en el mundo del ensayo de identidad, previamente considerado una prerrogativa del pensador criollo que habla en nombre de la ciudadanía.

En cambio, a las mujeres se ven negados los derechos de la ciudadanía, así que, a partir de las escritoras pertenecientes a las élites europeas y norteamericanas, comienza una reivindicación como sujetos pensantes y agentes históricos. De ahí que el ensayo de identidad se convierte gradualmente en un ensayo de género, sobre todo en Hispanoamérica, donde hay que denunciar el estatuto de las mujeres. Victoria Ocampo,

---

<sup>108</sup> Cito por Jeanine Lino Pérez, “Mother-daughter relationship in Laura Esquivel’s *Como agua para chocolate*”, *Romance Notes*, vol. 49, n. 2, 2009, p. 200.

<sup>109</sup> Trinidad Barrera, “La narrativa femenina: balance de un siglo”, en *Narradoras hispanoamericanas desde la Independencia a nuestros días*, ed. Carmen Alemany Bay, *Anales de Literatura Española*, n. 16, 2003, p. 7.



en uno de sus ensayos titulado *La mujer y su expresión* (1936) polemiza sobre la falta de voz femenina afirmando que: “Creo que desde hace siglos toda conversación entre el hombre y la mujer [...] empieza por un ‘no me interrumpas’ por parte del hombre”<sup>110</sup>. En efecto, resulta llamativo cómo el monólogo represente el género favorito del hombre, ya que le permite seguir hablando sin interrupción, y esto contribuye a alimentar su ansia de poder y de control. Para la argentina Ocampo, es el diálogo el verdadero medio para enfrentarse al mundo y por eso ella opina que:

El monólogo del hombre no me alivia ni de mi sufrimiento ni de mi pensamiento. ¿Por qué he resignarme a repetirlo? Tengo otras cosas que expresar. Otros sentimientos, otros dolores han destrozado mi vida, otras alegrías la han iluminado desde hace siglos<sup>111</sup>.

Se puede deducir, por ende, que la mujer contrapone a un canon hegemónico su propio canon contrahegemónico, que pueda satisfacer tanto las reclamaciones tanto de las mujeres, como de los otros grupos subordinados.

Es este el contexto político y social muy revuelto en el que se afirma una nueva literatura escrita por mujeres y destinada prevalentemente a un público femenino. Sustancialmente se trata de una literatura de denuncia social, que pone en tela de juicio instituciones históricas como el machismo y el patriarcado, particularmente en auge en Latinoamérica. Sin embargo, como hemos evaluado en el caso de Ocampo, ya en la década de los Treinta hubo escritoras feministas que aportaron visiones progresistas. La figura de Victoria Ocampo resulta esencial ya que, en su revista *Sur* fundada en 1931, ella manifestó toda su indignación hacia el ideal romántico de mujer defendido también por Ortega y Gasset. En efecto, este pensador defendía la absoluta pasividad de la mujer en el proceso creativo, dado que a la mujer solo se le podía atribuir el papel de Musa inspiradora del hombre y receptora de las artes, pero no el de creadora ni de sujeto activo<sup>112</sup>. Susana Reisz cita en un artículo relativo a la escritura femenina unas palabras pronunciadas por el filósofo madrileño, que resumen perfectamente su filosofía:

---

<sup>110</sup> Cito por Mary L. Pratt y Gabriela Cano, “‘No me interrumpas’: las mujeres y el ensayo latinoamericano”, *Debate Feminista*, vol. 21, 2000, p. 73.

<sup>111</sup> Cito por Pratt y Cano, “‘No me interrumpas’”, *cit.*, p. 82.

<sup>112</sup> Miriam García Villalba, “*El grito de las silenciadas*. Voces femeninas de la literatura hispanoamericana del siglo XX”, *Revista Úrsula*, n. 3, 2019, pp. 1-13.

Es vano oponerse a la ley esencial y no meramente histórica, transitoria o empírica, que hace del varón un ser sustancialmente público, y de la mujer, un temperamento privado. Todo intento de subvertir ese destino termina en fracaso. No es azar que la máxima aniquilación de la norma femenina consista en que la mujer se convierta en «mujer pública», y que la perfección de la misión varonil, el tipo más alto de existencia masculina sea el «hombre público»<sup>113</sup>.

Además, las escritoras latinoamericanas del siglo XX proponen personajes revolucionarios que se parecen cada vez menos al paradigma de la Virgen vehiculado a lo largo del siglo XIX. De hecho, la Virgen María se configuraba por ser el emblema de las virtudes y de los deberes de la mujer, si esta última quería verse aceptada por la sociedad. Guerra Cunningham se concentra en la nueva imagen de la mujer postulada por las autoras hispanoamericanas ya en los años Treinta como, por ejemplo, María Luisa Bombal en *La última niebla* (1935) y *La Amortajada* (1938). En estas obras, y en muchas otras en la producción de esa época, se trata el personaje femenino de una manera nueva, sobre todo por lo que concierne al aspecto erótico, inaccesible a la mujer a causa de la rígida censura patriarcal, alimentado por imágenes conectadas a los elementos primordiales del agua y de la tierra.

Estos personajes desafían la sistematización imperante, como asevera Guerra Cunningham “contradiendo el paradigma falocéntrico que plantea la penetración fálica como único objetivo y culminación de la sexualidad”<sup>114</sup>. Los personajes de Bombal cumplen simultáneamente una revolución sexual y una revolución intelectual; es decir, la mujer, a través de la literatura, reivindica, por fin, su derecho al placer, para que la sexualidad se convierta en algo compartido por la pareja y no se quede como algo exclusivo del hombre. Gargallo define la dimensión sexual predominante como “una heterosexualidad compulsiva y dominada por el deseo del hombre”<sup>115</sup>. Otro punto interesante avanzado por esta intelectual tiene que ver con el pensamiento de la poetisa mexicana Rosario Castellanos, quien comparó la condición de la mujer a la de los indios

---

<sup>113</sup> Cito por Reisz, “Hipótesis sobre el tema”, *cit.*, p. 211.

<sup>114</sup> Guerra Cunningham, “Género y espacio”, *cit.*, p. 828.

<sup>115</sup> Francesca Gargallo, “Escritura de mujeres, escritura de las diferencias”, *La Manzana de la Discordia*, vol. 1, n. 1, 2005, p. 108.

en el contexto colonial, dado que ambos estaban condenados a la marginalidad, en una sociedad altamente centralizadora<sup>116</sup>.

Con respecto a la transición de la mujer del espacio privado al espacio público, interviene Hortal Sandoval con un artículo focalizado en el protagonismo del salón literario en la afirmación de la mujer dentro del ámbito intelectual. En el artículo en cuestión, se citan las palabras de Batticuore, el cual afirma que “el salón literario proporcionó la única oportunidad de la que disfrutaron algunas mujeres para tener un intercambio intelectual con los hombres”<sup>117</sup>. A través de los salones literarios las mujeres tuvieron la oportunidad de acercarse a géneros diferentes de los típicamente femeninos, como el epistolar o autobiográfico, y de acceder a experiencias nuevas, como la ensayística, mediante la cual pudo validar su discurso desde una perspectiva de género.

En cuanto al abrirse de nuevas opciones y oportunidades, Nelly Richard, que ya se había interrogado sobre el género de la escritura, se adentra en la cuestión identitaria latinoamericana. Lo que Richard defiende es que la cultura y la identidad latinoamericana resultan ser el producto de una tradición híbrida, una mezcla de culturas que se han contaminado recíprocamente, impidiendo una homogeneización cultural. Para apoyar su visión, la crítica nos propone las palabras de Oyarzún, quien enuncia que en la identidad de América Latina “cohabitan diosas y dioses precolombinos, vírgenes y brujas, oralidad, escritura y otras grafías; voces indígenas, mestizas y europeas”<sup>118</sup>. Es decir, la colonización ha permitido que se produjera un contacto entre las culturas autóctonas de los países colonizados y la cultura europea de los colonizadores, dotando el continente latinoamericano de un multiculturalismo excepcional.

Sara Beatriz Guardia es otra académica que se ocupa de investigar sobre el desarrollo de una escritura femenina propiamente latinoamericana. Lo que emerge de sus estudios es que en Latinoamérica se asiste a un verdadero cambio de dirección en el momento en el que las mujeres que escriben empiezan a incorporar en sus producciones temas considerados masculinos hasta ese momento.

---

<sup>116</sup> Cito por Gargallo, *op. cit.*, p. 110.

<sup>117</sup> Cito por Inés Hortal Sandoval, “Mujeres ensayistas hispanoamericanas: una mirada entre identidad y género”, *Desde el Sur*, vol. 9, n. 1, 2017, p. 82.

<sup>118</sup> Cito por Nelly Richard, “Feminismo, experiencia y representación”, *Revista Iberoamericana*, vol. 62, n. 176-177, 1996, p. 742.

Además, Guardia insiste en la relevancia de la novela de formación en la narrativa latinoamericana a mediados del siglo XX como género que ha preparado el camino para una emancipación intelectual de carácter femenino. Para apoyar su punto de vista, ella se sirve de las palabras de Lagos Pope, quien señala que “la novela de formación permite la confrontación de la protagonista ante los valores de la sociedad en un proceso en que se ponen en juego los deseos de los individuos y sus posibilidades de cumplirlos”<sup>119</sup>. La niña se convierte en la protagonista y vive su crecimiento físico y emotivo, enfrentándose con las normas que reglamentan la sociedad de la que hace parte. Por consiguiente, se asiste al pasaje de una literatura enteramente sexualizada a una literatura crítica que se ocupa de lo político y sociocultural, donde resulta protagonista una mujer históricamente ultrajada.

### 1.9 *Las escritoras del Post-Boom*

El *Post-Boom* latinoamericano ve como protagonistas a muchas autoras, que asumen otro tipo de planteamiento en comparación con el *Boom* de los años Sesenta y Setenta, un movimiento cultural y editorial netamente masculino. Entre las autoras más conocidas, enumeramos a las mexicanas Rosario Castellanos, Ángeles Mastretta y Laura Esquivel, a la chilenas Isabel Allende y Marcela Serrano, y a la nicaragüense Gioconda Belli.

La gran dificultad que tienen estas autoras es la de afirmarse frente a los hitos del *Boom*, como asevera Castillo al decir que “these women refuse to subscribe to the synthetic, neatly patterned style typical of the traditional, nineteenth-century realist style of male narrative, or to the other, recognizably constructed, pseudo-disconnected narrative of the ‘boom’”<sup>120</sup>. Lo que resulta problemático es la aceptación de un lenguaje exclusivamente femenino que se contrapone al de los grandes representantes del *Boom*, como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Julio Cortázar. Sin embargo, estas escritoras consiguen quebrar el predominio masculino tanto en la producción como en la recepción de las obras.

---

<sup>119</sup> Cito por Sara Beatriz Guardia, “Literatura y escritura femenina en América Latina”, *Anais do XII Seminário Nacional y III Seminário Internacional Mulher e Literatura*, 2007, p. 9.

<sup>120</sup> Debra A. Castillo, “Figuring Feminisms in Latin American Context”, *Dispositio*, vol. 22, n. 49, 1997, pp. 156-157.

En cuanto al estilo de la literatura hispanoamericana de estos años, Salvador<sup>121</sup> subraya la utilización de un lenguaje fundamentalmente sencillo y lineal que sacara a la luz la condición de marginalidad vivida por las mujeres en el continente americano. La toma de conciencia de su propia condición representa el punto de partida para la afirmación de una voz literaria alternativa, cargada de emoción y sensibilidad, al Orden simbólico patriarcal. Spiller<sup>122</sup> señala que es solo cuando la mujer empieza a mirar, en lugar de limitarse a ser un objeto de observación, que se produce un cambio concreto en el sistema dominante.

De ahí que la inversión del paradigma tradicionalmente aceptado le abre un nuevo camino a la mujer en busca de una libertad en todos los niveles. Guerra Cunningham<sup>123</sup> se ha ocupado de la cuestión defendiendo que las escritoras hispanoamericanas pueden inventar su propio Yo a partir de la conciencia de su subordinación. Así que es vital volver a apoderarse de discursos ignorados y considerados tabúes en una historia escrita por hombres, o sea la menstruación, la maternidad, el embarazo y el parto. También Eliana Rivero precisa que: “Los feminismos críticos hispanoamericanos pueden no solo reapropiar el lenguaje que el masculinismo se adjudicó con derechos exclusivos, sino también cuestionar los sistemas simbólicos que hasta ahora han sido aceptados como variables conocidas y dadas en la educación literaria-estética-cultural”<sup>124</sup>.

Otro aspecto interesante es que el nuevo lenguaje que emerge es una mezcla de caracteres autóctonos unidos a elementos indígenas y afro, ya que “en Latinoamérica las estrategias culturales debieran hacerse cargo tanto de la jerarquización sexual como de su evidente conexión con la jerarquización racial y la social”<sup>125</sup>. En efecto, la sociedad latinoamericana está altamente jerarquizada, y todo tipo de jerarquía se entrecruza con las demás, creando una red de conexiones difícil de desmontar. Es decir, se trata de recuperar

---

<sup>121</sup> Álvaro Salvador, “El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 41, 1995, pp. 165-175.

<sup>122</sup> Roland Spiller, “«Hablar en vez de ser hablado»: la crítica literaria y las «escrituras femeninas»”, *Notas: Reseñas Iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia*, vol. 5, n. 1, 1998, pp. 2-17.

<sup>123</sup> Lucía Guerra Cunningham, “Cercos culturales de la representación del Yo en la escritura de las mujeres latinoamericanas”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1995), eds. Derk W. Flitter, Trevor J. Dadson y Patricia Odber de Baubeta, Birmingham, University of Birmingham, vol. 6, 1998, pp. 275-282.

<sup>124</sup> Eliana Rivero, “Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana”, *Revista de literatura hispánica*, vol. 1, n. 40, 1994, p. 31.

<sup>125</sup> Lorena Amaro Castro, “En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres”, *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 9, n. 16, 2021, p. 47.

los espacio legítimos negados durante mucho tiempo a los grupos marginados en la base de un canon no solamente androcéntrico, sino también etnocéntrico.

Asimismo, es necesario profundizar que, en realidad, la institución del patriarcado habría sido una importación de los españoles en ocasión de la conquista, puesto que antes de su llegada a Hispanoamérica muchas sociedades indígenas se regían en otra forma de organización: el matriarcado. Por lo tanto, la mujer tenía un papel activo, ocupaba espacios de poder y la línea de descendencia era materna. Cuando los españoles se establecieron con el objetivo de evangelizar a los autóctonos, ellos trajeron consigo la idea de mujer a la que estaba negado el acceso a la ciudadanía y el ideal de virginidad tan importante en la ideología judeocristiana. Los conquistadores europeos importaron, también, una distinción muy clara al llegar a América: la mujer india o la sirvienta negra como trofeo sexual para demostrar su virilidad, y la esposa blanca que estaba encargada de preservar la pureza racial de los hijos legítimos<sup>126</sup>.

En todo caso, el hecho de haber preservado unos rasgos prehispánicos evidentes se refleja en la permanencia de varios arquetipos relacionados con la mujer. De manera específica, hay ciertas imágenes conectadas a la figura femenina que se presentan como un verdadero *leitmotiv* que recurre, más o menos, en toda la literatura latinoamericana. En concreto, Róžànska<sup>127</sup> ha llevado a cabo un estudio del que emergen los siguientes arquetipos literarios: en primer lugar, el de las amazonas, o sea mujeres independientes que subvierten el modelo de la mujer sumisa. En segundo lugar, el de la mujer angélica vs la mujer traicionera; la primera es simbolizada por la Virgen María, imagen de pureza y castidad, mientras que la segunda es simbolizada por la Malinche, considerada la causa de la pérdida del hombre por ser malvada y mentirosa. Las dos imágenes crean dos diferentes tendencias: por un lado, el marianismo y, por otro lado, el malinchismo. En tercer lugar, el de la madre; se trata de otra referencia a la madre de Cristo concebida como la que debe soportarlo todo pasivamente. Luego, se hace referencia a la madre trágica, o La Llorona; es una imagen que procede de una leyenda mexicana y se refiere a un alma que anda por las noches buscando el perdón. Otro paradigma que sobresale de la investigación de Róžànska es el de la virgen vs la prostituta; la primera es considerada el perfecto modelo cristiano de castidad, mientras que la segunda como emblema de la mujer

---

<sup>126</sup> Elzbieta Sktodowska, "El tratamiento literario del machismo en la nueva prosa femenina hispanoamericana", *Estudios Latinoamericanos*, n. 13, 1990, p. 312.

<sup>127</sup> Róžànska, "Los arquetipos de la mujer", *cit.*, pp. 1-11.

liviana en contra de los dictámenes de la Iglesia. Por último, salen a relucir dos tópicos opuestos: el de la mujer sumisa, o sea la que sufre todo lo que el mundo se le ha impuesto y que sacrifica su libertad para observar las imposiciones patriarcales, y la mujer rebelde que, en cambio, se opone a las constricciones sociales y que lucha por la independencia. Esta última suele seguir una tendencia izquierdista, transgresora y revolucionaria, y el perfecto ejemplo de este tipo de mujer podría identificarse en Frida Kahlo.

## Capítulo 2: Isabel Allende. Un fenómeno literario de fama mundial

### 2.1 *La vida y las obras*

Isabel Allende Llonca nació en Lima el 2 de agosto de 1942. Era hija del diplomático chileno Tomás Allende y, cuando sus padres divorciaron en 1945, ella se trasladó definitivamente a Santiago de Chile, en la casa de su abuelo materno, de quien hablará a menudo en sus obras, tanto las de ficción como las de carácter autobiográfico. Su madre volvió a casarse con otro diplomático, y esto conllevó que la familia viajara mucho. No cabe duda de que la actitud cosmopolita de la autora haya sido influenciada por los constantes viajes alrededor del mundo. Con respecto a su peregrinaje de un país a otro, la autora, en su libro de ensayos *Mi país inventado* (2003) en el que recurre un viaje personal, confiesa:

Desde el momento en que dejamos Chile y comenzamos a ir de un país a otro, me convertí en la niña nueva en el barrio, la extranjera en el colegio, la rara que se vestía diferente y ni siquiera podía hablar como los demás. No veía las horas regresar a mi terreno conocido en Santiago, pero cuando finalmente eso ocurrió, varios años más tarde, tampoco me avine allí, porque había estado afuera demasiado tiempo<sup>128</sup>.

Ya desde muy joven, ella manifestó su espíritu rebelde, sobre todo al poner en tela de juicio unas autoridades consideradas puntos de referencias por el pueblo, como, por ejemplo, la Iglesia y sus representantes.

En 1962 ella se casó con Miguel Frías, del que tuvo dos hijos: Paula y Nicolás. Su apellido puede resultar políticamente incómodo, ya que el primo de su padre era Salvador Allende, futuro presidente de Chile a partir de 1970, quien será asesinado en ocasión del golpe de Estado por mano de Pinochet en 1973. Poco después del golpe, Isabel decidió emigrar a Venezuela, puesto que seguir viviendo en Chile se había convertido en algo imposible, debido a la recién nacida dictadura. En 1992 sufrió un luto muy doloroso,

---

<sup>128</sup> Cito por Magda Kučerková, "Isabel Allende e la scrittura come fenomeno culturale", *XLinguae European Scientific Language Journal*, vol. 4, 2011, p. 5.



o sea la muerte a causa de la porfiria de su hija Paula, a la que dedicará un libro. Con respecto al periodo vivido en Venezuela, la escritora cuenta que:

I was rather isolated in Venezuela for a long time – which is no bad for a writer, by the way. On the other hand, I’m marginal; I’m a foreigner. [...] A foreigner in the language, in the culture, in the way people live, in the values, in everything [...]. You can stand unsheltered by the system and look at it from a certain distance. You appreciate all the ironies; you are always surprised by reality<sup>129</sup>.

En todo caso, la joven Isabel empezó su carrera como periodista, pero dedicó gran parte de su vida a la producción literaria, en la que siempre proyecta a sí misma, además de su experiencia personal. La influencia del periodismo se nota, como señala Cánovas, en el hecho de que su lenguaje “tiene la rapidez, el entusiasmo, y la espontaneidad del reportaje periodístico – género que privilegia lo concreto sobre lo abstracto, lo cotidiano por sobre lo trascendente”<sup>130</sup>.

En 1982 publicó *La casa de los espíritus*, que vivió un éxito editorial increíble. Sin embargo, ella fue más veces acusada de haber imitado muy de cerca *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, puesto que, desde un punto de vista estilístico, la obra se puede categorizar como perteneciente al Realismo Mágico. Efectivamente, hay muchas analogías entre la obra maestra del escritor colombiano y la de Isabel Allende, aunque *La casa de los espíritus* presenta elementos declinados a lo femenino, además de muchas temáticas sociopolíticas relacionadas a la condición de la mujer y, en general, de los subordinados en Latinoamérica.

A pesar de que *La casa de los espíritus* haya representado un verdadero éxito a nivel planetario, la producción de la chilena con ciudadanía estadounidense resulta mucho más prolífica y versátil, ya que pasa de un género a otro. Entre sus obras más exitosas enumeramos las novelas: *De amor y de sombra* (1984), *Eva Luna* (1987), *Hija de la fortuna* (1998), *Retrato en sepia* (2000), *Inés del alma mía* (2006), *Violeta* (2022). En cambio, por lo que concierne a la producción autobiográfica hay que mencionar: *Paula*

---

<sup>129</sup> Cito por Elyse Crystall, Jill Kuhnheim, Mary Layoun, Isabel Allende, “An interview with Isabel Allende”, *Contemporary Literature*, vol. 33, n. 4, 1992, p. 593.

<sup>130</sup> Rodrigo Cánovas, “Los espíritus literarios y políticos de Isabel Allende”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 32, 1988, p. 125.

(1994) y *Mujeres del alma mía* (2020), ambas fruto de una reflexión personal muy íntima. Sin embargo, es importante recordar que la producción de Allende cuenta también con obras teatrales, todas atribuibles a su juventud, como *El embajador* (1971) y *Yo soy la Tránsito Soto* (1973), ambas estrenadas en Santiago. Ella llegó incluso a experimentar una novela policiaca cuyo título es *El juego de Ripper* (2014). Las novelas *Hija de la fortuna* y *Retrato en sepia* han sido identificadas como las otras partes de una trilogía junto a *La casa de los espíritus*, y relatan una saga familiar cuyas protagonistas serían las antepasadas de Clara del Valle, Blanca y Alba.

En 2010 ganó el Premio Nacional de Literatura de Chile y en 2015 obtuvo un doctorado *honoris causa* en la universidad de Santiago de Chile. Naturalmente, se trata de una mínima parte de los reconocimientos que ha recibido a lo largo de su carrera, que, por cierto, sigue cosechando éxitos, pese a ser ya muy mayor.

### 2.1.1 *El pensamiento político y la influencia del feminismo*

La escritora chilena de fama mundial se declara izquierdista y agnóstica, y las dos posiciones resultan reflejadas prácticamente en todas sus obras. El hecho de que ella no tenga fe hace que en sus libros no haya referencias explícitas al Dios cristiano; en cambio, las alusiones religiosas se acercan mucho más al panteón precolombino de divinidades asociadas a la naturaleza. Como declara ella misma en una entrevista:

I believe that there is a spirit, a spirit of life in everything that surrounds me – in plants, animals, people, towns, in the air, in the water, everything. And, in my way, like the ancient Indians, I try to be in touch with that. I have the feeling that if I damage anything that surrounds me, it will come back to me<sup>131</sup>.

Por lo que se refiere a la política, su visión de izquierda se nota sobre todo en la oposición a cualquier forma de prevaricación, y en el rechazo de todo lo que limita la libertad del ser humano. De hecho, Isabel Allende es también una activista por los derechos humanos, especialmente los de las mujeres y de las minorías, y esta postura se proyecta claramente en sus personajes. Con respecto a los derechos humanos, su visión sale a relucir en una entrevista con John Rodden: “I cannot avoid these issues. The rest of

---

<sup>131</sup> Cito por Crystall, Kuhnheim, Layoun, Allende, *op. cit.*, p. 591.

what people call politics are social issue. Human rights. Things that concern everybody everywhere, not only in Chile. And that's not domain of any political party. It's the concern of anybody who thinks, anybody who has an audience"<sup>132</sup>.

Además, ella se declara a favor de Pablo Neruda y otros artistas políticamente comprometidos y, en más de una obra, ella se proclama abiertamente feminista, socialista y antimilitarista. En una entrevista ella define la revolución de la siguiente manera:

Political revolution is an act of love; it's a total commitment. You will sacrifice your life; maybe you will have to give up your life for something. [...] You're willing to fight, to lead a terrible life, because you think that you have to make changes, not for yourself but for other people<sup>133</sup>.

En el caso específico de Chile se trata de un país que, más que otros, necesita una revolución, después de vivir muchos años de dictadura.

Los personajes de la literatura de Allende son, fundamentalmente, mujeres fuertes independientes, que tratan de invertir los roles tradicionales de género, denunciando su condición sociopolítica y cultural. Se trata de personajes que no tienen miedo a enfrentarse a la difícil situación que reina en América Latina, a partir de la corrupción y los regímenes dictatoriales que cumplen crímenes contra la humanidad, hasta llegar al profundo sufrimiento vivido en el ámbito doméstico.

### 2.1.2 *El estilo y las temáticas recurrentes*

Al analizar la producción de Isabel Allende en su conjunto, los críticos han llegado a la conclusión de que se trata prevalentemente de una escritura autobiográfica, dado que son muchos los elementos que remiten a la vida de la autora. En realidad, ella prefiere definir su escritura una memoria que ayude a preservar los recuerdos y a compartirlos. La concepción que la autora tiene de la memoria es la siguiente:

---

<sup>132</sup> Cito por John Rodden, "The responsibility to tell you": An Interview with Isabel Allende", *The Kenyon Review*, vol. 13, n. 1, 1991, pp. 120-21.

<sup>133</sup> Cito por Crystall, Kuhnheim, Layoun, Allende, *op. cit.*, p. 590.

Mi vida ha estado marcada por las despedidas, por los cambios. Nunca he tenido estabilidad. Tal vez porque mi vida es tan variada, con tantas vivencias, tantas experiencias en tantos lugares distintos, porque me he despedido de tanta gente, tiendo a olvidar y todo lo que olvido es como si no lo hubiera vivido. Me produce angustia la pérdida del pasado. A nivel histórico, a nivel de un país, es grave olvidar el pasado. Hay que recuperar la memoria para sacar experiencia para el futuro. Por eso es importante para mí mantener vivo el recuerdo<sup>134</sup>.

En concreto, ella se concentra en una memoria transmitida de una generación de mujeres a otra. Lo extraordinario es que, aunque se trate de generaciones muy diferentes por época y mentalidad, entre ellas se instaura un diálogo para discutir sobre la condición femenina y, eventualmente, descubrir si algo ha cambiado en el tiempo o se ha quedado igual. Como afirma Alexander Coleman, *La casa de los espíritus*: “focuses on the evolution of feminine consciousness over the generations and on the gradual acquisition of self through social action and human concern”<sup>135</sup>. Ellas son heroínas que, de alguna manera, y al menos una vez en su vida, se han visto despojadas de su libertad, y simbolizan el deseo de rescate y emancipación tan anhelado por las mujeres.

Con respecto al estilo, nos encontramos ante un estilo sencillo, fluido y cotidiano, al que puedan acceder todos, independientemente de su formación cultural. El lenguaje periodístico, con su concreción y objetividad, se mezcla al lenguaje típico del Realismo Mágico, que se distingue por una fusión sincrética de elementos reales y fantásticos. Sin embargo, con respecto al estilo de los grandes autores del *Boom*, que resulta mucho más críptico, el de Allende se presenta más directo. Es un estilo que ya no busca crear una metaliteratura, sino que es más atento a la realidad histórica y menos obsesionado por las cuestiones existenciales. Además, no faltan unos elementos humorísticos, que hacen que el texto aparezca ameno, favoreciendo la venta.

Las temáticas son, a su vez, de orden cotidiano, y esto le permite al público identificarse en las vicisitudes y sentir empatía por los personajes, quienes viven situaciones concretas. En efecto, según la escritora chilena entre el lector y el autor se establecería un pacto, como declara en un entrevista: “A book is the work of two people: the writer and the reader. So, every book is really several books, and each reader is a

---

<sup>134</sup> Cito por Micheal Moody, “Isabel Allende and the testimonial novel”, *Confluencia*, vol. 2, n. 1, 1986, p. 41.

<sup>135</sup> Cito por *Ibidem*, p. 42.

witness to the reality the author suggests”<sup>136</sup>. Además de la memoria, la autora chilena reserva gran espacio a la familia, sobre todo a los miembros femeninos; al dolor, buscando en la escritura una estrategia para no tenerle miedo a la muerte; a Chile, en uno de sus momentos históricos más trágicos; al renacimiento después de una tragedia. En efecto, la tendencia a retraer fielmente la violencia y la brutalidad de un contexto muy hostil procura que la autora se apele a la responsabilidad social e histórica de su país.

En cuanto a la concepción del escritor latinoamericano, emerge un pensamiento interesante de una entrevista concedida a Pilar Álvarez Rubio, la que le preguntó a Isabel Allende si se podía hablar de responsabilidad del escritor. Al contestar, la autora enunció que:

No siento la literatura como responsabilidad. Cuando empecé a escribir y cuando era mucho más joven sentía que todo escritor latinoamericano tenía un deber frente a la realidad que se vive en nuestro continente. Además, eran los peores años de la dictadura. Sin embargo, ahora soy menos pretenciosa, me doy cuenta de que los escritores no tenemos respuestas. A menudo ni siquiera sabemos denunciar las cosas; solo somos testigos de los eventos. De mentira en mentira vamos descubriendo partículas de verdad<sup>137</sup>.

Por consiguiente, ella se aleja de la imagen de un autor todopoderoso que con sus obras puede solucionar los problemas que afectan a la sociedad. En cambio, es evidente cómo ella defiende la figura de un escritor testigo, que hace de sus obras un verdadero reportaje, sin que tenga la pretensión de conocerlo y solucionarlo todo.

## 2.2 *La casa de los espíritus*

*La casa de los espíritus* representa un hito en la literatura latinoamericana, pero también una inversión repentina de los estándares, ya que ha sido realizado por mano de una mujer, consiguiendo una popularidad a nivel planetario. Un detalle curioso y muy entrañable desde un punto de vista afectivo es que el impulso a la creación fue una carta

---

<sup>136</sup> Cito por Kathy Ratzer Evetts, “The Historical Spirit in Isabel Allende’s *La casa de los espíritus*”, Trabajo de fin de Curso, University of Alabama, Huntsville, 1994, p. 35.

<sup>137</sup> Cito por Pilar Álvarez Rubio, “Una conversación con Isabel Allende”, *Lucero*, vol. 4, n. 1, 1993, p. 3.

escrita por Isabel a su abuelo centenario, al percatarse de que él estaba muriendo. En una entrevista, la autora habló de su abuelo de la siguiente manera:

My grandfather was a patriarch, a strong, intolerant man, predisposed to uncontrollable passions, that died when he was near one hundred years old, in plain possession of his mental faculties, crippled and spent, but without wrinkles, with a lion-like mane of hair and blue eyes as penetrating and lucid as in his youth. He was a magnificent character for a book”<sup>138</sup>.

Por lo tanto, su abuelo maternal habría representado el modelo para crear el personaje de Esteban Trueba, puesto que los dos presentan muchas características comunes, como atestigua la misma Allende que define su abuelo como “a violent, old man, conservatory, reactionary, machista [...]. I adored my grandfather despite his immense defects”<sup>139</sup>. Sin embargo, pese a su actitud, ella siempre mantuvo con él una relación muy amable.

Como se ha anticipado ya en la biografía de la escritora chilena, cuando publicó esta novela ella fue inculpada de haber copiado a García Márquez. En realidad, aunque las dos novelas caben ambas en la corriente literaria del Realismo Mágico, si se considera la presencia masiva de metáforas, símbolos y alegorías, el efecto producido por la obra maestra de Allende resulta totalmente distinto. Sin duda alguna, la escritora chilena demuestra conocer perfectamente la novela garciamarquiana, pero es genial el hecho de que haga una revisión original de los hechos.

Efectivamente, el hecho de que las protagonistas indiscutibles sean mujeres provoca una percepción diferente por parte del lector. Si en *Cien años de soledad* nos enfrentamos al patriarca José Arcadio Buendía, al coronel Aureliano y a los numerosísimos varones de la estirpe, en la novela de la chilena encontramos a Nívea, a Clara, a Rosa, a Blanca y, sobre todo, a Alba, quienes representan los pilares de una familia en la que el poder masculino se desmonta y fracasa. Al respecto, Antoni llega a la conclusión de que “Trueba’s machismo is slowly subdued under the influence of the

---

<sup>138</sup> Cito por Evetts, *op. cit.*, p. 13.

<sup>139</sup> Cito por *Ibidem*, p. 13.

novel's three heroines... [as his] authoritative discourse is subdued by the internally persuasive discourse of the feminine-collective focalization”<sup>140</sup>.

Otro aspecto que diferencia a García Márquez de Allende es la voluntad, por parte de la chilena, de evitar un árbol genealógico extremadamente complicado que confunda al lector y que limite la comprensión de la trama a ciertas élites. Al contrario, en la novela declinada a lo femenino se advierte una descendencia mucho menos intrincada, puesto que los nombres son casi todos distintos entre ellos, y esto le permite alcanzar un público más amplio y heterogéneo.

La acción se desarrolla en un país indefinido de América Latina, aunque hay muchos indicios reconducibles a la historia de Chile a lo largo de cuatro generaciones. Lo que se relata remite a los eventos que vivió este país en la época poscolonial, a partir de los primeros años del siglo XX hasta llegar a los años Setenta, todavía repletos de movimientos revolucionarios y conflictos ideológicos. Al respecto, Earle asevera que “Allende stressed the importance of the ‘moment of history the writer is born into’, especially in Latin America, a world of great ‘struggles and defeats, brutality and magic’”<sup>141</sup>. En efecto, en la última parte de la novela se habla del golpe militar y se alude al fenómeno de los desaparecidos, un paréntesis lamentable en la historia de América Latina.

### 2.2.1 *Los personajes principales*

En esta sección vamos a analizar los personajes que desempeñan un papel principal en la novela. De manera específica, vamos a concentrarnos en los personajes femeninos que sobresalen por tener una personalidad excepcional y en los masculinos que establecen una relación peculiar con ellas. Lo que sale a relucir del análisis es que las mujeres se demuestran mucho más fuertes que los hombres, y se convierten en las verdaderas heroínas de la historia.

El primer personaje que constituye el objeto de nuestro interés es Clara Del Valle. Ella desempeña un papel primario y, en efecto, la obra se abre con ella que escribe su diario, que seguirá escribiendo durante toda su vida, y que funcionará como depósito de

---

<sup>140</sup> Cito por Sara E. Cooper, “Family Systems and National Subversion in Isabel Allende’s ‘The House of the Spirits’”, *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 10, n. 1, 2008, p. 29.

<sup>141</sup> Cito por Evetts, *op. cit.*, p. 23.

la memoria colectiva de la familia. Hija de Severo y Nívea Del Valle, es lo opuesto de su hermana Rosa. Clara es la que detiene el destino de la familia y está provista, desde el nacimiento, de dotes de clarividente, exactamente como el coronel Aureliano Buendía en *Cien años de soledad*; en otros términos, es la que la misma Allende define “the great spiritual mother of us all”<sup>142</sup>. Durante los primeros nueve años de su vida decide no hablar, y acaba por casarse con Esteban Trueba, quien hubiera debido unirse en matrimonio con Rosa. Además, ella tiene la capacidad de comunicar con los espíritus de los muertos que conviven con los vivos y, en general, con una dimensión sobrenatural, como demuestra la siguiente cita: “Al poco tiempo Clara no tenía miedo de nada, no la conmovían las apariciones de monstruos lívidos y desnutridos en su habitación, ni los golpes de los vampiros y demonios en su ventana”<sup>143</sup>. Al mismo tiempo ella conserva un lazo muy fuerte con la naturaleza y su imagen aparece, a menudo, acostada al aire, al agua y a la tierra. Su actitud es feminista, como la de su madre, ya que se opone a la sumisión de la mujer en el hogar doméstico y no quiere que su hija Blanca se case contra su voluntad.

Otro personaje llamativo es Rosa la Bella, la otra hija de Severo y Nívea. Se configura como un personaje misterioso, cuyas características físicas la colocan en un espacio indefinido entre realidad y mito: “Al nacer, Rosa era blanca, lisa, sin arrugas, como una muñeca de loza, con el cabello verde y los ojos amarillos, la criatura más hermosa que había nacido en la tierra desde los tiempos del pecado original”<sup>144</sup>. Muere accidentalmente cuando todavía es muy joven tras beber un veneno destinado a matar a su padre.

Además, resulta emblemática la pareja compuesta por Severo y Nívea Del Valle. Él es un candidato del Partido Liberal y un apasionado de invenciones modernas, mientras que ella es una activista que lucha por los derechos de los marginados, sobre todo las mujeres, para las que reivindica el derecho al voto y a una educación digna. Nívea es la encarnación de los ideales feministas, dado que anda por la ciudad reivindicando la paridad de género e iguales derechos delante de la ley, incluso para los hijos ilegítimos. Los dos mueren en un accidente automovilístico y la cabeza de ella se encontrará mucho después, tras una adivinación por parte de Clara. El hecho de que Severo forma parte del Partido Liberal lo convierte en un enemigo en un contexto que, como aparece en un

---

<sup>142</sup> Cito por Evetts, *op. cit.*, p. 9.

<sup>143</sup> Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, Barcelona, Debolsillo, 2020, p. 86.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 14.



artículo de Cooper, “shows the Trueba/del Valle family in a constant struggle between homeostasis and transformation, a battle that occurs over several generations”<sup>145</sup>.

Asimismo, también Esteban Trueba ocupa un lugar central en la novela. Él tiene una personalidad iracunda y hostil, sobre todo después de la muerte de Rosa, de la cual estaba profundamente enamorado. No es capaz de demostrar sus sentimientos y se porta mal con todos los que encuentra en su camino, excepto Alba, su nieta, que será la única con la que logrará instaurar una relación positiva y duradera. Hereda la finca de familia “Las Tres Marías”, donde viola a muchas campesinas, de las que tendrá numerosos hijos ilegítimos, y maltrata a sus dependientes, los cuales, en un momento dado, deciden rebelarse a los abusos. Magnarelli define Trueba como “an ironic center of gravity: the entire novelistic universe, plot and structure, seems to revolve around him. And, as might be expected, he does everything in his discursive power to maintain himself in that position”<sup>146</sup>. Su terrible temperamento se manifiesta varias veces en la obra, como en el siguiente fragmento, procedente de una conversación entre él y su hermana, a la que contesta con desprecio: “Y a mí no me habría gustado nacer mujer”<sup>147</sup>. Anticomunista obstinado y receloso de las innovaciones, es el único personaje que permanece del principio al final, pero vivirá una vida infeliz, cazado por su hermana Férula y rechazado por su mujer Clara, que dejará de hablarle para siempre. Clara y Esteban tendrán tres hijos: Blanca y los mellizos Jaime y Nicolás, que tienen personalidades opuestas. Con respecto a la personalidad de Esteban, Antoni asevera que: “Trueba is the novel’s hyperbolic macho – dictator in his home, patron and rapist on his estate, and bastion of ‘democracy’ in government”<sup>148</sup>. Por lo tanto, se puede afirmar que Trueba contribuye a crear, junto a la clase social a la que pertenece, las condiciones para que se produzca el golpe y manifiesta toda su obsesión por el poder.

Con respecto a Blanca, la primera hija de la pareja, al nacer decepciona las expectativas del padre que, de buen representante del patriarcado, hubiera querido un hijo varón para preservar la estirpe y el apellido. De ella se afirma que “resultó ser una niña más peluda y fea que lo usual. Esteban sufrió un escalofrío cuando la vio [...], había

---

<sup>145</sup> Cooper, *op. cit.*, p. 19.

<sup>146</sup> Cito por *Ibidem*, p. 25.

<sup>147</sup> Allende, *La casa, cit.*, p. 56.

<sup>148</sup> Cito por Cooper, *op. cit.*, p. 22.

engendrado un monstruo y, para colmo, de sexo femenino”<sup>149</sup>. Se convierte en la amante de Pedro Tercero durante toda la vida, y de la relación nacerá Alba. Puesto que la niña es fruto de un amor ilegítimo, Blanca se ve obligada a casarse con el conde francés Jean de Satigny. Se trata de un matrimonio reparador combinado por Esteban para salvar las apariencias y ocultar la deshonra de tener una hija que ya no es virgen. En realidad, Satigny se revela un marido lleno de vicios, sobre todo de carácter sexual.

Por lo que concierne a Pedro Tercero García, es un campesino que nace y vive gran parte de su vida en la hacienda de los Trueba. Está impulsado por la ideología socialista y se rebela a las condiciones laborales impuestas a los campesinos en la finca. Se enamora de Blanca y, después del Golpe, los dos se huyen a Canadá para alcanzar cierta libertad.

Luego, encontramos a Jaime y Nicolás Trueba del Valle, los hermanos mellizos de Blanca. Tienen personalidades muy distintas; Jaime es médico y tiene un carácter introvertido, le gusta ayudar a los demás y estrecha una relación muy fuerte con su sobrina Alba, a la que transmitirá su pasión por la cultura. Su actitud revolucionaria lo contrapone a su padre Esteban, defensor del conservadorismo. En cambio, Nicolás es extrovertido y excéntrico. De hecho, se interesa en los asuntos sobrenaturales y espirituales e intenta, con todos los medios, desarrollar unos poderes como los de su madre Clara, pero sin conseguirlo. Al mismo tiempo, él mantiene una relación sentimental con Amanda.

En todo caso, no cabe duda de que el personaje que, a fin de cuentas, resulta más icónico es Alba Trueba, hija natural de Pedro Tercero y Blanca. Es adoptada legalmente por Jean de Satigny y es una mujer de temperamento muy fuerte y audaz, y cuando nace tiene el pelo verde como Rosa la Bella. Su nombre es único y sugiere la idea de un nuevo inicio, del nacimiento de un nuevo día y, por consiguiente, de nuevas esperanzas, aunque “su madre quería llamarla Clara, pero su abuela no era partidaria de repetir los nombres en la familia, porque eso siembra confusión en los cuadernos de anotar la vida”<sup>150</sup>. Ella establece un lazo inquebrantable con su abuela Clara, y sufrirá mucho por su muerte.

Por lo que concierne a la temática de los nombres, sobre todo los de los personajes femeninos, Kučerková<sup>151</sup> señala que, desde un punto de vista semántico, el significado de esos nombres no sería nada casual. En efecto, Nivea, Clara, Blanca y Alba son todos

---

<sup>149</sup> Allende, *La casa, cit.*, p. 113.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>151</sup> Magda Kučerková, *op. cit.*, p. 9.

nombres que remiten a los conceptos de pureza y claridad. La razón por la que la autora habría decidido atribuir estos nombres a los personajes femeninos sería la de transmitir la idea de volver a nacer con la esperanza de un futuro mejor. Según Kučerková, esta esperanza representaría un deseo universal común a toda la humanidad. Al respecto interviene también McCallister, quien postula que los personajes de Allende adquirirían un significado histórico “by the use of names that add depth to the characters through their allusions and secondary meaning”<sup>152</sup>. Por consiguiente, se puede afirmar que, incluso en la atribución de los nombres, la autora chilena lo piensa todo de manera muy detallada.

Otros dos personajes importantes que, sin embargo, se quedan en segundo plan en la trama son Amanda y Miguel. Ella es la amante de Nicolás y partidaria del amor libre. Cuando se queda embarazada, le pide a Jaime que la ayude a abortar de manera clandestina. Es asesinada por el régimen durante el Golpe. Sin duda, ella encarna la imagen de la mujer progresista que lucha por la emancipación. Él es su hermano y se convierte en un ferviente revolucionario de izquierda durante el periodo universitario. Debido a la implicación con él, Alba será secuestrada y torturada por sus enemigos políticos.

Por último, destaca Esteban García, hijo ilegítimo de Esteban, ya que nació de la violación sufrida por la primera víctima del terrateniente, es decir la campesina Pancha García. Ya desde pequeño molesta a Alba e intenta poseerla a la fuerza, pero es al final de la novela que consigue violarla.

### 2.2.2 *El contexto político y social de la novela*

No cabe duda de que la novela entera es una denuncia social hecha por parte de la autora, quien reflexiona a través de la escritura sobre las contradicciones de una sociedad hipócrita y corrupta. Efectivamente, en muchas ocasiones se hace referencia a las tensiones entre las diferentes facciones políticas, sobre todo en una época en la que está tomando pie, cada vez más, el pensamiento marxista promotor de ideales como el comunismo, la justicia social y la lucha de clase. El pensamiento socialista encontrará muchos partidarios sobre todo entre los campesinos que, hartos de ser explotados por el

---

<sup>152</sup> Cito por Evetts, *op. cit.*, p. 25.

patrón, reivindican sus intereses como seres humanos dotados de dignidad. En la visión de Cooper, las ‘Tres Marías’ representaría “the very bastion of conservatism [...] where ‘civilization’ and ‘barbarism’ become blurred, allowing the political and social insurrection”<sup>153</sup>. Es decir, es en la finca misma que se crean las condiciones para la insurrección de los trabajadores.

Hay un extracto que resume perfectamente la posición de los campesinos dentro de una sociedad conservadora y capitalista: “Los campesinos todavía vivían igual que en tiempo de la Colonia y no habían oído hablar de sindicatos, ni de domingos festivos, ni de un salario mínimo, pero ya comenzaban a infiltrarse en los fundos los delegados de los nuevos partidos de izquierda”<sup>154</sup>. Con respecto a la lucha entre el Partido Conservador, del que Esteban Trueba llegará a ser senador, y el Partido Socialista, aparecen en la novela dos personajes que están inspirados en dos figuras históricas muy cercanas a la autora: El Poeta, basado en Pablo Neruda, y El Presidente, basado en Salvador Allende, ambos exponentes del ideal y del partido socialista. En una entrevista con los Escritores Latinoamericanos, ella habla de Neruda de la siguiente manera: “Every time I felt the need to recover my country, I read Neruda because he is Chile, he is the voice of Chile. [...] With his death, the voice of the people and the voice of freedom grew silent”<sup>155</sup>.

En todo caso, el objeto principal de la crítica social es el tratamiento de la mujer, condenada al matrimonio y a ser propiedad del marido. La relación entre Esteban y Clara demuestra ser, por ejemplo, violenta, puesto que él quiere aniquilar cualquier deseo de la mujer. En efecto, como sugiere el siguiente fragmento, él: “Quería que Clara no pensara más que en él, que no tuviera más vida que la que pudiera compartir con él, que le contara todo, que no poseyera nada que no proviniera de sus manos, que dependiera completamente”<sup>156</sup>. Con el término dependencia se entiende, en primer lugar, una subordinación de carácter económico, que le impide a la mujer de la clase medio-alta tener acceso al trabajo y la fuerza a ser ama de casa, aunque no tenga predisposición para eso. En segundo lugar, se refiere a la dependencia afectiva que se le exige a la mujer, y este concepto se evidencia claramente en las palabras de la prostituta Tránsito Soto,

---

<sup>153</sup> Cooper, *op. cit.*, p. 26.

<sup>154</sup> Allende, *La casa, cit.*, p. 79.

<sup>155</sup> Cito por Evetts, *op. cit.*, p. 24.

<sup>156</sup> Allende, *La casa, cit.*, p. 139.

cuando afirma que las mujeres “necesitan a un hombre para sentirse seguras y no se dan cuenta de que lo único que hay que temer es a los mismos hombres”<sup>157</sup>.

Las repercusiones del patriarcado y del machismo se aprecian, especialmente, en los personajes de Pancha García y Férula Trueba, incapaces de desprenderse de las ataduras, a diferencia de los otros personajes femeninos que se revelan mucho más fuertes y tenaces. Según Evetts, en *La casa de los espíritus* la autora reproduce la estratificación social de manera genial, puesto que cada grupo de personajes simboliza cierta clase social. Por ejemplo, “the García family symbolizes the peasantry. Miguel and Amanda represent the proletariat, while Férula and Tránsito Soto represent the marginal individuals in the society”<sup>158</sup>. Por lo tanto, se podría definir esta novela como un reportaje de la realidad social chilena de la época.

En el caso de Férula, ella tiene su destino determinado ya desde su nacimiento, ya que tiene que cuidar a su madre gravemente enferma hasta el final de sus días. De hecho, si a Férula se le reserva un destino tan trágico, a su hermano le está permitido realizarse como sea simplemente por ser varón. Sin embargo, Férula no pierde ocasión para quejarse de su situación, como se advierte en el siguiente pasaje:

Le molestaba tener que quedarse encerrada entre esas paredes hediondas a vejez y a remedios, desvelada con los gemidos de la enferma, atenta al reloj para administrarle sus medicinas, aburrída, cansada, triste, mientras que su hermano ignoraba esas obligaciones. Él podría casarse, tener hijos, conocer el amor.<sup>159</sup>

Pues, el hombre está autorizado a emprender cualquier tipo de experiencia, mientras que la mujer está subyugada a unas obligaciones morales que la castigan al aislamiento y a una consiguiente incomunicación con el mundo. En realidad, Férula llegará a punto de maldecir a su hermano, sobre todo por las maneras brutales que emplea con Clara, hacia la cual Férula siente un cariño sincero.

En relación con la denuncia de la condición femenina, hay otros pasajes que reflejan el descontento de las mujeres. Es, por ejemplo, el caso de Pancha García, la primera campesina violada por Esteban Trueba. Pancha no puede más que respetar “la

---

<sup>157</sup> Allende, *La casa, cit.*, p. 129.

<sup>158</sup> Evetts, *op. cit.*, p. 15.

<sup>159</sup> Allende, *La casa, cit.*, p. 55.

costumbre ancestral de todas las mujeres de su estirpe de bajar la cabeza ante el macho. [...] Antes que ella su madre, y antes que su madre su abuela, habían sufrido el mismo destino de perra”<sup>160</sup>. La misma Pancha procede de dos generaciones de mujeres violadas y tiene que someterse a sus obligaciones de esclava pasivamente. Estas mujeres se consideran inferiores no solo por ser de sexo femenino, sino también por pertenecer a la clase baja. Por ese motivo, los hombres se sienten autorizados a disponer de ellas a su antojo, porque ellas representan su objeto de diversión sexual, como testimonia el siguiente extracto:

Cuando no quedaron mujeres disponibles en Las Tres Marías, se dedicó a perseguir a las de otras haciendas, violándolas en un abrir y cerrar de ojos [...]. No se preocupaba de hacerlo a escondidas, porque no le temía a nadie. [...] La fama de su brutalidad se extendió por toda la zona y causaba envidiosa admiración entre los machos de su clase<sup>161</sup>.

La actitud de Esteban Trueba hacia las mujeres y todos los individuos que pertenecen a una clase social más baja que la suya denuncia perfectamente la visión del mundo del terrateniente que no solo piensa en disponer de sus tierras, sino también de las personas que allí trabajan. Él ejerce su autoridad sin piedad incluso sobre su hija Blanca de la que piensa que su único destino es el de casarse y de representar en la sociedad a la perfecta mujer burguesa. Además, él está convencido de que haya asuntos propios de las mujeres y, por eso, socioculturalmente inferiores, como la magia, la religión y la cocina. Así que se burla de Jean cuando descubre que sabe cocinar algunas recetas francesas, ya que el hecho que un hombre cocine, en América Latina, se considera algo ridículo y antinatural.

La única mujer hacia la que el senador Trueba muestra cierto respeto es su nieta Alba, con la que tiene una relación especial que nunca tuvo con sus propios hijos. El sentimiento que lo mueve hacia ella le hace pensar, por primera vez en su vida, en que incluso una mujer pueda realizarse del mismo modo que un hombre, como aparece en la siguiente cita:

---

<sup>160</sup> Allende, *La casa, cit.*, p. 68.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 74.

Había acabado por aceptar — vencido por la oleada de los nuevos tiempos — que algunas mujeres no eran del todo idiotas y pensaba que Alba, demasiado insignificante para atraer a un esposo de buena situación, podía adquirir una profesión y acabar ganándose la vida como un hombre<sup>162</sup>.

También su madre Blanca espera para ella un futuro mejor, y por eso insiste en hacerle frecuentar el colegio, tratando de convencerla de la siguiente manera: “No quiero que seas pobre como yo, ni que tengas que depender de un hombre para que te mantenga”<sup>163</sup>.

Efectivamente, Alba es quien, al final, cumple realmente una revolución de género porque encarna toda la resistencia y la resiliencia de las que una mujer puede ser capaz, aunque se vea subestimada. De hecho, ella es violada por Esteban García, hijo bastardo del senador Trueba, pero lucha hasta el final por su amor por Miguel, perseguido político junto con Pedro Tercero. Denunciando la situación en la que vive, Alba “rescata del silencio no solo la existencia de las mujeres de su familia, sino también el mundo de la mujer latinoamericana”<sup>164</sup>. En otras palabras, las mujeres de la novela son una metáfora de la mujer latinoamericana en el conjunto, y, por eso, están cargadas de una gran valencia social.

Sin embargo, hay una diferencia significativa entre la actitud de Alba y la de Clara a la hora de escribir. Efectivamente, si el relato de Clara se acerca más a una posición intimista y de diario, el de Alba asume un tono más autoritario que, progresivamente, ahonda en la historia política y social de Chile. Sin embargo, las tres protagonistas consiguen cierta forma de libertad. En el caso de Clara, ella se inspira en la causa feminista de su madre Nívea y, aunque vive un matrimonio opresivo, ella alcanza cierta libertad personal, contraponiendo sus propias visiones a las del marido. En el caso de Blanca, en cambio, se asiste a una liberación de carácter sustancialmente sexual que le permite conquistar cierta independencia y emancipación, sobre todo porque sigue luchando por su amor hacia un hombre que pertenece a una clase social mucho más baja. Por último, mencionamos a Alba, que sintetiza perfectamente los ideales que movieron la lucha de sus antepasadas, como observa Stichark:

---

<sup>162</sup> Allende, *La casa, cit.*, p. 317.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 317.

<sup>164</sup> Eva Ciuk, “Isabel Allende o la morfología de las voces femeninas”, *Verba Hispánica*, vol. 9, n. 1, 2001, p. 233.

Alba representa el próximo paso en el movimiento de las mujeres. Ella es la consolidación de todas características de su madre, su abuela Clara y su bisabuela Nivea. Ella valora la liberación sexual de su madre, la espiritualidad de su abuela, y la protesta social de su bisabuela. Sin embargo, la cualidad más importante de Alba es su poder de amar<sup>165</sup>.

De la cita previa emerge un concepto central en toda la literatura de Isabel Allende, o sea el hecho de que el amor lo mueve todo. Al mismo tiempo, ella nos sugiere que el camino hacia el cambio es muy largo y necesita la cooperación de todas las generaciones para llevarse a cabo. Con respecto a esta cuestión, Martínez señala que las protagonistas femeninas de la novela: “Within the limits of their own material existence, they all shatter conventions, liberate differences, and transgress boundaries, even in the field of their artistic endeavors”<sup>166</sup>.

En total, esta novela representa un ejemplo perfecto de novela comprometida y testimonial, puesto que se configura por tener rasgos claramente feministas y, como señala Dos Santos: “La literatura feminista es un ejemplo de discurso comprometido, entendido como un tipo de literatura que expresa los problemas de una sociedad a partir de una historia ficcional, que puede o no ser verosímil”<sup>167</sup>. Por lo tanto, se puede afirmar que *La casa de los espíritus* nos propone una escritura marcadamente feminizada, ya que la perspectiva dominante resulta ser la de las mujeres que, gradualmente, se enteran de su condición, la denuncian, y juntas tratan de desarrollar una autoconciencia que les permita liberarse de la asfixiante presión patriarcal.

---

<sup>165</sup> Cito por Guadalupe Macêdo Marques, “El realismo mágico como expresión de lo femenino en la obra *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende”, Trabajo de Conclusión de Curso, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022, pp. 35-36.

<sup>166</sup> Nelly Z. Martínez, “Isabel Allende’s Fictional World: Roads to Freedom”, *Latin American Literary Review*, vol. 30, n. 60, 2002, p. 66.

<sup>167</sup> Cito por Ana Belén Ramírez Medina, “Literatura femenina y feminista: abordando una problemática de identidad de género en la realidad social chilena”, Trabajo de Fin de Grado, Universidad del Bío-Bío, Chillán, 2017, p. 48.



### 2.2.3 Rastros de Realismo Mágico

Son muchos los elementos que remiten al universo simbólico del Realismo Mágico, que promueve la coexistencia de elementos reales y ficticios y sabe expresar la complejidad del universo femenino a la perfección. En relación con la actitud de esta corriente literaria a mezclar realidad y ficción, la escritora chilena, en una entrevista, declaró que:

Lo que aquí – en Madrid – los europeos llaman “realismo mágico”, para nosotros son realidades cotidianas, propias de nuestro Continente de medidas inmensas, geografía terrible y cataclismos grandiosos. Están dadas las condiciones para que sucedan cosas extraordinarias, sobrenaturales. Allí – en Hispanoamérica – no se necesita inventar nada, solo mirar<sup>168</sup>.

Sin embargo, no cabe duda de que el aspecto más propiamente atribuible a esa corriente literaria es la convivencia de los espíritus de los muertos con los vivos. De manera específica, hay un personaje que, más que otros, simboliza esta unión entre una dimensión y otra, y se trata de Clara. De hecho, ella demuestra poseer, ya desde pequeña, una predisposición natural por la adivinación. En efecto, ella prevé todo el destino de su familia, incluso la trágica muerte de su hermana Rosa, lo que la hará sentirse culpable durante mucho tiempo. Ella es capaz de poner en contacto el Más Acá con el Más Allá, y lo hace con una delicadeza envidiable. Además de hacer previsiones, tiene incluso la capacidad de mover objetos con la sola fuerza del pensamiento.

Con todo, ella es la guardiana de la memoria familiar, ya que, desde la infancia, escribe un diario donde anota todos los acontecimientos importantes. Los cuadernos de Clara constituyen el eje central alrededor del cual se desarrollan los eventos, y la novela se abre y cierra con una referencia explícita a esos cuadernos, y eso sugiere cierta ciclicidad típica del Realismo Mágico. Más allá de esto, Clara es una mujer innovadora que, como su madre, intenta defender los derechos de las mujeres con todos los medios, y se opone a cualquier manifestación de patriarcado. A diferencia de la mayoría de las mujeres, ella no está obsesionada por la tareas domésticas y confiesa que tejer fue la única

---

<sup>168</sup> Cito por Idelber Avelar, ““La casa de los espíritus”: La historia del Mito y el Mito de la Historia”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 43, 1993, p. 71.

tarea casera que aprendió. Al verse maltratada por su marido, ella deja de hablarle; ya cuando era joven había optado por la mudez durante nueve años, puesto que, en su visión, el propio silencio tiene sus ventajas, especialmente en una sociedad tan corrupta y perversa. Cooper afirma que el silencio de Clara sería el espejo de una sociedad donde se oprime a las mujeres y a las clases bajas, y funcionaría como un arma para combatir la represión<sup>169</sup>.

En varias ocasiones a lo largo de la novela Clara acuesta el silencio a la imagen de un refugio. Al respecto, Agosín señala que Clara adoptaría una ‘estética del silencio’. Es decir:

El silencio de Clara existe como una decisión, un acto consciente de enmudecer. Pero la mudez no queda rezagada a la incomunicación, sino que postula la comunicación de escribir, para dar testimonio e inaugurar una tradición que podrá ser rescatable. La segunda metáfora del silencio indicaría que mientras Clara enmudece, ella escribe y lee, desafiando el silencio exterior, que es el silencio impuesto por una sociedad poco tolerante de las anomalías<sup>170</sup>.

De todas maneras, Clara desempeña un papel misterioso que la coloca en vilo entre un mundo real y uno sobrehumano. Ella está acompañada por una especie de mascota, cuyo nombre es Barrabás. Se trata de un perro enigmático, que llega por vía marítima desde China y representa un regalo del tío Marcos, personaje a su vez estrafalario, para Clara. Barrabás es un perro tan grande que se parece más a un dromedario, y el aura de misterio que lo rodea le convierte en una criatura casi legendaria.

Debido a su centralidad en el contexto familiar, cuando Clara se muere, todo parece cambiar, como se nota en el siguiente pasaje:

La muerte de Clara trastornó por completo la vida de la gran casa de la esquina. Los tiempos cambiaron. Con ella se fueron los espíritus, los huéspedes y aquella luminosa alegría que estaba siempre presente [...]. Alba notó el deterioro desde los primeros días. Lo vio avanzar lento, pero inexorable<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> Cooper, *op. cit.*, p. 29.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>171</sup> Allende, *La casa, cit.*, p. 310.

Por lo tanto, es como si Clara dejara un rastro capaz de mantener en vida cualquier cosa se encontrara a su alrededor. Una vez muerta, esta magia se desvanece y todo empieza a deteriorarse, como, por ejemplo, las flores que se marchitan. Dicho de otra manera, ella es fuente de vida y, por eso, se entiende cómo nunca fue casual la asociación de Clara a los cuatro elementos primordiales desde el principio de la obra.

Alba es la que más concretamente hereda la curiosidad por los acontecimientos sobrenaturales y, por eso, se siente en perfecta conexión con su abuela Clara; de hecho, cuando esta se muere, es como si Alba perdiera su punto de referencia. Mónica Barrientos<sup>172</sup> habla de cómo también el elemento creativo fortalece la línea dinástica Clara–Blanca–Alba, que reconstruye una genealogía propiamente femenina fundada en la relación entre madre e hija; es un hecho que la actitud creativa resulta central para la unión y la liberación de las mujeres de la familia. Como asevera Meyer, lo que Allende hace es realizar “a feminocentric novel that – in the tradition of the self-conscious text – represents through discourse two empowering and transforming female experiences associated with renewal: giving birth and being reborn”<sup>173</sup>. De ahí que el concepto de creatividad tiene que ver tanto con la creación de algo material, como, por ejemplo, los cuadernos de Clara, como de una nueva forma de ser. Ramírez Medina opina que son las mujeres “quienes mantienen el lazo, el contacto y la unidad familiar; los hombres, por su parte se aíslan, y pierden el contacto entre ellos”<sup>174</sup>. Por consiguiente, se puede constatar que, al final, son las mujeres las que triunfan de verdad, dado que los hombres pierden gradualmente su integridad. Mejor dicho, se asiste cada vez más al desmoronamiento de las categorías tradicionales de género.

#### 2.2.4 Analogías y diferencias entre *La casa de los espíritus* y *Cien años de soledad*

Como ya hemos anticipado al trazar un perfil bio-bibliográfico de la autora, hay muchas similitudes entre la novela de la autora chilena y la obra maestra de García Márquez. Sin embargo, además de las analogías hay también unas diferencias

---

<sup>172</sup> Mónica Barrientos, “Sujeto, cuerpo y texto: una mirada a la producción narrativa de escritoras chilenas de los últimos años”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, n. 69/70, 2009, p. 118.

<sup>173</sup> Doris Meyer, “‘Parenting the Text’: Female creativity and Dialogic Relationships in Isabel Allende’s *La casa de los espíritus*”, *Hispania*, vol. 73, n. 2, 1990, p. 360.

<sup>174</sup> Ramírez Medina, *op. cit.*, p. 59.

sustanciales, que le quitan a *La casa de los espíritus* el estigma de mera copia de la obra garciamarquiana.

Para empezar, entre las analogías más evidentes sobresale el concepto de pecado original que instila en los personaje un sentimiento de culpabilidad. Por ejemplo, cuando se describe Rosa, se hace referencia al hecho de que nunca existió una criatura tan hermosa desde los tiempos del pecado original. De manera semejante, en *Cien años de soledad* recurre el tema del pecado asociado a José Arcadio Buendía y a su mujer Úrsula Iguarán, símbolo del primer hombre y de la primera mujer cazados del Edén por haberse manchado de dos crímenes: el incesto y el homicidio de Prudencio Aguilar. En realidad, el incesto aparece también en la novela de la autora chilena, pero adquiere una connotación distinta. De hecho, más o menos al final de la obra se produce una relación sexual entre Esteban García y su prima Alba. En este caso, como señala Cánovas, el acto incestuoso representaría un “acto simbólico que ilustra las contradicciones sociales de la época: Esteban García viola a Alba porque es un resentido social”<sup>175</sup>. En efecto, si tomamos en consideración el incesto desde una perspectiva moral, nos damos cuenta de que representa un verdadero fracaso social, dado que rebaja los hombres a un estado bestial.

Otro aspecto parecido sale a relucir cuando Blanca nace, y a su padre Esteban le parece haber engendrado un monstruo. Esta idea de monstruosidad está presente como un *leitmotiv* también en *Cien años de soledad*, puesto que el hijo que nace de la unión incestuosa entre Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia nace con la cola de puerco. Este niño es el último de la estirpe de los Buendía, y no sobrevive, debido a sus características monstruosas. Las hormigas se lo devoran, como la profecía de Melquíades había previsto.

Un elemento esencial es que, en la novela de García Márquez, también el último individuo de la estirpe lleva el nombre Aureliano. A dicho propósito, este rasgo de la escritura del colombiano representa una diferencia crucial entre las dos novelas. De hecho, en *La casa de los espíritus* hay un rechazo explícito al hecho de que se repitan los nombres, porque el resultado produciría una confusión extremada, y, con toda probabilidad, quitaría originalidad a los personajes. En efecto, en el libro de Allende, solo se repiten los nombre Pedro y Esteban, mientras que los de las mujeres aparecen cada vez distintos. Por ejemplo, cuando nace Alba, su abuela Clara se muestra contraria a que la

---

<sup>175</sup> Cánovas, *op. cit.*, p. 122.

llamen como ella. Por consiguiente, el árbol genealógico de los Trueba aparece mucho más variado que el de los Buendía y, como señala Cánovas, este árbol “está construido conscientemente como opuesto y complementario al de Gabriel. Si en *Cien años* los Buendía logran descendencia a través de la rama masculina, en nuestra *Casa* son las mujeres las que entusiastamente [*sic*] pasan a la historia”<sup>176</sup>.

Volviendo a los elementos comunes a las dos obras, nos adentramos en la cuestión de la metanovela, presente tanto en *Cien años de soledad* como en *La casa de los espíritus*. De hecho, si en el libro del colombiano aparecen los pergaminos escritos por el gitano Melquíades que predicen el futuro de los Buendía y son descifrados solo cien años después por Aureliano Babilonia, en la novela de Allende se hace una referencia directa a los cuadernos de Clara, que forman parte de lo que el lector va leyendo, y cuya función es la de anotar las vivencias familiares para guardar la memoria. Boschetto<sup>177</sup> focaliza su atención en la actitud de Clara de anotar, más que escribir. En la visión de la estudiosa, el hecho de que este personaje anote demuestra su capacidad de entrar en contacto con el interlocutor y de acoger lo que dice. La misma Sandra Boschetto subraya que “es el lenguaje de Clara que ‘mata’ al narrador masculino. Esto sugiere que el fallecimiento del narrador se debe a voces de mujer, a ese mundo mágico creado por las articulaciones de la sirena”<sup>178</sup>. Además de imponer su voz quitando espacio a la masculina, Clara es capaz de crear un universo únicamente femenino. A dicho propósito, García Johnson señala que: “Clara had refused the masculine body access to her feminine world, and she swore not to enter masculine verbal space”<sup>179</sup>. Por consiguiente, es como si Clara quisiera evitar una contaminación entre la dimensión creativa femenina y la masculina.

Por último, pero igualmente importante, recordamos que, al final las mujeres triunfan en las dos obras. En efecto, aunque en *Cien años de soledad* parece que el destino de la estirpe esté en las manos de los hombres, ya que se insiste mucho en los conceptos de virilidad e integridad masculina, son las mujeres que resisten con dignidad hasta el final de su vida, convirtiéndose en verdaderas heroínas. Por el contrario, los hombres fracasan anulando su vida y viendo frustrados todos sus propósitos. El ejemplo más

---

<sup>176</sup> Cánovas, *op. cit.*, p. 121.

<sup>177</sup> Sandra M. Boschetto, “Dialéctica metatextual y sexual en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende”, *Hispania*, vol. 72, n. 3, 1989, p. 528.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 529.

<sup>179</sup> Ronie Richele García Johnson, “The Struggle for Space: Feminism and Freedom in ‘The House of the Spirits’”, *Revista Hispánica Moderna*, año 47, n. 1, 1994, p. 189.

manifiesto es el de Úrsula Iguarán, quien vive aproximadamente ciento veinte años y que resiste a todos los eventos, portándose con racionalidad en una familia de estrafalarios y locos.

En resumidas cuentas, son las mujeres que, al fin y al cabo, representan el pilar en que se funda la familia y un punto de referencia para todos los otros miembros. Lo mismo pasa en *La casa de los espíritus* de manera aún más manifiesta, puesto que, como asevera García Johnson “in the intimate harmony of walls and furniture, it may be said that we become conscious of a house that is built by women, since men only know how to build a house from the outside”<sup>180</sup>. Por lo tanto, si los hombres demuestran su capacidad de construir algo desde un punto de vista material, son las mujeres las que representan el verdadero sostén de la familia. De ahí que ellas detienen toda la integridad moral y espiritual que les falta a los hombres.

### 2.3 *Inés del alma mía*

Se trata de una novela publicada por Isabel Allende en 2006, que rescata un personaje histórico caído en el olvido durante más de cuatrocientos años. Tratándose de una obra sobre una mujer realmente existida, se distingue por ser muy detallada y fiel a la realidad, aunque no faltan los elementos que hacen que la historia de amor resulte central. En la novela se cuenta la vida de Inés de Suárez, la conquistadora extremeña que acompañó a Pedro de Valdivia en la expedición de Chile. Ella también participó en la fundación de Santiago de nueva Extremadura (hoy en día Santiago de Chile) y desempeñó un papel central en el cerco mapuche de 1541, que causó una verdadera matanza de los españoles.

En realidad, además de tomar parte en la conquista y evangelización de Chile, Inés se caracteriza por ser una mujer multifacética y versátil. En efecto, a lo largo de la novela, destacan sus habilidades de costurera y enfermera. Sin embargo, la razón más célebre por la que ha pasado a la historia ha sido su controvertida historia de amor con el conquistador Pedro de Valdivia, quien será torturado y matado de una manera atroz por los indios. Sin embargo, Pedro no fue el único hombre en la vida de Inés, dado que ella

---

<sup>180</sup> García Johnson, *op. cit.*, pp. 190-91.

ya se había casado con Juan de Málaga, antes de Pedro, y se unirá en matrimonio con Rodrigo de Quiroga, después. En todo caso, la historia con Valdivia es la que más atrae, puesto que fue tan apasionada hasta el punto de colocarse en una dimensión épica, sobre todo si se considera la gran hazaña que los dos cumplieron. De todas formas, la motivación más válida por la que Inés merece ser celebrada es el hecho de que ella constituyó el eje central de la conquista, a pesar de que se tratara de una mujer en una sociedad altamente misógina. Ella sorprendió las expectativas de los demás, conformes a la mentalidad de la época, e hizo posible que los españoles pudieran triunfar en diferentes ocasiones, gracias a su marcado ingenio.

Uno de los objetivos de este trabajo es el de hacer una comparación entre Inés Suárez y Malinche, de la que hablaremos en el capítulo siguiente. Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre las dos, es decir la etnia: Inés, española, Malinche, indígena. Pese a esta diferencia, las dos han hecho la historia de la conquista por ser mujeres fuertes, valientes y únicas, capaces de demostrar cómo la inteligencia, en muchas ocasiones, puede revelarse mucho más conveniente que la fuerza física varonil. Como sugiere la misma autora en una entrevista con Jimmy Arias hablando de Inés Suárez: “era una mujer corajuda y más valiente que muchos de los hombres que estuvieron a su lado en el campo de batalla”<sup>181</sup>.

### 2.3.1 *Una rescritura feminizada de la historia*

Esta novela es muy significativa según el planteamiento de mi trabajo sobre todo porque la protagonista es una mujer, y porque rescata su papel central en un periodo histórico crucial. De hecho, lo que se percibe leyendo esta obra es el punto de vista rotundamente femenino de una mujer tenaz que supera los límites que la sociedad de su época le impone, apoderándose de un espacio hasta entonces reservado a los varones. Por lo tanto, Inés es un personaje redondo y profundo que refleja sobre el destino que la vida le ha asignado. Ella se convierte gradualmente, como prácticamente todos los personajes femeninos de Allende, en una heroína que detiene una enorme responsabilidad.

---

<sup>181</sup> Cito por Melvy Portocarrero, “Inés Suárez: La conquistadora de Chile, una mujer que rompe con las barreras de género”, *Letras Femeninas*, vol. 36, n. 2, 2010, p. 236.

Carmen Rivero se ha ocupado de este tema y señala que: “Mientras las madres como Inés (o Blanca en *La casa de los espíritus*) no consiguen todavía romper o cambiar completamente las estructuras, su escritura siembra la semilla, sin embargo, para que las nuevas, representadas por Isabel (o Alba), puedan hacerlo”<sup>182</sup>. En concreto, se trata de una lucha que implica la cooperación de diferentes generaciones. Las más viejas empiezan poco a poco a romper el sistema tradicional y proporcionan a las más jóvenes los instrumentos para llevar adelante la lucha.

Otra consideración necesaria es que la actitud introspectiva de la protagonista se proyecta en la estructura de la novela, que se parece más a la de un diario, en el que ella quiere anotar todas las etapas fundamentales de su vida, para que su historia pueda ser transferida a las generaciones venideras. De manera específica, Inés Suárez reflexiona sobre su naturaleza de mujer, y en cómo ella la haya realizado en el curso de su vida. Por ejemplo, ella toma en consideración la cuestión de la maternidad, y llega a afirmar que:

la verdadera bendición de la Virgen fue negarme la maternidad y así permitirme cumplir un destino excepcional. Con hijos habría estado atada, como siempre lo están las hembras; con hijos habría quedado abandonada por Juan de Málaga, cosiendo y haciendo empanadas; con hijos no habría conquistado este Reino de Chile<sup>183</sup>.

Es evidente cómo, para ella, el hecho de no ser madre por ser estéril no represente una tragedia, sino algo funcional a su destino de conquistadora. No cabe duda de que se trata de una declaración valiente por parte de la protagonista, quien se aleja, de manera innovadora, de las convenciones sociales y de su condición de mujer pasiva. La innovación estriba en que ella vive con rabia el hecho de haber nacido mujer y ser esclava de las costumbres coetáneas. Por eso decide emprender una aventura extraordinaria, como ella misma reconoce: “mi papel era esperar, solo esperar. ¿No era preferible enfrentar los peligros del mar y de tierras bárbaras antes que envejecer y morir sin haber vivido?”<sup>184</sup>.

El personaje de Inés es novedoso sobre todo porque está consciente de la grandiosidad de la hazaña cumplida, y como le confiesa a Isabel, hija de Rodrigo de

---

<sup>182</sup> Carmen Rivero, “Inés Suárez, conquistadora de Chile: Isabel Allende y la reescritura femenina de la Historia”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 9, n. 1, 2021, p. 951.

<sup>183</sup> Isabel Allende, *Inés del alma mía*, Barcelona, Debolsillo, 2020, pp. 25-26.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 29.



Quiroga y destinataria de su diario, ella sabe que: “habrá calles y ciudades con mi nombre, como las habrá de Pedro de Valdivia y otros conquistadores, pero cientos de esforzadas mujeres que fundaron los pueblos, mientras sus hombres peleaban, serán olvidadas”<sup>185</sup>. En otros términos, ella está denunciando una situación paradójica, ya que, aunque las mujeres sean parte fundamental de la historia, al final se acaba por reconocerles el mérito a los hombres, mientras que ellas se ven condenadas al olvido perpetuo. En realidad, la situación de la mujer española y de la mujer indígena es muy parecida, puesto que también entre los mapuches son las mujeres que trabajan concretamente para la supervivencia del pueblo, mientras los hombres están ocupados en organizar guerras y en pasar el tiempo peleando.

Con respecto a la ausencia de las mujeres en la historia oficial, Morales Pina asevera que:

la nueva novela histórica, haciendo uso de las fuentes propiamente históricas, recupera el cotidiano, la figura de hueso y carne, las voces silenciadas de los subalternos, de las minorías étnicas, de las mujeres con el propósito de coger nuestra realidad histórica y de releerla, relevando lo que la historia oficial ha silenciado, censurado, ocultado<sup>186</sup>.

La misma Allende, en una entrevista con Bethany Lathan defiende que “History is written by the winners, usually White males, and women, children, and the people who are defeated have no voice in History, as if they were never there. If you read History, it seems that the planet was inhabited only by males”<sup>187</sup>. Por lo tanto, es necesario que se haga una revisión la historia oficial, y que se le confiera a las mujeres la oportunidad de abandonar su papel de silenciadas.

En el caso específico del continente americano, que vive la desigualdad de género de manera aún más evidente, Portocarrero intenta describir el punto de vista de las escritoras hispanoamericanas de la siguiente manera:

---

<sup>185</sup> Allende, *Inés, cit.*, p. 80.

<sup>186</sup> Cito por Portocarrero, “Inés Suárez”, *op. cit.*, p. 231.

<sup>187</sup> Cito por *Ibidem*, p. 230.

Today, Latin American women writers are a social group in charge with recovering iconic women in our History to analyze them in a different light. Hence, this endeavor will incorporate them as active historical subjects to empower future generations and to review the position of female participants in our past as well as to revive and vindicate a narrative ignored until now<sup>188</sup>.

A la luz de esta cita, se entiende cómo el hecho de rescatar la mujer del olvido se está convirtiendo, cada vez más, en una misión de cuyos resultados beneficiarán todas las generaciones futuras. Sin embargo, Franco opina que no es nada fácil para un escritor afirmar su autoría, sobre todo en el caso de las mujeres, y aún más de las hispanoamericanas acostumbradas a vivir en un estado de subordinación. Además, uno de los obstáculos mayores es el de confrontarse con los grandes maestros del pasado. Las palabras que Franco utiliza para expresar este concepto son las siguientes:

Todo escritor, tanto hombre como mujer, enfrenta el problema de la autoridad textual o de la voz poética ya que [...] establece relaciones de afiliación o de diferencia con los 'maestros del pasado'. Esta confrontación tiene un interés especial cuando se trata de una mujer escribiendo 'contra' el poder asfixiante de una voz patriarcal<sup>189</sup>.

Volviendo a *Inés del alma mía*, esta novela se puede definir, a la luz de las consideraciones hechas, una celebración de las mujeres fuertes, que no tienen miedo a cuestionar la rigidez de las costumbres. En el caso específico de Inés Suárez, ella es todo lo contrario de una mujer débil y sumisa, porque, al igual que Pedro, es ambiciosa y carismática, es decir asume la lógica del poder. Por eso, el mismo Pedro la celebra y la valoriza como figura imprescindible en la conquista de Chile, y su admiración por ella surge en el siguiente pasaje:

---

<sup>188</sup> Melvy Portocarrero, "The Scroll of Seduction: Putting a New Light on the Dark Side of History", *Hispanic Journal*, vol. 31, n. 2, p. 131.

<sup>189</sup> Cito por Meyer, *op. cit.*, p. 363.

Pedro me consideró como el principal de sus capitanes y me otorgó la mayor merced de tierra, [...] arguyendo que yo había enfrentado tantos peligros como el más valiente de los soldados, había salvado a la expedición en repetidas ocasiones y que si arduos eran los trabajos para un hombre, mucho más lo eran para una frágil mujer<sup>190</sup>.

En definitiva, Inés no tiene nada que envidiar a cualquier otro personaje masculino, porque su personalidad es tan fuerte que no puede verse amenazada por nadie. Además, ella es una figura pionera de la mujer independiente, pero también se gana la vida cocinando, cosiendo y curando heridas, dado que otra habilidad suya es la de ser enfermera y de salvar vidas.

### 2.3.2 *Un placer femenino sin inhibiciones*

En esta obra, no faltan tampoco muchos elementos de carácter sexual, pero lo que resulta más original es que, por la mayoría, están conectados al universo erótico femenino. Se trata de una innovación única, puesto que la autora chilena, confirmando a esta novela un carácter marcadamente feminizado, se atreve a rescatar incluso una esfera considerada tradicionalmente un tabú. Efectivamente, la sexualidad ha sido concebida siempre como algo natural y necesario para el hombre, pero como algo escandaloso para la mujer. De hecho, en la tradición predominante se considera a la mujer como la causa de la lujuria y de la perdición del hombre, aunque sea inocente y no lo haya provocado de ninguna manera. La religión católica es la principal responsable de esta visión, transmitiendo la idea de que, para la mujer, la relación sexual tiene que estar finalizada exclusivamente a la reproducción; por eso, la mujer debería conservar su virginidad hasta la boda y concederse solo a su marido. Es notorio que Isabel Allende no profesa ninguna fe y, por lo tanto, esta componente personal ha sin duda influenciado su manera de conformar al personaje de Inés.

Por cierto, la extremeña vive su sexualidad de forma muy libre y no siente ningún tipo de vergüenza en hablar abiertamente de esta cuestión. De manera específica, ella le agradece a su primer marido Juan de Málaga el hecho de que le haya enseñado muchos secretos en materia sexual, cosa totalmente inusual en la época. Lo que aprende gracias a

---

<sup>190</sup> Allende, *Inés*, cit., p. 189.

su primer marido, se revelará fundamental en la relación con Pedro, quien: “creía que la entrega corresponde a la hembra y la dominación al macho, así lo había visto en los animales y aprendido en su oficio de soldado, pero no en vano Juan de Málaga había pasado años enseñándome a conocer mi cuerpo y el de los hombres”<sup>191</sup>. El conocimiento de su propio cuerpo le permite a ella vivir una relación a la par, en la que cada uno tiene derecho al placer, durante siglos negado a las mujeres.

Otro elemento llamativo es que en el Nuevo Mundo a Inés todo le parece mucho más espontáneo y distanciado de las constricciones sociales que, en cambio, son tan rígidas en Europa. Ella cuenta que:

En este Nuevo Mundo el aire es caliente, propicio a la sensualidad, todo es más intenso, el color, los aromas, los sabores; incluso las flores, con sus terribles fragancias, y las frutas, tibias y pegajosas, incitan a la lascivia. [...] ¿A quién le interesaba mi virtud? ¿Quién me juzgaba? Concluí que Dios debía de ser más complaciente en las Indias que en Extremadura. Si perdonaba los agravios cometidos en su nombre contra millares de indígenas, ciertamente perdonaría las debilidades de una pobre mujer<sup>192</sup>.

La cita resume claramente las sensaciones suscitadas en los conquistadores al llegar al Nuevo Mundo, emblema de una Otredad abrumadora, pero al mismo tiempo acogedora, fundada en otras costumbres y organizada de manera totalmente distinta. Es como si en esta dimensión otra se volviera a un estado primordial, ajeno al riguroso sistema de reglas al que están acostumbrados los europeos. La apariencia ancestral de este mundo genera sorpresa en los recién llegados e, incluso, los confunde, como señala la misma Inés: “Era imposible orientarse en el verde absoluto de ese mundo primitivo, anterior al Génesis, un infinito laberinto circular, sin tiempo, sin historia”<sup>193</sup>. Por consiguiente, aún las mujeres, que son las que más padecen los efectos del rigor, consiguen adquirir cierta libertad de experimentación en este nuevo espacio.

---

<sup>191</sup> Allende, *Inés, cit.*, p. 111.

<sup>192</sup> *Ibidem*, pp. 90-91.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 74.

## 2.4 *Mujeres del alma mía*

Esta obra es una autobiografía publicada por Isabel Allende en 2020, en la que ella cumple un viaje personal desde su infancia hasta la contemporaneidad. De manera específica, la autora chilena se focaliza en el análisis de su relación con el feminismo y con las otras mujeres de su familia, y de cómo vive el hecho de haber nacido mujer en una época histórica complicada. Ella nos explica las razones que determinaron su acercamiento a la lucha feminista y de cómo este vínculo se proyecta de forma masiva en sus obras.

La autobiografía se abre con una declaración por parte de la autora, quien nos confiesa que ella se considera feminista desde niña. De hecho, su actitud militante surgió como forma de rebeldía hacia el sistema machista predominante, que relegaba a las mujeres en una subordinación total, obligándolas a casarse contra su voluntad. Allende nos describe una situación social alarmante, y toma como ejemplo a su madre, que vivió una vida de abnegación y sacrificio. De todas maneras, como ya se ha señalado, son las mismas mujeres las que, muchas veces, permiten la perpetuación del patriarcado, mostrándose dóciles e indefensas. En la opinión de Isabel Allende, esta pasividad solo les conviene a los hombres para mantener su control y anular la autoconsciencia que la mujer tiene de su potencial.

Sin embargo, la autora chilena retrata a su madre como una mujer que desafió las convenciones patriarcales, pero nunca alcanzó una plena libertad. Isabel le reprocha el hecho de no haberse esforzado suficientemente, pero se da cuenta de que no dependía de ella, sino de las circunstancias en las que se encontraba, como sale a relucir en la siguiente cita: “Podría haber bregado para tener más independencia, hacer la vida que deseaba y desarrollar su enorme potencial, en vez de someterse, pero mi opinión no cuenta, porque pertenezco a la generación del feminismo y tuve oportunidades que ella no tuvo”<sup>194</sup>. En el caso de su madre, ella tenía una pasión por la pintura, pero tuvo que reprimirla dado que, en la sociedad de la época, ella estaba predestinada a casarse y a ser madre; por eso, ella limitó su pasión al ámbito doméstico. En una de sus muchas entrevistas, Allende describe su relación con su madre de la siguiente forma: “My mother was the most

---

<sup>194</sup> Isabel Allende, *Mujeres del alma mía*, Barcelona, Debolsillo, 2021, p. 12.

important person in childhood, and she has been the most important person in my life. She's my friend, my sister, my companion"<sup>195</sup>. Por lo tanto, no cabe duda de que la estrecha relación que la escritora tuvo con su madre y su abuela representó una inspiración para dar luz a los personajes de sus ficciones.

En otras palabras, la autora está consciente de que el feminismo es algo en constante evolución y que no siempre tuvo el mismo potencial de acción, pero insiste en el concepto de independencia, por el que se inspira a las grandes feministas como Virginia Woolf o Margaret Atwood, quienes veían en la independencia, ante todo económica, el arma para la liberación de la mujer. La escritora admite cierto sentido de culpabilidad por vivir la vida que su madre nunca pudo vivir a causa de un ambiente familiar y laboral desfavorable a su inclinación. En realidad, se trata de algo normal, ya que ella y las de su generación fueron las que impulsaron la revolución, buscando inspiración en los movimientos cada vez más activos en Europa y Estados Unidos. De cualquier forma, Allende está consciente de que, aunque la generación de su madre no cumplió una revolución completa, por lo menos dejó a las generaciones posteriores los instrumentos para seguir con la lucha.

En esta autobiografía, Isabel Allende polemiza también sobre otra autoridad diferente del patriarcado, pero estrictamente relacionada a él: la Iglesia. Frente a la Iglesia, la autora adopta una posición anticlerical, puesto que ella ve en el orden eclesiástico otra forma de frustración para la mujer. En efecto, la Iglesia está basada fundamentalmente en un sistema masculino y elitista, que contribuye a difundir la idea de una mujer sumisa por naturaleza. Al respecto, Allende confiesa que esta fue una de las razones por las que se alejó de la religión católica, como resulta evidente en el pasaje siguiente:

A los quince años me alejé de la Iglesia para siempre, no por falta de fe en Dios — eso vino más tarde—, sino por el machismo inherente a toda organización religiosa. No puedo ser miembro de una institución que me considera persona de segunda clase y cuyas autoridades, siempre hombres, imponen sus reglas con la fuerza del dogma y gozan de impunidad<sup>196</sup>.

---

<sup>195</sup> Cito por Evetts, *op. cit.*, p. 11.

<sup>196</sup> Allende, *Mujeres, cit.*, p. 31.

A la luz de lo que afirma la autora, es obvio que la Iglesia, que debería considerar todos los seres humanos de la misma manera, si respetara los ideales de caridad e igualdad, actúa como la enésima institución clasista que clasifica a los individuos basándose en su clase social, de su etnia, o de que sea hombre o mujer. Además, lo que resulta aún más preocupante es que a la Iglesia le conviene mantener a la gente en la ignorancia, sobre todo a las mujeres, ya que la educación sería el arma más poderosa para la emancipación. De hecho, si alguien está alfabetizado es posible que se rebele a la autoridad porque no se reconoce en sus principios, pero si se queda en la ignorancia es más fácil que observe los dogmas.

La escritora chilena aborda otra temática que recurre constantemente en su producción, o sea la sexualidad femenina. Como ella afirma de manera desafiante: “Las fuerzas del oscurantismo, especialmente las religiosas y las de la tradición, le niegan a la mujer el derecho a ejercer su sexualidad y al placer. [...] La mujer sexual asusta al hombre”<sup>197</sup>. Efectivamente, lo que más le preocupa al hombre es el hecho de que la mujer le niegue la exclusividad de la que él se siente dueño incluso en la esfera sexual, que pueda conocer su cuerpo de otra manera y que, eventualmente, busque placer en otro lugar. Es decir, el protagonismo sexual femenino se vería como un insulto a la virilidad masculina, tradicionalmente exclusiva.

En todo caso, en esta confesión íntima no puede faltar un espacio dedicado a la reflexión sobre la presencia de la mujer en la literatura, en tanto que escritora así como personaje, en la literatura. La autora reflexiona sobre sus mismos personajes, y asevera que se trata de personajes femeninos fuertes que se atreven a cumplir acciones fuera de lo normal, puesto que es lo inusual que constituye un material adecuado para elaborar la ficción. A menudo, los personajes femeninos de sus ficciones son un reflejo de ella misma, que proyecta sus ambiciones e ideologías en ellos. Según Belaardi, esta obra de Allende representa una celebración de la solidaridad femenina, ya que ella:

---

<sup>197</sup> Allende, *Mujeres*, cit., p. 67.

insiste en el poder de la ‘sororidad’ y el colectivo femenino como fuerza motora para el cambio, una coalición temida por el patriarcado, un torrente de luchas de mujeres que puede sucumbir los constructos culturales, sociales, económicos y políticos impuestos<sup>198</sup>.

Es decir, la autora chilena nos proporciona un ejemplo perfecto de cómo las mujeres que luchan por la misma causa pueden revelarse un arma poderosa para actuar un cambio radical.

Otra sección interesante de la obra es la donde Isabel Allende se adentra en la cuestión de la literatura en Hispanoamérica, poniendo en tela de juicio sobre todo el hecho de que el *Boom* de los años Sesenta y Setenta fue un fenómeno meramente masculino. En este sentido, ella atestigua que: “Las escritoras de Latinoamérica eran ignoradas por críticos, profesores, estudiantes de literatura y por las editoriales, en caso de publicarlas lo hacían en ediciones insignificantes, sin promoción ni distribución adecuadas”<sup>199</sup>. Realmente, si la mujer tenía una ambición literaria en esa época ni podía expresarla, porque la ambición se consideraba algo varonil y, por eso, la vocación literaria de ella se consideraba una ofensa personal al varón considerado culturalmente superior. Es útil mencionar el siguiente fragmento para resumir la visión de la autora:

Mi madre pintaba bien al óleo, con exquisito sentido del color, pero como nadie la tomaba en serio, ella tampoco lo hacía. Se había criado con la idea de que por ser mujer estaba limitada; los verdaderos artistas y creador eran hombres. La entiendo, porque a pesar de mi feminismo, yo también dudaba de mi capacidad y talento; empecé a escribir ficción [...] con la sensación de estar invadiendo un terreno prohibido<sup>200</sup>.

Por lo tanto, la misma Isabel Allende no pudo creer en el gran éxito que tuvo *La casa de los espíritus*, que se convirtió inmediatamente en un fenómeno literario de carácter mundial. Con todo, la mujer tiene que trabajar mucho más duramente que el hombre para obtener la misma fama, porque el camino que recorre está lleno de

---

<sup>198</sup> Loubna Belaarbi, “*Mujeres del alma mía*. Sobre el amor impaciente, la vida larga y la brujas buenas”, *Argus-a Artes & Humanidades*, vol. 10, n. 39, 2021, p. 2.

<sup>199</sup> Allende, *Mujeres*, cit., p. 81.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 131.



obstáculos y, como precisa la autora: “a las mujeres no nos perdonan el éxito”<sup>201</sup>. Y eso porque tener éxito significa invadir un campo masculino. Para sustentar su discurso, la autora hace referencia a las mujeres acusadas de brujería solo por ser letradas, y ella menciona también una cita de Eduardo Galeano, quien asintió que: “al fin y al cabo, el miedo de la mujer a la violencia del hombre es el espejo del miedo del hombre a la mujer”<sup>202</sup>.

---

<sup>201</sup> Allende, *Mujeres, cit.*, p. 84.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 120.

## Capítulo 3: Laura Esquivel como cronista de la cultura mexicana

### 3.1 *Biografía, estilo y producción literaria*

Laura Esquivel nació en Ciudad de México el 30 de septiembre de 1950. Ella empezó su carrera como docente, y luego se interesó en la política y la escritura, convirtiéndose también en guionista de cine y dramaturga. Además, desarrolló su pasión por el cine durante su largo matrimonio con Alfonso Arau, actor y director de cine. En 1983 fundó el Centro de Invención Permanente, donde organizaba también actividades para niños, para los cuales escribió algunas obras. Sin embargo, su obra de mayor éxito fue *Como agua para chocolate*, publicada en 1989 y convertida en película en 1992. Tanto el libro como la película lograron un nivel de fama planetaria, y fueron bien acogidos en todo el mundo. El libro, por ejemplo, fue traducido a más de 30 idiomas y todavía representa un hito de la cultura mexicana. En 1994 recibió el premio American Booksellers Book of the Year, y muchos más a lo largo de su carrera literaria. Su participación política es todavía muy activa, y desde 2015 es diputada del Movimiento de Regeneración Nacional (Morena), un partido de izquierda con ideologías democráticas y populistas.

El estilo que trasluce a través de sus obras es, en general, muy evocativo e intimista. Los personajes más emblemáticos de sus obras son, por la mayoría, mujeres que se distinguen por tener una personalidad heterodoxa y por simbolizar ciertas problemáticas sociales. En el caso de *Como agua para chocolate* (1989) destacan muchos elementos atribuibles al Realismo Mágico, ya que los personajes actúan en una dimensión en la que las fronteras entre realidad y magia ya no son tan nítidas. Sin embargo, como se puede deducir de la personalidad de la autora, su producción literaria fue, además de prolífica, muy experimentadora, desplazándose constantemente de un género a otro. En todo caso, hay un tema que se repite en todas sus novelas, es decir el feminismo. Por lo que concierne a su relación con este planteamiento, Esquivel reconoce el papel fundamental desempeñado por su madre en su formación: “Mi mamá era una gran feminista, y ahora que ya ha pasado el tiempo no saben cómo le agradezco la disciplina y

el orden porque sí me ha ayudado mucho, inclusive para mi trabajo”<sup>203</sup>. Las protagonistas de sus libros, como en el caso de la producción allendiana, son unos puntos de referencias mucho más carismáticos que los hombres y destinadas a triunfar frente a una masculinidad cada vez más débil y en declive, porque, como señala la norteamericana Kristine Ibsen: “the female characters are stronger and more decisive than their male counterparts”<sup>204</sup>.

Por lo que concierne a su amplia producción, más allá de su obra maestra, enumeramos las obras más conocidas y que han tenido mayor éxito en el mercado mundial: *La ley del amor* (1995), *El libro de las emociones* (2000), *Tan veloz como el deseo* (2001), *Malinche* (2006), *A Lupita le gustaba planchar* (2014), *El diario de Tita* (2016), *Mi negro pasado* (2017). Como se deduce de los títulos, hay un gran protagonismo femenino y una importante conexión con lo que está relacionado a la esfera doméstica o al deseo amoroso.

### 3.2 *Como agua para chocolate*

Esta obra se coloca en la corriente del Realismo Mágico, puesto que Laura Esquivel opta por añadir elementos irreales e inexplicables a la realidad cotidiana. La intención de la autora es la de crear un efecto de realidad, según el cual el lector ya no es capaz de distinguir lo real de lo irreal, en una dimensión donde todo es posible. En otros términos, su intención es la de mostrar lo extraño como si fuera algo cotidiano y normal. Sin embargo, la autora misma reconoce que esta novela nació a partir de su experiencia personal, como demuestran las siguientes palabras:

En mi vida, esta unión amorosa, pasional, intensa entre lo masculino y lo femenino dio como fruto un libro [*Como agua*] y una película que encierran mi pasado familiar, mi consciencia nacional, mis obsesiones, mis temores, mis esperanzas y más que nada la creencia en el amor de pareja<sup>205</sup>.

---

<sup>203</sup> Cito por Sonia Peña, Mario Eraso Belálcazar, “Laura Esquivel: ‘La educación solo es posible a través del arte’”, *Cuadernos del CILHA*, vol. 13, n. 17, 2012, pp. 218-219.

<sup>204</sup> Cito por Sofia Björknert, “¿Mujeres poderosas? Los personajes femeninos en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel”, Trabajo de Fin de Curso, Linnaeus University, Växjö, Suecia, 2012, p. 5.

<sup>205</sup> Sarah Maria Piazza, “Entre el diario y el recetario: la reivindicación de la escritura íntima en la trilogía culinaria de Laura Esquivel”, *Revista Letral*, n. 23, 2020, p. 262.

La peculiar estructura de esta novela romántica remite a la de un libro de recetas, puesto que la estructura es prácticamente la misma. De todos modos, la novela en el conjunto se puede interpretar como una parodia de la novela rosa y del recetario, normalmente destinadas a un público femenino. Al respecto, María Elena de Valdés opina que: “*Como agua para chocolate* is a parody of nineteenth century women’s periodical fiction in the same way that *Don Quijote* is a parody of the novel of chivalry”<sup>206</sup>. En un artículo de Alberto Julián Pérez<sup>207</sup> se profundiza la cuestión de a qué género literario pertenece la obra de la famosa escritora mexicana. Este crítico señala que, aunque la obra es una novela, o sea uno de los géneros mayores, mezcla elementos atribuibles a una literatura de menor prestigio, considerada una especie de subliteratura, es decir la novela de entregas, que constituye un género popular, dado que recopila recetas, remedios caseros y secretos amorosos.

Efectivamente, lo que la autora mexicana quiere crear es una literatura que ponga en el centro a unas mujeres independientes que son capaces de independizarse y de escaparse de la prisión del matrimonio. En breve, Laura Esquivel promueve una literatura feminizada que proponga una imagen totalmente distinta a la de la mujer del siglo XIX. De hecho, como ya se ha anticipado, en la literatura decimonónica la mujer no se configuraba como un personaje redondo dotado de una personalidad propia, sino más bien como un tópico que resumía la condición femenina de la época. La mujer burguesa pasaba su vida en la dimensión doméstica y estaba atrapada en un matrimonio infeliz que anulaba todas sus ambiciones y que le impedía cualquier forma de independencia. En el caso específico de esta novela, Senior Grant subraya que:

No hay juicios de valores acerca de la familia o del matrimonio, pero de todas formas, el lector percibe una de-construcción de estas instituciones, que siempre han permitido al hombre establecer jerarquías en donde se reserva para sí el papel preponderante, mientras que la mujer se ve relegada a un segundo plano<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> María Elena de Valdés, “Verbal and Visual representation of Women: *Como agua para chocolate/Like water for chocolate*”, *World Literature Today*, vol. 69, n. 1, 1995, p. 78.

<sup>207</sup> Alberto Julián Pérez, “*Como agua para chocolate*: la Nueva Novela de mujeres en Latinoamérica”, Texas Tech University, Lubbock, 1995, pp. 1-15.

<sup>208</sup> Alder Senior Grant, “La mujer texto en *Como agua para chocolate*”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 21, n. 1, 1995, p. 53.

En cambio, como vamos a ver, algunos personajes de la famosa novela subvierten los estereotipos conectados con la mujer mexicana y latinoamericana en general, presentando al lector un panorama totalmente nuevo. Por lo tanto, cuando Valdés define *Como agua para chocolate* una parodia, lo hace para subrayar que va en contra de la canónica literatura del siglo anterior, tratando de manera irónica unos valores considerados retrógrados. A dicho propósito, Ulloa señala que las elecciones empleadas por la escritora no son nada casuales, ya que esta novela: “efectúa desde el principio una concienzuda exploración del lenguaje y una manipulación de la escritura sometida sistemáticamente a las leyes de la hipérbole y la distorsión. Es su lenguaje que calca de cerca los parámetros de la sátira menipea”<sup>209</sup>. Con respecto al género de la menipea, Kristeva asevera que: “La menipea tiende hacia el escándalo y lo excéntrico del lenguaje. La palabra ‘fuera de lugar’ por su franqueza cínica, por su profanación de lo sagrado, por su ataque a la etiqueta, es muy característica de la menipea. La menipea está hecha de contrastes”<sup>210</sup>. En el caso específico de *Como agua para chocolate*, es evidente la actitud crítica adoptada a través de un lenguaje que denuncia la realidad social en la que la novela se desarrolla.

La división en capítulos es también llamativa: cada uno de ellos corresponde a un mes del año y a una receta. Antes de empezar la narración se apuntan los ingredientes necesarios y luego se describe el proceso de preparación que hay que seguir para la realización del plato. El estilo es muy sencillo y evocativo, porque las recetas, en la base de los ingredientes, tienen la capacidad de evocar ciertos estados anímicos en los que comen. La estructura de la novela es cíclica, dado que el principio y el final presentan varias analogías. No es nada casual que la novela de Esquivel presente una estructura cíclica. De hecho, la correspondencia de cada capítulo con un mes del año es funcional a la descripción del universo femenino que caracteriza la narración. En efecto, lo cíclico remite al ciclo de las estaciones e, incluso, al ciclo menstrual que marca la vida de la mujer durante gran parte de su vida. De ahí que el tratamiento del tiempo por parte de las mujeres, como ya había anticipado Kristeva en *El tiempo de las mujeres* (1979), resulta totalmente distinto de la concepción cronológica y lineal de la historia típicamente masculina.

---

<sup>209</sup> Leonor A. Ulloa, “La socavación paródica del modelo en ‘Como agua para chocolate’ de Laura Esquivel, *Hispanófila*, n. 137, 2003, p. 117.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 117.

Lo cíclico del tiempo está relacionado con los conceptos de fertilidad, tanto de la mujer como de la tierra. En el caso de la primera se trata del ciclo menstrual que vuelve cada mes, determinando su capacidad de engendrar. En cambio, en el caso de la tierra, hay estaciones más prolíficas desde el punto de vista de las cosechas, y otras menos. Además, lo cíclico asociado a la mujer determina una conexión más fuerte con la naturaleza, puesto que también la regla está influenciada por las fases lunares. Sin embargo, el tiempo cíclico es también el del mito, que se coloca en una dimensión atemporal. Por eso, hay que imaginar esta temporalidad como un círculo en el que todo vuelve a manifestarse según intervalos más o menos regulares.

La narradora, que se desplaza de una primera persona a una tercera persona omnisciente, es la sobrina nieta de Tita, hija de Esperanza y Alex Brown y cuando narra estamos a finales del siglo XX. Sin embargo, los sucesos de la familia se producen entre finales del siglo XIX y principios del XX, respetando un orden cronológico que va del nacimiento de Tita hasta su muerte. El pueblo donde la acción se desarrolla es Piedras Negras, y la época es la de la Revolución.

El título es simbólico y retoma un dicho mexicano que describe una persona que está a punto de explotar por la rabia o el deseo. El dicho procede del proceso de preparación del chocolate mexicano, que no se hace con leche, sino con agua; y, para poderlo hacer, es necesario que el agua hierva. Esta metáfora asociada a Tita funciona perfectamente, dado que la protagonista siente la sensación de hervir tanto de deseo hacia Pedro, como de rabia por su condición. Efectivamente, ella transcurre toda su vida en la cocina, desempeñando el papel de “Cenicienta confinada y recluida”<sup>211</sup> y casi no tiene relaciones humanas; este estado de encarcelamiento hace que sea nerviosa e impaciente, y que quiera rebelarse a un sistema social totalmente injusto.

La tentativa por parte de Tita de romper con la tradición implica que se rechacen las recomendaciones de Carreño, autor del manual publicado en 1853 y tan conocido y respetado en América Latina. La cita siguiente muestra lo que Carreño piensa con respecto a la mujer:

---

<sup>211</sup> Senior Grant, *op. cit.*, p. 50.

La mujer [...] respira en todos sus actos aquella dulzura, aquella prudencia, aquella exquisita sensibilidad de que la naturaleza ha dotado a su sexo, y corresponde amor exclusivo que en ella ha puesto el hombre que la ha de su más pura felicidad, haciendo que él encuentre siempre a su lado satisfacción y contento en medio de la prosperidad, consuelos en los rigores de la desgracia, estimación y respeto en todas las situaciones de la vida<sup>212</sup>.

Es decir, se trata de un manual que impone unas normas de comportamiento que hay que respetar para no verse repudiados por la sociedad. No cabe duda de que, como sale a relucir en la cita mencionada, la que mayormente sufre las consecuencias de este manual es la mujer, sobre todo en el contexto mexicano, donde está acostumbrada a vivir como una esclava del machismo. En el artículo de Björknert, aparecen unas palabras esenciales de la feminista Rosario Castellanos al describir a la mujer mexicana:

is a creature who is dependent upon a male authority: be it her father's, her brother's, her husband's or her priest's. She is subject to alien decisions that dictate her personal appearance, her marital status, and the careers she is going to study or the field of work she is going to enter<sup>213</sup>.

Por lo tanto, la mujer en la sociedad mexicana, e hispanoamericana en general, se configura como un sujeto pasivo destinado a verse supeditado a una autoridad, en cualquier caso, desempeñada por hombres.

Retomando el concepto de genealogía postulado por Luce Irigaray es evidente cómo en esta novela y, por lo común en toda la producción de las escritoras del *Postboom*, se intenta recuperarla: “es necesario [...] que afirmemos una genealogía de mujeres. Una genealogía de mujeres dentro de nuestra familia: después de todo, tenemos una madre, una abuela, una bisabuela, hijas. [...] estamos exiliadas [...] en la familia del padre-marido”<sup>214</sup>. Por consiguiente, la recuperación de esta genealogía es fundamental entre las mujeres para el descubrimiento y la afirmación de su propia identidad. En todo caso, es importante que la relación madre-hija sea positiva y enriquecedora, porque, como precisa

---

<sup>212</sup> Cito por Björknert, *op. cit.*, p. 8.

<sup>213</sup> Cito por *Ibidem*, p. 6.

<sup>214</sup> Cito por Paola Madrid Moctezuma, “*Como agua para chocolate y Malena es un nombre de tango: en busca de una genealogía perdida*”, *América sin Nombre*, n. 3, 2002, p. 62.

Elias-Button: “if the traditional woman’s role is no longer satisfactory, then the heritage passed between mothers and daughters is no longer an easy gift”<sup>215</sup>.

En general, hay muchos temas sobre los que la autora llama la atención. Los principales son el amor prohibido acompañado por un erotismo asfixiado, la infidelidad, el amor eterno y el arte culinario. El amor prohibido es lo que viven Pedro y Tita y que se cumple solo al final. La infidelidad está presente en todas las parejas, puesto que Mamá Elena traicionaba a su marido Juan y Pedro traiciona a su mujer Rosaura.

*Como agua para chocolate* es, sin duda alguna, una novela de carácter feminista que protagoniza a las mujeres creando un universo casi exclusivamente femenino. De todos modos, a Laura Esquivel le ha parecido esencial subrayar el hecho de que su feminismo se aleja del feminismo radical lleno de odio que quiere masculinizar a la mujer. Por lo tanto, la escritora mexicana se preocupa de especificar que el objetivo de su feminismo es el de crear un universo armónico donde hombres y mujeres puedan convivir situándose en el mismo nivel. Para fortalecer esta visión, interviene Nathalie Ludec, quien precisa que: “el feminismo mexicano no pretende desbancar al hombre, sino colocarse dignamente a su lado. Luchamos por nuestra emancipación, pero sin abandonar el trabajo doméstico”<sup>216</sup>. Por consiguiente, se intenta valorar el trabajo doméstico desvalorado durante muchos siglos.

En un artículo de Balutet aparece una declaración de la misma Laura Esquivel, que, al hablar de su madre y su abuela, quienes pasaron la mayoría de su vida en la cocina, cuenta que: “al entrar en el recinto sagrado de la cocina, se convertían en sacerdotisas, en grandes alquimistas que jugaban con el agua, el aire, el fuego, la tierra, los cuatro elementos que conforman la razón de ser del universo”<sup>217</sup>. Lo que emerge de la cita es que la cocina no debe ser vista como algo degradante para las mujeres, sino más bien el lugar donde ellas puedan ejercer plenamente su dominio y donde den rienda suelta a sus fantasías y talentos.

De manera específica, la autora mexicana se concentra en la importancia que la cocina ocupa en la cultura de México. Este lugar se convierte en un templo donde magia y realidad se confunden, y donde se mantiene un lazo muy fuerte con los elementos

---

<sup>215</sup> Cito por Lino Pérez, *op. cit.*, p. 196.

<sup>216</sup> Nicolás Balutet, “El feminismo híbrido de Laura Esquivel en *Como agua para chocolate*”, *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de literatura Hispanoamericana y Comparada*, n. 5, 2016, pp. 74-75.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 61.



primordiales responsables de la creación. Por lo tanto, nos alejamos considerablemente de la concepción de cocina como mero lugar físico, para acercarnos a una dimensión mucho más profunda.

### 3.2.1 *El contexto histórico-social y los personajes*

Los acontecimientos se producen en Piedras Negras, Coahuila, uno de los treinta y un estados que constituyen México. Según ya anticipado, el contexto histórico alrededor del cual gravitan los personajes es el de la Revolución Mexicana al principio del siglo XX. Históricamente, la revolución en México empezó en 1910 con la intención de combatir la dictadura de Porfirio Díaz, conocida como porfiriato. Como todos los regímenes dictatoriales, el de Porfirio Díaz también se había mostrado enemigo de los derechos humanos, afectando sobre todo a las clases sociales menos privilegiadas.

Uno de los mayores adversarios de Díaz fue Francisco I. Madero, quien logró ganar las elecciones como presidente de 1911 a 1913 y trató de unir fuerzas que se opusieran a la dictadura. El conflicto armado terminó en 1920, cuando Álvaro Obregón asumió la presidencia del País. Un aspecto interesante es que, en la revolución, del lado de los revolucionarios, tomaron parte también los indígenas de origen maya, cora y huichol, para rebelarse al gobierno que les estaba quitando las tierras, y a los terratenientes que abusaban de los campesinos. En apoyo de la causa campesina, lucharon José Doroteo Arango Arámbula, mejor conocido como Pancho Villa y Emiliano Zapata, ambos asesinados. A estos dos revolucionarios se alude en la novela de Esquivel, donde los personajes se mueven en este contexto revolucionario, cada uno con un planteamiento diferente.

Los personajes principales de la novela maestra de Laura Esquivel son femeninos. La familia de La Garza está constituida prácticamente por mujeres, puesto que falta la figura masculina del padre. Al mando de la familia está Mamá Elena que adopta hacia las tres hijas Rosaura, Gertrudis y Tita una actitud bastante negativa, que se repercute en la vida de las chicas, cada una de las cuales emprende un camino diferente. De hecho, cuando se queda viuda, la responsabilidad del rancho recae sobre Mamá Elena, que acaba por ocuparse de algo tendencialmente masculino. Las únicas figuras masculinas que desempeñan cierto papel en la historia son Pedro Muzquiz y John Brown, un

estadounidense de origen indígena que se enamora de Tita y que quiere salvarla de su cautiverio. Sin embargo, lo que nos interesa es analizar de manera más profundizada a los personajes femeninos.

La protagonista indiscutible de la obra es Josefina De la Garza, cuyo apodo es Tita. Es la menor de las tres hermanas y se coloca en una posición intermedia entre realidad y magia, dado que, gracias a la cocina, es capaz de evocar estados de ánimo opuestos. La pasión por la cocina se la transmite Nacha, la cocinera indígena que se porta con Tita como si fuera su verdadera madre, mostrándole cariño y enseñándole todos los trucos culinarios. En efecto, su madre biológica aparece hostil y agobiante hacia ella, y la fuerza a respetar la tradición familiar según la que la obligación de cuidar a la madre hasta su muerte recae en la hija menor. Por consiguiente, teniendo un destino ya establecido, Tita ni puede casarse con Pedro Muzquiz, el gran amor de su vida.

La jefa de la familia es Mamá Elena De la Garza. Es una mujer autoritaria, castradora y desalmada, que encarna los valores del patriarcado, y derrama su frustración en las hijas, sobre todo en Tita, que le tiene miedo. Efectivamente, Mamá Elena es la típica cómplice del patriarcado, ya que concibe a la mujer como un ser naturalmente dependiente de la autoridad masculina, a la que debe mostrar su obediencia. Al respecto, González Stephan afirma que este personaje posee “el poder de normas coercitivas, la ritualidad de costumbres ancestrales. Es la cultura oficial”<sup>218</sup>. Ella es todo lo contrario de la madre mexicana convencional, que se sacrifica por sus hijos, y todo lo que hace es para aniquilar los deseos de las hijas. En otros términos, es la que Pérez define “el personaje despótico típico del mundo del campo, popularizado en las novelas del ciclo de la tierra”<sup>219</sup>.

En realidad, a través de la lectura se descubre el porqué de tanta hostilidad hacia la hija menor y la causa de su egoísmo. De hecho, cuando era joven Mamá Elena se enamoró de José Trevino, un hombre de ascendencia negra, verdadero padre de Gertrudis. Por cuestiones raciales, los padres de Mamá Elena le impidieron vivir su historia de amor con un mestizo y la obligaron a casarse con Juan De la Garza. Sin embargo, Mamá Elena nunca quiso a su esposo legítimo y siguió viendo secretamente a José con el que querría

---

<sup>218</sup> Cito por Katherine Louise Dell, “El papel de la comida en el ‘espacio femenino’: una interpretación teórica femenina de *Como agua para chocolate*, Trabajo de Fin de Grado, Queen’s University, Kingston, 1997, p. 35.

<sup>219</sup> Julián Pérez, *op. cit.*, p. 8.

escapar. Por lo tanto, la actitud tan rígida que conserva hasta su muerte es fruto de lo que vivió a lo largo de su vida. Según Ulloa:

El conflicto interior de la Mamá Elena se especifica [...] como una lucha solapada e infructuosa entre sus deseos más íntimos y los cánones impuestos por la sociedad. Pero si Tita logra subvertir la prohibición, la madre vive prisionera de las normas. Se convierte en una hipócrita frustrada<sup>220</sup>.

Otro personaje es Rosaura de Muzquiz es la mayor de las hermanas y siente, desde pequeña, cierta rivalidad hacia Tita. Es totalmente diferente de sus hermanas, no le gusta cocinar y está consumida por los celos. Al final es ella la que se casa formalmente con Pedro, del que va a tener dos hijos: Roberto, que se muere, y Esperanza, condenada a perpetuar la misma tradición que su tía. Tita se ocupa de Esperanza e intenta, de todas maneras, que ella no siga con esa tradición sin sentido.

Por último, pero muy importante, hablamos de Gertrudis De la Garza. Es la hermana intermedia entre Rosaura y Tita. Se vincula sentimentalmente a un soldado de la Revolución y se escapa con él. Tras trabajar en un prostíbulo, emprende la carrera militar, llegando a ser un general de las fuerza revolucionarias. Conduce una vida atípica por la época, y es el emblema de una mujer emancipada y valiente que ignora las constricciones sociales y construye su propio destino. Ella se viste de hombre y se abre camino en el espacio público. Rivera George dedica un artículo al papel revolucionario de Gertrudis que huye de su casa para poderse realizar y llevar a cabo una revolución completa. Por ejemplo, ella rompe con los esquemas casándose con un hombre con el que tiene una relación de equidad, y no de inferioridad, y tomando parte, en primera línea, en la Revolución. Es decir, se apodera de un espacio reservado a los hombres, ya que en las filas villistas la reputación que tenían las mujeres, como recuerda Alcubierre, era la siguiente: “en las tropas villistas no era muy bien visto que las soldaderas participaran en las labores ‘propias del hombre’”<sup>221</sup>. De ahí que, la revolución que Gertrudis cumple es más una esperanza de la autora que algo realmente posible.

---

<sup>220</sup> Ulloa, *op. cit.*, pp. 122-123.

<sup>221</sup> Cito por Irais Rivera George, “Mujer y Revolución en *Como agua para chocolate*”, en *La utopía posible: reflexiones y acercamientos II*, ed. Eduardo Parrilla Sotomayor, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013, p. 765.

Además, hay que recordar que Gertrudis simboliza el “fruto de un amor prohibido por la sociedad, hija de una mexicana, de clase marginada y de un descendiente de antiguos esclavos negros. La ruptura con los principios morales es evidente, al introducirse la mancha de ser hija de un ‘pecado negro’”<sup>222</sup>. Por lo tanto, el camino recorrido por ella resulta mucho más complicado que el de los demás, debido a su posición en la sociedad.

Investigando la relación entre Tita y su madre, nos damos cuenta de que se trata de algo enfermizo, que se aleja de lo que debería ser el vínculo entre madre e hija. Madrid Moctezuma señala que todo esto dependería de una concepción incorrecta de la maternidad que, a su vez, es la reproducción del sistema capitalista y falocéntrico en el que se desarrolla. Ella afirma que la maternidad es una institución, como opina también Adrienne Rich, “definida y regulada por la tradición, la religión, el falso sentimentalismo, las costumbres impuestas, mermando la autorrealización femenina y la conservación de una autonomía propia”<sup>223</sup>. En cualquier caso, lo que deriva del análisis de los personajes es que, en *Como agua para chocolate*, se asiste a una evidente oposición entre personajes redondos y dinámicos como Tita y Gertrudis, y otros estáticos como Mamá Elena y Rosaura, emblemas del inmovilismo burgués.

La disparidad entre los personajes implica que ellos adopten voces muy distintas que dan vida a una peculiar polifonía, porque, como asevera Ortiz, esta obra “rompe con la monoglosia o ‘voz única’, en favor de un discurso que incorpore la disconformidad de voces antagónicas”<sup>224</sup>. La discrepancia entre las voces confiere a la obra cierto dinamismo, y permite que los lectores se acerquen a los personajes, sintiendo o menos empatía por ellos.

### 3.2.2 *El papel de la cocina*

En esta novela, el lugar de la cocina asume un papel totalmente distinto frente al imaginario colectivo. Generalmente, la cocina representa el centro del hogar y el único lugar en que la mujer puede actuar. Como afirmaba irónicamente Sor Juana Inés de la

---

<sup>222</sup> Senior Grant, *op. cit.*, p. 51.

<sup>223</sup> Madrid Moctezuma, *op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>224</sup> Cristina Ortiz, “*Como agua para chocolate: Manera de hacerse*”, *Letras Femeninas*, vol. 22, n. 1/2, 1996, p. 124.

Cruz en la *Respuesta de la poetisa a Sor Filotea*: “¿qué podemos saber las mujeres sino filosofía de cocina?”<sup>225</sup>. Al contrario, en *Como agua para chocolate* la cocina se convierte en un lugar de creación, donde la protagonista puede poner en práctica una autonomía que le está negada en cualquier otro ámbito. Tita pasa gran parte de su vida allí, y, para ella, la cocina representa un espacio acogedor donde siente amparo, como si se tratara del útero materno. A dicho propósito, Dell asocia la imagen de la cocina a la de un “paraíso cálido, un lugar de la energía positiva de subversión y cambio por lo que se crea allí”<sup>226</sup>.

Es allí donde ella prepara platos de cualquier tipo, muchos de ellos de origen prehispánica y de los cuales Nacha es la guardiana. Los nombres de los platos son, por la mayoría, de origen indígena, o sea son mexicanismos. Sin embargo, aunque el lector no conozca el significado literal de las recetas y de los ingredientes, él puede deducirlos claramente del contexto. Asimismo, el hecho de conservar los términos prehispánicos infunde en el lector europeo o, en general, extranjero cierta curiosidad hacia un mundo remoto totalmente distinto y desconocido.

Aunque intente disimular sus sensaciones, Tita sufre la soledad y la frustración por verse negado cualquier tipo de relación fuera de la cocina. En efecto, ella proyecta sus estados de ánimo en la comida que prepara y esta puede alimentar o inhibir el deseo sexual. De hecho, según lo que confirma María Lourdes Montaña<sup>227</sup>, erotismo y gastronomía están estrechamente conectados, puesto que ambos constituyen algo esencial en la vida de los individuos y finalizados a la perpetuación de la especie. Sin duda, hay algunos alimentos considerados afrodisíacos justamente por su capacidad de alimentar la libido, favoreciendo la pasión carnal.

Por cierto, la estrecha relación entre comida y erotismo procede de unas tradiciones muy antiguas. Efectivamente, hay toda una serie de metáforas de carácter sexual conectadas con la comida. Desde una perspectiva histórica, el primer carnaval se remonta a al antiguo Egipto. Además, es necesario mencionar los bacanales en la época romana, que representaban una celebración del dios Baco. La fiesta se celebraba por las calles y se caracterizaba por enormes cantidades de vino y comida, además de máscaras,

---

<sup>225</sup> Cito por Ortiz, *op. cit.*, p. 121.

<sup>226</sup> Dell, *op. cit.*, p. 87.

<sup>227</sup> María Lourdes Montaña, “La figura femenina en *como agua para chocolate* de Laura Esquivel: un afianzamiento de la feminidad a través del arte culinario”, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de los Andes, Pampanito, 2012, p. 30.

bailes y mujeres atractivas. En todo caso, también en la poesía satírico-burlesca del Siglo de Oro la relación entre comida y sexo asume un papel central como instrumento de burla de los comportamientos más bajos y de los vicios que afectan al género humano.

En general, el carnaval mantiene el mismo significado también en la tradición católica. De hecho, se configura como un periodo de euforia, excesos y diversión, es decir una ocasión para dar rienda suelta a los instintos más básicos. De ahí que, durante el carnaval está permitido todo lo que la Iglesia suele prohibir habitualmente. Es decir, se trata de un momento de transgresión en el que los individuos se abandonan a las tentaciones de la carne, en relación con el sexo y la comida a la vez. A dicho propósito, Olcese describe el carnaval como:

il tempo dell'eccesso, dello spreco, dello sfogo senza freni di tutti i desideri in contrapposizione alle norme che regolano la società, perché vige una libera espressione, in opposizione alle regole, alle privazioni del resto dell'anno. Cibo, sesso e violenza fanno da filo conduttore di questi giorni. L'eccesso assume un significato propiziatario, favorevole alla rinascita, alla speranza e alla coesione della comunità in un mondo di uguali tra i propri simili<sup>228</sup>.

Por lo tanto, el carnaval tiene un significado mucho más profundo de lo que podría parecer. El hecho de que, en esta ocasión, todos se disfrazan y llevan máscaras implica una subversión de los roles sociales desempeñados cotidianamente. Por ejemplo, hay hombres que se visten de mujer, mujeres que se visten de hombre, y la función de estos disfraces es la de borrar temporalmente las diferencias de género y clase social, creando un grupo de pares. Al respecto, Olcese añade que “la temporanea revoca della ragione dominante apre spazi alternativi di pensiero, ripristina una situazione di caos primordiale”<sup>229</sup>.

En la situación de Tita, es evidente que la comida no representa únicamente algo finalizado a la supervivencia, sino también algo mágico que le permite dialogar con el mundo externo y crear relaciones humanas, a ella prohibidas durante casi toda su vida. Como se plantea en el artículo de Montaña: “A través de la comida, Tita [...] busca transgredir las fórmulas fijas. [...] En sus varios platos, ella expresa su melancolía, su

---

<sup>228</sup> Gianluca Olcese, “Il cerchio del carnevale”, *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 36, 2009, p. 227.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 228.

enojo y su deseo erótico”<sup>230</sup>. Por ende, la comida se transforma en un sistema de comunicación y confrontación para la protagonista que, gracias a ella, renuncia a la abnegación y a la pasividad a las que está destinada. Al respecto, Ocampo Rodríguez asevera que: “Esta forma de comunicación nace de la necesidad de comunicar emociones y sentidos que a veces la palabra no alcanza a describir”<sup>231</sup>.

Además, la comida preparada por Tita es fuente de poder porque está relacionada con el *thánatos*, es decir la muerte; por supuesto, cuando Mamá Elena y Rosaura se mueren se sospecha que su fallecimiento haya sido causado por los alimentos de Tita. En realidad, la madre es asesinada por unos revolucionarios, y por eso la sospecha mayor, con respecto a lo dicho anteriormente, se conecta con la muerte de Rosaura, que desde siempre sufrió problemas de estómago. Asimismo, el riesgo es que si Tita está triste o enfadada, estas sensaciones puedan dañar la comida a causa de esta vinculación tan intensa. Como se nota en la siguiente cita “No era fácil para una persona que conoció la vida a través de la cocina entender el mundo exterior. Ese gigantesco mundo [...] le pertenecía por completo”<sup>232</sup>. Por lo tanto, pese a que aparentemente Tita desempeña un papel típicamente femenino, en la novela de la escritora mexicana se asiste a una revolución en la concepción de la cocina. En su artículo, Ocampo Rodríguez define a Tita de la siguiente manera:

Tita es como el nacimiento de la exploración del nuevo papel de la mujer en la revolución de la literatura, nace para romper los esquemas tradicionales de mujer abnegada, plana, sin carácter, inerte y estereotipada. Tita es como la imagen de la mujer reinventada, la forma como asume el conflicto de las tradiciones, la revolución mexicana, la desintegración familiar, el desamor<sup>233</sup>.

Tita percibe la cocina como la única dimensión en la que pueda vivir de manera auténtica, sin constricciones ajenas. El arte culinario representa, para la protagonista, un refugio del control agobiante que su madre ejerce sobre ella, y de la sociedad hipócrita en la que vive. A este respecto, interviene Cecilia Lawless afirmando que Tita “coverts this

---

<sup>230</sup> Cito por Montaña, *op. cit.*, p. 56.

<sup>231</sup> Brigethe Joana Ocampo Rodríguez, “El símbolo de Tita De la Garza en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel”, Trabajo de Fin de Grado, Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, 2016, p. 40.

<sup>232</sup> Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*, Barcelona, Debolsillo, 2022, p. 13.

<sup>233</sup> Ocampo Rodríguez, *op. cit.*, p. 38.

traditionally restrictive and oppressed site for women (the kitchen) into a liberating, creative space”<sup>234</sup>. En efecto, las preparaciones gastronómicas se convierten realmente en una obra de arte y Tita, en cuanto artista, adquiere la autoridad que a la mujer le está negada. A dicho propósito, Heldke añade que: “Food making, rather than drawing us to mark a sharp distinction between mental and manual labor, or between theoretical and practical work, tends to invite us to see itself as a ‘mentally manual’ activity, a ‘theoretically practical’ activity, a ‘thoughtful practice’”<sup>235</sup>. Es decir, no hay que concebir la cocina como mera actividad práctica finalizada a la preparación de los alimentos, sino como un proceso creativo en el que práctica y teoría interaccionan.

No cabe duda de que Tita tiene un conocimiento técnico de la cocina, al igual que un cocinero profesional, y que juega con los ingredientes a su antojo, generando artificios geniales. Ella presta atención a todos los pasajes que son necesarios a la realización del plato y, al mismo tiempo, percibe la preparación como un verdadero ritual cuyas etapas están bien delineadas. Desde el punto de vista de Gac Artigas<sup>236</sup>, la actitud de Tita estaría relacionada con un motivo específico; de hecho, si al hombre lo que le importa mayormente es alcanzar concretamente el objetivo final, a la mujer le importaría más disfrutar de los momentos que la conducen al objetivo. Y eso está debido al hecho de que, haciendo esto, la mujer se siente sujeto activo en el acto de la creación.

Cuando Tita realiza que está participando intensamente en el proceso de creación y que el resultado depende de sí misma, ella adquiere cierta autoconsciencia al darse cuenta de que desempeña un rol indispensable. Lo que afirma Fernández-Levin<sup>237</sup>, acercándose a la cuestión de la cocina como espacio sagrado, es que en lugar de supeditarse a la subordinación que el escenario social le impone, Tita reclama su derecho al verse estimada por sus creaciones. Adicionalmente, la fuerza de Tita emerge cuando ella no cede a las provocaciones de su madre, como pone de relieve Fernández-Levin: “What Mamá Elena fails to acknowledge is that Tita’s forced isolation will not deprive her of the right to create, to dream, and to draw spiritual strength from an apparently

---

<sup>234</sup> Cito por Victoria Martínez, “*Como agua para chocolate*: a Recipe for Neoliberalism”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 33, n. 1, 2004, p. 28.

<sup>235</sup> Cito por Christina Alvarsdotter, “La Cocina – Un Arte vital: Un análisis sobre el papel de la comida en la novela *Como agua para Chocolate*”, Trabajo de Fin de Curso, Umeå University, Umeå, 2014, p. 4.

<sup>236</sup> Gac Artigas, *op. cit.*, pp. 512-522.

<sup>237</sup> Rosa Fernández-Levin, “Ritual and ‘Sacred Space’ in Laura Esquivel’s *Like Water For Chocolate*”, *Confluencia*, vol. 12, n. 1, 1996, pp. 106-120.



implausible source”<sup>238</sup>. Por consiguiente, la tentativa de Mamá Elena, que al enviudar asume el papel de jefa de la familia, de reprimir el entusiasmo de su hija menor fracasa, ya que Tita se desprende hábilmente de las cadenas con que su madre quiere enjaularla.

Otro aspecto interesante es discutido en un artículo de Christie<sup>239</sup>, donde se habla de la centralidad de la cocina en los procesos comunitarios y relacionales. Es decir, en la cocina se preparan los platos que, con toda probabilidad, serán consumidos en compañía. A dicho propósito, Wade-Gayles describe la cocina como un espacio de charlas íntimas y consultaciones, como sale a relucir en esta cita: “In the kitchens, the women experienced influence, authority, achievement, and healing...When a woman had a crisis and needed to talk, she entered...through the kitchen door which was the front door in the meaning of women’s lives”<sup>240</sup>. Por lo tanto, se podría afirmar que en la cocina no solo se satisface el hambre, sino también que se establecen relaciones sociales, consolidando el sentido de comunidad. Además, como postula Christie “la mujer que prepara los alimentos cumple esencialmente con un papel maternal”<sup>241</sup>. En el caso de Tita, ella no es una madre biológica, pero está encargada de la cocina familiar y esta responsabilidad hace de ella una madre.

El mismo amor entre Tita y Pedro se desarrolla principalmente en la cocina. El placer culinario se traduce en un placer erótico, puesto que, como asiente Ventura refiriéndose a Tita: “La pasión desbordante que siente se expresará a través del proceso amoroso, lento y sensual de su cocina”<sup>242</sup>. En transmitir la carga erótica, ejercen una función crucial los cinco sentidos que ayudan al lector a percibir la pasión entre Pedro y Tita, expresada mediante los alimentos.

De todas formas, la cocina se convierte también en el espacio favorito de Esperanza. Realmente las dos comparten muchas cosas como, por ejemplo, el hecho de cuidar a su madre hasta la muerte, lo que Tita considera la idea “más aberrante que había escuchado en toda su vida”<sup>243</sup>. Sin embargo “había una serie de coincidencias que

---

<sup>238</sup> Fernández-Levin, *op. cit.*, p. 109.

<sup>239</sup> María Elisa Christie, “Naturaleza y Sociedad Desde la Perspectiva de la Cocina Tradicional mexicana: Género, Adaptación y Resistencia”, *Journal of Latin American Geography*, vol. 1, n. 1, 2002, pp. 17-42.

<sup>240</sup> Cito por Alvarsdotter, *op. cit.*, p. 10.

<sup>241</sup> Christie, *op. cit.*, p. 28.

<sup>242</sup> Uršula Kastelic Vukadinović, “La magia de la cocina: algunas características del estilo en *Como agua para chocolate*, *Verba Hispánica*, n. 21, 2013, p. 44.

<sup>243</sup> Esquivel, *Como agua, cit.*, p. 186.

asociaban a esta niña con un destino parecido al de Tita”<sup>244</sup>. La protagonista hace todo lo posible para impedir que Esperanza viva su mismo destino y se opone duramente a Rosaura, quien piensa que incluso la escuela es algo inútil si el futuro de su hija es cuidarla hasta el último día. En efecto, lo único que le importa a Rosaura es la apariencia, y por eso respeta al pie de la letra el Manual de Carreño.

Gracias a la presencia de Esperanza, Tita descubre el amor materno que le fue negado por su madre, al no poderse casar ni tener hijos. Como muestra el siguiente pasaje: “Tita [...] se encargó de enseñarle algo igual de valioso: los secretos de la vida y del amor a través de la cocina”<sup>245</sup>; es decir, dedica todo su tiempo a la formación de su sobrina. Cada conquista por parte de Esperanza es motivo de orgullo para Tita:

El haber logrado la boda entre Alex y Esperanza era el mayor triunfo de Tita. Qué orgullosa se sentía de ver a Esperanza tan segura de sí misma, tan inteligente, tan preparada, tan feliz, tan capaz, pero, al mismo tiempo, tan femenina y tan mujer en el más amplio sentido de la palabra<sup>246</sup>.

En breve, Tita espera que Esperanza pueda vivir concretamente una vida libre, que a ella le fue negada. Por consiguiente, como en las obras de Isabel Allende, también en la escritura de Esquivel, sobre todo en esta novela, se asiste a una sólida cooperación entre mujeres de diferentes generaciones; las viejas sientan las bases para la revolución y las jóvenes la alcanzan.

Sin embargo, por muy innovadora que aparezca la novela, Victoria Martínez<sup>247</sup> opina que, al final, no se cumple una verdadera revolución de las costumbres burguesas. Esta investigadora nos hace notar que la obra se abre y se cierra casi de la misma manera: en la cocina. Por lo tanto, la vida de los personajes no resulta cambiar radicalmente; al contrario, al final de la historia se asiste a la muerte de Pedro y, en la visión de Martínez, se trataría de una muerte metafórica más que real. Efectivamente, parece una contradicción el hecho de que Pedro se muere justo en el momento en que, por fin, los dos amantes podrían vivir libremente su pasión. De ahí que Martínez saca la conclusión

---

<sup>244</sup> Esquivel, *Como agua, cit.*, p. 161.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>247</sup> Martínez, *op. cit.*, pp. 28-41.

de que, con toda probabilidad, el tratamiento que Esquivel hace de la Revolución Mexicana es irónico, ya que la burguesía sigue siendo atrapada en las costumbres.

### 3.2.3 Elementos de Realismo Mágico

Como ya se ha dicho anteriormente, no cabe duda de que la obra maestra de Laura Esquivel pertenece a la corriente del Realismo Mágico, ya que realidad y ficción se entrecruzan hasta confundirse. Ahora vamos a analizar unos pasajes que ejemplifican perfectamente la presencia de elementos mágicos insertados en la realidad cotidiana de los personajes. Ya al principio de la novela se puede detectar una clara inclinación hacia el Realismo Mágico, aunque en el caso tanto de Allende como de Esquivel se asiste a una reinterpretación personal del canon, llevando a cabo la misión ya emprendida por las escritoras del siglo XIX. Como precisa Guardia:

no fue fácil romper el silencio para las escritoras latinoamericanas del siglo XIX, en un clima de intolerancia y hegemonía del discurso masculino. [...] Excluidas y marginadas del sistema de poder, estas escritoras les otorgaron voz a los desvalidos, excluidos, cuestionando las relaciones interraciales y de clase<sup>248</sup>.

De hecho, el primer capítulo se abre con la descripción de la llegada de Tita al mundo, la cual ocurre de manera bastante peculiar. El nacimiento de la protagonista se relata de la siguiente manera: “Dicen que Tita era tan sensible que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela lloraba y lloraba cuando esta picaba cebolla; su llanto era tan fuerte que Nacha, la cocinera de casa, que era medio sorda, lo escuchaba sin esforzarse”<sup>249</sup>. Efectivamente, no es nada usual que un niño por nacer llore de antemano; asimismo, Tita nace en la cocina, que representa el lugar donde va a pasar toda su vida.

Además, los puntos donde emerge mayormente esta tendencia son los donde los muertos aparecen a los vivos; es lo que pasa, más de una vez, a Tita después de la muerte de su madre. En un momento específico de la obra, hay una escena interesante en la que Pulque, el perro, empieza a ladrar porque percibe la presencia del espíritu de Mamá Elena,

---

<sup>248</sup> Cito por María Elyelma de França Santos, “Las representaciones femeninas en *El diario de Tita*, de Laura Esquivel”, Trabajo de Fin de curso, Universidad Federal de Campina Grande (Brasil), 2019, p. 16.

<sup>249</sup> Esquivel, *Como agua, cit.*, p. 11.

del mismo modo en que lo percibe Tita. Retomamos la escena mencionando el siguiente fragmento de texto:

Tita vio a su madre parada junto a la puerta del comedor, lanzándole una mirada de furia. [...] El Pulque empezó a ladrarle a Mamá Elena, que caminaba amenazadoramente hacia Tita. El perro tenía el pelo del lomo erizado por el miedo y caminaba defensivamente, hacia atrás. [...] El escándalo que provocó llamó la atención de los doce invitados, que ya se encontraban reunidos en la sala. Se asomaron al pasillo muy alarmados y Pedro les tuvo que explicar que el Pulque, tal vez por la vejez, últimamente hacía este tipo de cosa inexplicables, pero que todo estaba bajo control<sup>250</sup>.

Esta cita resulta emblemática porque demuestra que Mamá Elena sigue manifestando su presencia en la casa, incluso después de su muerte. Por lo tanto, ella representa una especie de persecución para Tita, quien, en el momento en que su madre se muere, se imagina, por fin, una vida libre. En realidad, su madre sigue apareciéndole, limitando su libertad y juzgando duramente su relación con Pedro. Sin embargo, la cita es fundamental también porque plantea la cuestión de que los animales tienen la capacidad de establecer un contacto con una dimensión sobrenatural, como si sus sentidos fueran más desarrollados. En todo caso, Tita, aunque es un ser humano, tiene el poder de ponerse en contacto con el otro mundo, y es el único personaje en detener esta facultad. Como demuestra la cita que vamos a mencionar, esto pasa porque ella también se caracteriza por ser un personaje con poderes sobrehumanos, porque: “presencia y dialoga con espíritus y recupera la memoria ancestral mediante la comida y los remedios caseros”<sup>251</sup>.

Además de este, hay muchas más señales de Realismo Mágico dentro de la novela. Más que otros, es un momento crucial cuando Tita tiene leche para amamantar a su sobrino, en lugar de Rosaura, la madre biológica del niño. La escena es descrita en el siguiente fragmento:

---

<sup>250</sup> Esquivel *Como agua, cit.*, p. 191.

<sup>251</sup> Tina Escaja, “Reinscribiendo a Penélope: mujer e identidad mejicana en *Como agua para chocolate*”, *Revista Iberoamericana*, vol. 66, n. 192, 2000, p. 576.

El niño se pescó del pezón con desesperación y succionó y succionó, con fuerza tan descomunal que logró sacarle leche a Tita. [...] ¿Sería posible que el niño se estuviera alimentando de ella? [...] Tita no alcanzaba a comprender lo que sucedía. No era posible que una mujer soltera tuviera leche, se trataba de un hecho sobrenatural y sin explicación en esos tiempos<sup>252</sup>.

Como se nota, la razón principal por la que la novela cabe en la categoría literaria del Realismo Mágico es que se producen unos acontecimientos que no tienen ninguna explicación lógica y que los personajes no se asombran por lo que ocurre.

### 3.2.4 *La falta de amor*

La ausencia de amor es un tema que recurre bajo formas distintas a lo largo de la obra. Como ya se ha comentado anteriormente, una de las faltas de amor más inaceptables es el de Mamá Elena, de manera específica hacia Tita. Sin embargo, hay otro gran ausente: el amor físico entre Tita y Pedro. Los dos se enamoran en la adolescencia y seguirán su vida buscándose y amándose, pero viéndose obligados a vivir como cuñados en lugar de amantes. Solo al final de la novela se alcanza una relación física entre ellos, pero acaba por terminar en tragedia.

Tina Escaja introduce una cuestión muy interesante con respecto al amor frustrado entre Tita y Pedro. De hecho, esta estudiosa pone de relieve un paralelismo entre Tita y Penélope, mujer de Ulises en la *Odisea*. Si tratamos de analizar lo que tienen en común estos dos personajes, nos damos cuenta de que son mucho más similares de lo que podríamos pensar. En efecto, ambas se dedican a tejer para contrastar su soledad, pero, mientras Penélope hace y deshace el tejido para rechazar a sus pretendientes, en cambio Tita empieza a coser una colcha a gancho justo el día en el que Pedro le confiesa su amor. Por lo tanto, la conclusión sacada por Escaja<sup>253</sup> es que estas dos mujeres intentan compensar su estado de soledad por medio de la costura, para rellenar el gran hueco dejado por los amores de su vida. En el caso de Tita, la colcha no resulta suficiente para sanar su condición:

---

<sup>252</sup> Esquivel, *Como agua, cit.*, p. 87.

<sup>253</sup> Escaja, *op. cit.*, p. 584.

Decidió darle utilidad al estambre en lugar de desperdiciarlo y rabiosamente tejió y lloró, y lloró y tejió, hasta que en la madrugada terminó la colcha y se la echó encima. De nada sirvió. Ni esa noche ni muchas otras mientras vivió logró controlar el frío<sup>254</sup>.

Sin duda alguna, el frío está causado por la soledad y simboliza un sufrimiento interior que le parece insuperable. Además, el frío remite al hecho de que a la protagonista le falta el calor de la pasión física, que se ve negada hasta el final.

En todo caso, la falta de amor tiene que ver también con la imposibilidad de expresar libremente el deseo sexual. Whittingham y Silva se han ocupado de este aspecto sacando la conclusión de que el erotismo reprimido se traduce en las reacciones frustradas de los personajes. De manera específica, las dos estudiosas señalan que:

La represión sexual que viven los personajes femeninos no es sino una fracción de la represión total a la que es sometida la mujer en la sociedad colonial. Aun la mujer casada debe mantenerse pudorosa, como lo demuestra la cuidadosa preparación de la sábana nupcial para el matrimonio de Rosaura en la novela de Esquivel. La espontaneidad del amor no existe; está exiliada en los hogares, relegada a las barracas de los esclavos y cuarteles de amores ilícitos<sup>255</sup>.

Esta represión sexual afecta sobre todo a las mujeres, condenándolas a una vida asexual y monótona, en la que las únicas relaciones sexuales concedidas son las finalizadas a la reproducción. Esto les impide gozar plenamente de su vida y puede causarle unos trastornos psicológicos, como afirman las mismas Whittingham y Silva<sup>256</sup>. Si alguien intenta escaparse de las restricciones ideológicas y subvertir los tabúes acaba por verse excluido por la sociedad. Es lo que le pasa, por ejemplo, a Gertrudis cuando tiene que reparar su deshonra convirtiéndose en una prostituta.

---

<sup>254</sup> Esquivel, *Como agua, cit.*, p. 27.

<sup>255</sup> Georgina J. Whittingham, Lourdes Silva, “¿El erotismo fruto prohibido para la mujer? en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel y *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez”, *Nueva época*, n. 7, 1998, p. 62.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 67.

### 3.3 *El diario de Tita*

*El diario de Tita* es otra obra de Laura Esquivel publicada en 2016, casi treinta años después del gran éxito de *Como agua para chocolate*. La protagonista es, otra vez, Josefina De la Garza, conocida como Tita, pero, en este caso, se trata de, como sugiere el título mismo, un diario íntimo en el que la heroína de la historia hace unas confesiones y reflexiones acerca de lo que ha vivido a lo largo de su vida. La estructura de la obra es, más o menos, la misma, dado que se desarrolla alrededor de las recetas y del arte culinario. Está escrito en letra cursiva y asume la connotación de un diario real, aunque su autora es un personaje ficticio inventado por la autora mexicana. Las vicisitudes relatadas en el diario empiezan en el mismo año en el que estalla la sangrienta Revolución mexicana, es decir 1910. El hecho de elegir el género del diario es funcional para explicar la situación en la que se encuentra Tita, que puede expresar su intimidad solo a través de este objeto material. A dicho propósito Piazza señala que: “el diario íntimo [...] transgrede los límites a la intimidad y se destina a la construcción individual de la subjetividad, a contracorriente del proyecto ordenador y controlador de los manuales de conducta”<sup>257</sup>. Por lo tanto, anotando sus confesiones en el diario Tita consigue expresar los deseos y la espontaneidad que la sociedad donde vive trata de aniquilar con cualquier medio.

Gran parte del diario plantea la relación problemática entre madre e hija. Tita confiesa tenerle miedo a su madre, que se porta de manera agobiante y autoritaria, condenándola a un encarcelamiento perpetuo dentro del seno familiar. El miedo de Tita trasparenta en muchas ocasiones, como, por ejemplo, en la siguiente: “estamos bajo la vigilancia constante de mamá. No nos quita la vista un instante”<sup>258</sup>. A causa de la actitud prepotente de su madre, Tita se ve castigada al silencio y llega incluso a envidiar a su madre por la capacidad que tiene de dominar a los demás. Sin embargo, ella es impaciente de liberarse del yugo de su madre y, por eso, llega al punto de desear la muerte de ella: “Yo debo confesar que en el escondite en el que me encontraba deseé en lo profundo de mi ser que mataran a mi mamá para así poder ser libre, pero no se me hizo. ¡Como me duele tener esos pensamientos!”<sup>259</sup>. Tita envidia también el coraje de su hermana

---

<sup>257</sup> Piazza, *op. cit.*, p. 267.

<sup>258</sup> Esquivel, *El diario de Tita*, Ciudad de México, Suma de Letras, 2018, p. 60.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 68.

Gertrudis, quien llega a ser generala del ejército revolucionario, como emerge en el siguiente extracto:

Cómo quisiera ver la vida con el mismo desenfado que ella, y lo que daría por tener su mismo don de mando. Gertrudis hace lo que quiere y a la hora que quiere, sin pedir permiso a nadie y sin arrepentirse de nada. Los hombres obedecen sus órdenes sin chistar. No hay problema que no pueda solucionar y siempre se sale con la suya<sup>260</sup>.

Volviendo al hecho de que Gertrudis no es hija biológica de Juan De la Garza, sino del mulato José Trevino, en este diario Tita reserva un amplio espacio al pasado de su madre. Una vez que llega a conocer el pasado de su madre, Tita empieza a comprenderla de manera mejor. En un punto preciso del diario ella confiesa:

Y de plano me duele la cabeza al concebirla tan enamorada que en determinado momento hubiera estado dispuesta a abandonarlo todo para huir con ese hombre. Con un hombre mulato, con un hombre que su familia rechazaba, con un hombre con el que en su juventud le prohibieron casarse y del cual se embarazó ya estando ella casada con mi padre. [...] Descubrí que la verdad no era verdad. En un segundo mi mamá dejó de ser la villana del cuento y se convirtió en una triste princesa. En la princesa mendiga. Personaje de novela con la cual yo siempre me he identificado<sup>261</sup>.

En realidad, Tita tiene muchas más cosas en común con su madre de lo que pensara: “Ahora tengo una imagen de mi mamá muy diferente a la de antes y comprendo muchas más cosas”<sup>262</sup>. Al final, se trata de mujeres que han sufrido un destino cruel a causa de las constricciones sociales y que, a través de las generaciones más jóvenes, quieren dar voz a sus derechos. De ahí que, a fin de cuentas, las dos se convierten en protagonistas de una literatura feminizada. Como señala, otra vez, Guardia:

---

<sup>260</sup> Esquivel, *El diario*, cit., p. 143.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>262</sup> *Ibidem*, pp. 193-194.



Los personajes femeninos constituyen las figuras protagónicas del relato. Son ellas las que se erigen en defensoras de la justicia transgrediendo el discurso patriarcal hegemónico de fines del siglo XIX donde las mujeres aparecen indefensas, como personas que requieren de apoyo y conducción para desenvolverse en la esfera pública. Son ellas las que designan a sus aliados, las que condenan a los opresores, y la clave de la relación entre mujeres y hombres, entre indios y blancos<sup>263</sup>.

En este diario, Tita se adentra también en otra cuestión central en su familia, es decir la falta de solidaridad entre mujeres, sobre todo entre ella y su hermana Rosaura, su rival en amor y completamente distinta de ella. En todo caso, llega un momento en el diario en el que Tita confiesa que la presencia de Esperanza resulta vital para sanar esta relación complicada, como se deduce de las siguientes palabras: “Esperanza definitivamente nos ha unido. [...] Ya no somos las hermanas que se disputaron el amor de un hombre, sino las que comparten el amor de una niña que por igual nos llena de felicidad”<sup>264</sup>. Recuperar cierto nivel de solidaridad entre mujeres es esencial para llevar a cabo una verdadera revolución de género.

Con respecto a la cocina, hacia el final del diario Tita muestra toda su gratitud del siguiente modo:

Veo la mesa de la cocina y siempre me asaltan infinidad de imágenes. Esta mesa ha sido testigo de tantas penas, de tantas alegrías, de tantas celebraciones. Aquí he pasado la mayor parte de los treinta y siete años que tengo de vida. Es más, nací sobre de ella [*sic*]<sup>265</sup>.

En efecto, aunque la cocina haya representado el lugar de su confinamiento, se convierte en el sitio por medio del que Tita cumple su liberación y aprende su conocimiento: “la cocina ha sido mi refugio, mi trinchera, mi fuente constante de conocimiento, mi manera de dar amor”<sup>266</sup>.

---

<sup>263</sup> Cito por Santos, *op. cit.*, p. 16.

<sup>264</sup> Esquivel, *El diario, cit.*, p. 185.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 286.

### 3.4 *Malinche*

Se trata de otra obra de Laura Esquivel publicada en 2006 que relata la historia de Malinalli, pasada a la historia como Malinche, la indígena que se convirtió en la amante de Hernán Cortés durante la conquista de México. Este libro representa un rescate literario a la maya-quiché vendida a los aztecas como esclava, que llegó a desempeñar uno de los papeles más importantes en la conquista, o sea el de intérprete entre dos mundos totalmente ajenos: el de los españoles y el de los indios. Efectivamente, Malinche hablaba náhuatl, la lengua de sus padres, o sea el maya-quiché, y el español, que aprendió con cierta facilidad. Malinche ha constituido una figura esencial para el diálogo entre los conquistadores y el Nuevo Mundo. Por ejemplo, ella actuó como traductora incluso en ocasión del primer encuentro entre Cortés y Moctezuma. Otro punto esencial es que Malinalli sustituyó a Jerónimo de Aguilar en el rol de traductor, y el hecho de que una mujer asumiera el cargo antes destinado a un hombre hizo de ella una figura totalmente innovadora.

*Malinche* es la típica obra que trata de rescatar un personaje histórico casi totalmente olvidado. A dicho propósito, García Argüelles y González Núñez hacen hincapié en el hecho de que: “Laura Esquivel se adhiere a esta línea interesada por recrear a personajes históricos desde la ficción literaria con el fin de reelaborarlas desde una mirada libre, novedosa y lejana de las representaciones tradicionales”<sup>267</sup>. En otros términos, se podría definir esta novela como una de las tentativas de rescate de personajes históricos olvidados o mal interpretados, revalorizados por los escritores hispanoamericanos contemporáneos.

En todo caso, nos encontramos frente a una personalidad nada fácil, dado que Malinche es mujer, esclava e indígena. Por lo tanto, el hecho de que desempeñe un rol tan importante a pesar de su condición la convierte en una figura mítica y leyendaria, que ha asumido varias connotaciones en la historia de México, incluso a nivel metafórico. Vamos a enfocar este aspecto más adelante.

---

<sup>267</sup> Elsa L. García Argüelles y Claudia L. González Núñez, “Re-significación de la Malinche en la narrativa mexicana contemporánea: *La Malinche* de Laura Esquivel”, *Adenda Letras Novohispanas*, vol. 2, n. 1, 2018, p. 4.

Malinche adquiere otro nombre, o sea Marina, al ser bautizada por los españoles, que quieren cumplir en el Nuevo Mundo su misión evangelizadora, cuyo objetivo es extirpar las religiones autóctonas, consideradas idolátricas, en favor de la imposición de la religión cristiana. En efecto, lo que los españoles piensan tan pronto como llegan es que las civilizaciones locales observan unas prácticas inaceptables, hechas de rituales y sacrificios humanos. Desde el punto de vista eurocéntrico, del que Cortés es portavoz, hay que borrar esas prácticas y difundir una religión que no implique tanta brutalidad. Este concepto se ejemplifica claramente en este fragmento: “Para Cortés, la conquista era una lucha del bien contra el mal. Del dios verdadero contra los dioses falsos. De seres superiores contra seres inferiores”<sup>268</sup>.

Acerca de La Malinche se han desarrollado varias interpretaciones. Si, por un lado, ella representa la primera madre, obviamente en sentido metafórico, como si fuera la Eva indígena, por otro lado, se ha interpretado también como la que traicionó su patria, permitiendo que los españoles destruyeran el imperio azteca y que ocuparan la capital Tenochtitlán. En relación con la actitud traicionera de Malinche, se ha ido propagando el concepto popular de Malinchismo, que se refiere a quien ofrece su ayuda al extranjero en lugar de socorrer su patria. Sin embargo, en una entrevista, la escritora mexicana defiende a Malinche, afirmando que:

Es que fue muy injusta la forma en que se trató a la Malinche, yo creo que ella nunca sintió pasión, sí tuvo una fascinación por Cortés y tiene que haber tenido un gran deseo de ser especial. Una mujer que había sido maltratada, abandonada, que se le regala en calidad de esclava a Cortés tiene que haber deseado ser vista, ser adorada, imagínense que lo que tiene que haber significado que de pronto él la viera<sup>269</sup>.

En realidad, la actitud de Malinche resulta bastante controvertida, dado que ella no puede considerarse propiamente azteca, siendo maya-quiché. En efecto, cuando su padre se muere y su madre se vuelve a casar, Malinche es vendida a los aztecas como esclava. Por lo tanto, no es totalmente correcto afirmar que ella, actuando como intérprete y ayudando, de esa manera, a los españoles, traiciona a su pueblo, puesto que ni los

---

<sup>268</sup> Laura Esquivel, *Malinche*, Ciudad de México, Suma de Letras, 2006, p. 100.

<sup>269</sup> Cito por Peña y Eraso Belálcazar, *op. cit.*, p. 223.

aztecas ni los españoles representan sus orígenes. Asimismo, es erróneo hablar de una plena identificación con la cultura azteca, ya que la misma Malinche repudia ciertas costumbres suyas. Por ejemplo, los considera malvados por haberles robado las divinidades a los maya-quichés, por ser malignos y por actuar de manera sangrienta, sin respeto por la vida humana. Por consiguiente, si investigamos más de cerca la posición de esta mujer, nos damos cuenta de cómo es complicado atribuirle una identidad fija, puesto que ella oscila entre tres identidades distintas: la maya-quiché, la azteca y, al final, la española.

A pesar de todo, Esquivel focaliza su atención en la historia de amor entre el conquistador mexicano y la intérprete indígena que fue, por lo menos según lo que cuenta la autora, pasional y controvertida a la vez. En todo caso, hay otro aspecto central en el que se concentra la autora, es decir el intelecto y la astucia de Malinche, que, a pesar de su condición amplificada de esclava, indígena y mujer, consigue demostrar cómo una mujer puede llegar a ser la protagonista de la historia. El siguiente fragmento ilustra perfectamente su condición paradójica:

el resultado estaba determinado por la «lengua», o sea por ella misma. [...] ella, quien, en su calidad de esclava, por años había sentido lo que significaba vivir sin voz, sin ser tomada en cuenta e impedida para cualquier toma de decisiones. [...] ahora tenía voz, y los hombres, mirándola a los ojos, esperaban atentos lo que su boca pronunciara.<sup>270</sup>

En todo caso, si bien Malinche resulta esencial para que la interacción entre los dos mundos se cumpla, hay varios momentos en los que ella tiene miedo a causa de la responsabilidad que se le confiere. Efectivamente, es bastante paradójico que ella, acostumbrada a la esclavitud, se convierta en una figura imprescindible en la conquista. Este cambio tan radical induce en ella cierta preocupación, puesto que percibe el peso de la obligación. En la descripción de una escena de amor entre ella y Cortés, se produce una especie de flujo de conciencia:

---

<sup>270</sup> Esquivel, *Malinche, cit.*, pp. 72-73.

por un momento había dejado de ser la «lengua» para convertirse en una simple mujer, callada, sin voz, una simple mujer que no cargaba sobre sus hombros la enorme responsabilidad de construir con su saliva la conquista. Una mujer que, lejos de lo que podía esperarse, sintió alivio de recuperar su condición de sometimiento, pues le resultaba mucho más familiar la sensación de ser un objeto al servicio de los hombres que ser la creadora de su destino<sup>271</sup>.

Del fragmento que hemos mencionado surge una cuestión complicada, ya que tiene que ver con la condición de la mujer en la sociedad de la época y con los prejuicios misóginos. Como ya se ha anticipado, Malinche tiene que hacer frente a una dificultad triple por ser mujer, indígena, y esclava. La cita evidencia cómo, a menudo, es la misma mujer la que se resigna a su condición de inferioridad. Por lo menos, lo que induce a la mujer a concebirse como un ser subordinado, está determinado por una idea muy arraigada en la sociedad. Además, la cita aborda el tema de la autodeterminación del sujeto femenino. Es evidente que, si al hombre se le reconoce sin ningún tipo de problema el libre albedrío, a la mujer le cuesta mucho más poner en práctica su autonomía. Por lo tanto, le resulta considerablemente más sencillo acomodarse a lo que la sociedad le exige a ella, en lugar de reivindicar su capacidad creativa.

#### 3.4.1 *Una Eva indígena*

Ya se ha aludido al hecho de que la Malinche podría ser interpretada como la primera mujer de la stirpe y, en general, de la humanidad, siendo la primera al verse bautizada por los españoles y, por lo tanto, evangelizada. Efectivamente hay varios estudiosos que han analizado a la Malinche desde este punto de vista. Entre otros, Antonia Ávalos Torres<sup>272</sup> afirma que la Malinche puede considerarse el equivalente de la Eva bíblica, claramente desplazada al contexto mesoamericano. Sin embargo, mientras la Virgen es la perfecta imagen de sacrificio y abnegación, a Malinche se le atribuye una connotación negativa, y se la etiqueta como la mujer traidora que ayudó al enemigo y que condujo a los españoles a destruir el imperio azteca. En este contexto, ella se convierte en la anti-mexicanidad por antonomasia que, favoreciendo la conquista, engaña a su pueblo.

---

<sup>271</sup> Esquivel, *Malinche, cit.*, p. 85.

<sup>272</sup> Antonia Ávalos Torres, “La Malinche, una Eva indígena”, *TLA-MELAU*, n. 50, 2021, pp. 1-17.

En todo caso, la asociación de doña Marina a Eva nos sugiere inmediatamente qué tipo de consideración se le reserva. De hecho, Eva, ya en la Biblia, representa el emblema de la traición, de la que, comiendo la manzana del pecado, condenó la humanidad al sufrimiento. Es como si ella hubiera sido la causa del pecado original que, según la religión, la humanidad tiene que expiar. Por lo tanto, el hecho de que la Malinche no resulte asociada a la Virgen, específicamente a la Virgen de la Guadalupe, o sea la primera virgen hispanoamericana, sino a la culpable del pecado original, la aleja del ideal de mujer buena, pura, sumisa y maternal, que concibió su hijo sin pecado. En cambio, al crear un paralelismo entre ella en el contexto indígena y Eva en el imaginario cristiano se le asigna una personalidad maliciosa y malvada.

Más allá de las consideraciones negativas que se han difundido alrededor de ella, la Malinche ha representado en la historia de la conquista una figura única. Considerada la importancia vital que tuvo en la conquista en calidad de intermediaria entre dos mundos opuestos, no faltan las crónicas que la celebraron. La primera entre muchas fue la crónica realizada por Bernal Díaz del Castillo, quien es autor de la celeberrima *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, publicada póstuma en 1632. En esta crónica, que puede considerarse un auténtico documento histórico en el que se relata la conquista de México, Díaz del Castillo describe a la Malinche con respeto y deferencia, admirándola por el papel activo que desempeñó en la conquista. Por cierto, Malinche era “atractiva, al decir entremetida, que se relacionaba con los hombres, los caciques, los sacerdotes indígenas, hombres todos con los que trataba para acercar a Cortés a ellos y a su manera de pensar y seguramente a sus intenciones”<sup>273</sup>. Una interesante curiosidad resulta ser el hecho de que Díaz del Castillo en su obra, y probablemente también Esquivel en la suya, se refiere a Malinalli con el nombre de doña Marina, mientras que el apodo Malinche se lo atribuye a Cortés, como aparece en el siguiente extracto:

Antes que más pase adelante quiero decir cómo en todos los pueblos por donde pasamos y en otros donde tenían noticia de nosotros, llamaban a Cortés Malinche [...]. Y la causa de haberle puesto este nombre es que con doña Marina, nuestra lengua, estaba siempre en su compañía, especialmente cuando venían embajadores

---

<sup>273</sup> Cito por Ávalos Torres, *op. cit.*, p. 8.

o pláticas de caciques, y ella lo declaraba en la lengua mexicana, por esta causa le llamaban a Cortés el Capitán de Marina y para más breve le llamaron Malinche<sup>274</sup>.

En resumidas cuentas, el cronista español la pinta como una verdadera heroína épica que se convirtió en un mito que, desarrollándose, contribuye progresivamente a la producción de una nueva identidad. Y lo mejor es que se trata de un mito femenino, que se aleja de la épica tradicional, cuyos protagonistas son principalmente varones.

### 3.4.2 *Arquetipo de la mujer violada*

Si nos desviamos de la concepción meramente negativa de mujer traicionera que la Malinche adquiere, nos aproximamos a otro planteamiento interesante, o sea ella como mujer violada y víctima de un sistema profundamente misógino y racista. La razón por la cual hay que considerar a Malinche como una víctima es que ella fue violada por Cortés de la misma manera en la que fue violada la tierra de los indígenas. De hecho, cuando los españoles y, en general, los europeos llegaron al Nuevo Mundo lo primero que hicieron fue explotar la tierra, apoderándose de sus riquezas y violando a las indígenas.

El escritor mexicano Octavio Paz, en su famoso ensayo antropológico titulado *El laberinto de la soledad*, dedica un capítulo entero a los que, en el imaginario colectivo mexicano, se consideran *Los hijos de la Malinche*. Por cierto, esta expresión tiene toda una serie de significados concretos e implica cierta condición en la sociedad mexicana. De manera específica, Paz hace referencia al concepto de la Chingada, central en la cultura de México. Al respecto, es útil tomar en consideración el siguiente pasaje:

¿Qué es la Chingada? La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El “hijo de la Chingada” es el engendro de la violación, del rapto o de la burla. Si se compara esta expresión con la española “hijo de puta” se advierte inmediatamente la diferencia. Para el español la deshonra consiste en ser hijo de una mujer que voluntariamente se entrega, una prostituta; para el mexicano, es ser fruto de una violación<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> Cito por Ricardo F. Vivancos Pérez, “Feminismo, traducción cultural y traición en *Malinche* de Laura Esquivel, *Estudios Mexicanos*, vol. 26, n. 1, 2020, p. 118.

<sup>275</sup> Octavio Paz, «Los hijos de la Malinche» en *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, p. 33.

Con estas palabras, el ensayista mexicano explica perfectamente el concepto de chingada, que remite a la condición que las mujeres y la tierra en el Nuevo Mundo tuvieron que sufrir a causa de la brutalidad y de la codicia de los conquistadores.

En concreto, Paz focaliza su atención en el hecho de que ser Chingada significa verse reducida a la nada, sin ningún tipo de dignidad o libertad de acción. Por lo tanto, si en la dimensión bíblica Eva representa la madre de todas las mujeres comunes, en la dimensión indígena la Chingada es, a su vez, la madre de todas las mujeres, que no pueden escaparse fácilmente de esta etiqueta negativa, ya que se trata de algo tan arraigado en el imaginario popular mexicano. Por consiguiente, retomando el concepto de la Malinche como víctima, llegamos a la conclusión de que ella, pese a su inteligencia, se vio atropellada por el curso de los acontecimientos y se entregó a los españoles, convirtiéndose en un objeto a su servicio.

De todas maneras, a la luz de las consideraciones previas, es evidente cómo Malinche representa a un personaje muy controvertido y, al mismo tiempo, comprometido. Nehad Bebars<sup>276</sup> dedica uno de sus artículos a las diferentes trasfiguraciones literarias de la Malinche y nos cuenta que, en la mayoría de los casos, su figura está conectada con la de iniciadora de un mestizaje considerado inferior e indigno. De ahí que, teniendo ella un hijo con Cortés, ella se convierte en la madre simbólica del primer mestizo americano, pero considerada indigna de educarlo, en cuanto india y esclava. Por consiguiente, si por un lado el mestizaje se considera el fundamento de una nueva identidad nacional, por otro se configura como una variable discriminatoria, ya que el mestizo es fruto del ultraje y de la violación.

En conclusión, a la luz de los textos que se han tomado en cuenta, emerge claramente la perspectiva feminista de Laura Esquivel, quien, de la misma manera que Isabel Allende y Marcela Serrano, de la que hablaremos en el próximo capítulo, hace que las mujeres se conviertan en las protagonistas absolutas de sus obras. Por lo tanto, también la escritura de Esquivel puede etiquetarse como feminizada, dado que propone a los lectores un punto de vista puramente femenino, adentrándose en la consciencia de estos personajes y otorgándole una centralidad incontestable.

---

<sup>276</sup> Nehad Bebars, "Figuraciones, desfiguraciones y trasfiguraciones literarias de la Malinche" en *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, ed. Miguel Donoso Rodríguez, New York, IDEAS, 2015, pp. 61-76.



## Capítulo 4: Marcela Serrano y la investigación del alma de la mujer

### 4.1 Datos biográficos y producción literaria

Marcela Serrano nació en Santiago de Chile en 1951. Es hija de la novelista Elisa Pérez Walker, mejor conocida como Elisa Serrana, y del ensayista Horacio Serrano. Es la cuarta de cinco hermanas y vivió un año en París para estudiar. En 1973, a causa del golpe pinochetista, se vio obligada a trasladarse a Roma, donde seguirá viviendo durante varios años. En realidad, se trató más de un exilio, ya que sus ideas políticas y sociales estaban en conflicto con la dictadura militar. Sin embargo, en lugar de describirla como una experiencia frustrante, ella siempre se ha referido al exilio como algo fascinante, que le permitió aprender dos lenguas extranjeras y conocer a mucha gente nueva. Con respecto a la época en la que vivió y a la relación con sus hermanas y sus padres, ella misma confiesa que:

Porque éramos mujeres, cinco mujeres que tuvieron la suerte de tener padres inteligentes, pero el rigor no se nos exigía. Entonces frivolisábamos lo que aprendíamos. Al final, lo que se nos pedía a nosotras – corrían los últimos años 60 – era que fuéramos encantadoras, lindas, bien vestidas, buenas...<sup>277</sup>

Además, al recordar su periodo en Italia ella manifiesta cierta nostalgia, sobre todo por lo que concierne a ciertas temáticas sociales, ignoradas en Chile. En el siguiente pasaje, sobresale la actitud de la autora hacia la supuesta modernidad: “Yo estuve en Italia cuando se discutió la legalización del aborto y pude ver cómo una sociedad moderna discute con altura de miras sus problemas, por traumáticos que sean”<sup>278</sup>. En cambio, en Chile muchísimas mujeres siguen muriendo a causa del aborto, especialmente entre las clases más pobres, pero nadie, ni siquiera el gobierno, trata de encontrar una solución.

---

<sup>277</sup> Cito por Christian Y. Álvarez, “Memoria como rebeldía femenina en la narrativa latinoamericana contemporánea”, Tesis Doctoral, Baylor University, Waco, 2010, p. 70.

<sup>278</sup> Cito por Ximena Torres Cautivo, “Marcela Serrano: “Le tengo miedo al éxito””, *Paula*, n. 707, 1995, p. 62.

Por lo tanto, cuando a la autora chilena se le pregunta por qué se muestra hostil hacia la modernidad, ella contesta que:

es una gran mentira. Yo he vivido en Europa, en Estados Unidos, así que entiendo que cuando se habla de un país moderno se habla del que lo es en su economía y en su cultura. A mí me choca mucho esta modernidad chilena que lo es en un solo sentido. Culturalmente, somos subdesarrollados<sup>279</sup>.

A nivel político, ella se ha definido siempre una militante de izquierda y defensora de los derechos humanos, especialmente los de las mujeres. Para ella: “Definirse feminista, es definirse ser humano”<sup>280</sup>; es decir, luchar por los derechos de las mujeres no debería considerarse una tarea feminista, sino de todo el género humano.

Desde un punto de vista sentimental, se casó tres veces: la primera vez con Eugenio Alberto Llona, con el cual no tuvo hijos; la segunda con el famoso escritor Antonio Gil, del que tuvo a su hija Elisa; la tercera con el político y diplomático socialista Luis Maira, del que tuvo su otra hija, Margarita.

En 1983, cuando ya había regresado a Chile, se graduó en Bellas Artes en la Universidad Católica y, en los años sucesivos, trabajó en el ámbito de las artes visuales. En todo caso, dentro de pocos años decidió dedicarse a la actividad literaria, y en 1991 publicó su primera obra titulada *Nosotras que nos queremos tanto*, una de las dos novelas que vamos a analizar en este capítulo. Este libro tuvo también una adaptación teatral por la mano del director Christian Villareal y de las dramaturgas Lucía de la Maza y Francisca Bernardi.

En 1994 ganó el Premio Sor Juana Inés de la Cruz y en 1998 publicó otro gran éxito literario, es decir *El albergue de las mujeres tristes*. Entre otras obras recordamos *Nuestra señora de la soledad* (1999), *Lo que está en mi corazón* (2001), *Hasta siempre, mujercitas* (2004) y *Diez mujeres* (2011). Sin embargo, su literatura no siempre ha sido acogida bien en su país por ser una literatura de reclamación políticamente comprometida. Serrano reacciona señalando que la falta de aceptación en relación con sus obras sería debida a la misoginia imperante en Chile, y se apela al hecho de que hay cierta hostilidad

---

<sup>279</sup> Cito por Torres Cautivo, *op. cit.*, p. 62.

<sup>280</sup> Ángela Estela Palacios Colindres, “El discurso femenino en la novela *Nosotras que nos queremos tanto*, de Marcela Serrano”, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2016, p. 43.

a la afirmación de la mujer en el campo literario, puesto que, anteriormente, lo mismo le había pasado a Isabel Allende. En defensa de Allende, Marcela Serrano interviene afirmando que:

En el fondo, los escritores chilenos le hacen a la Isabel lo mismo que me hacen a mí. La descartan a priori, como si ser leída mundialmente le jugara en contra a la literatura universal. [...] me da mucha rabia cómo la descalifican, cómo la ridiculizan. Si ella ha agarrado el alma de millones de lectores, por algo será<sup>281</sup>.

En otros términos, Serrano siente vivir la misma discriminación que Isabel Allende, y por eso adopta una actitud solidaria hacia ella. Sin embargo, la escritora chilena, en la misma entrevista con Torres Cautivo, cuestiona sobre la literatura de Laura Esquivel y Ángeles Mastretta, ya que, en su opinión, ellas siguen transmitiendo a los lectores una imagen distorsionada de Hispanoamérica, o sea conectada únicamente con lo mágico y lo exótico, sin plantear los problemas más concretos. En cambio, por lo que concierne a la literatura de Allende, Serrano comenta que, sin duda, ella empezó del Realismo Mágico, pero paulatinamente se acercó a los problemas más reales.

Con respecto al éxito, Marcela Serrano afirma que “una mujer que se atreve a tener éxito en el campo literario es terriblemente estigmatizada por sus pares hombres”<sup>282</sup>. De hecho, los hombres no pierden la ocasión de calificar la literatura de mujer como una forma de subliteratura o de literatura banal. En todo caso, a la autora chilena le importa subrayar cómo también “las europeas [...] lo pasan mal. Al final sorprende lo parecidas que somos, a pesar de que deberíamos ser tan distintas”<sup>283</sup>. Por lo tanto, esto demuestra que la condición de la mujer en la literatura es algo de carácter universal, que afecta también aquellos países considerados superiores desde un punto de vista cultural.

---

<sup>281</sup> Cito por Torres Cautivo, *op. cit.*, p. 63.

<sup>282</sup> Cito por Sara Beatriz Guardia, “Las mujeres y el desamor. Entrevista con Marcela Serrano”, *Quehacer*, n. 110, 1997, p. 85.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 85.

#### 4.1.1 *Estilo y temáticas*

El estilo de la famosa escritora chilena es sencillo y accesible para todos. De hecho, sus obras se caracterizan por tener muchos diálogos, y esto les permite a los lectores asistir directamente a las conversaciones entre los personajes. Por consiguiente, se puede afirmar que la narrativa de Marcela Serrano no está reservada a un público elitista, sino a cualquier tipo de lector. Con respecto a su estilo, el estudioso chileno Camilo Marks subraya que:

hay similitudes en todas sus novelas. Ellas se producen ignorando las tendencias actuales de experimentación de estilos, optando, en cambio, por una prosa probada como vehículo seguro para el placer de leer, el deleite de la comedia y el drama social, la facilidad de seguir un argumento emotivo que desarma y compromete los afectos<sup>284</sup>.

Sin embargo, su literatura se puede definir ‘de compromiso’, ya que las temáticas están relacionadas con las cuestiones sociales y políticas contemporáneas. De todas formas, puede que a los lectores extranjeros que no viven personalmente esta realidad, puede resultarles complicado interpretar las intenciones de la autora, ya que, en la mayoría de los casos, ella trata temáticas conectadas al contexto chileno. De manera específica, ella hace frente a los problemas más profundos de Hispanoamérica, que como continente de por sí se ha convertido en un:

Problema para quienes lo abordan y para quienes lo eluden; para quienes lo afirman y para quienes lo niegan; para quienes lo asumen desde su entraña misma y para quienes lo examinan desde lejos; aunque el catalejo sea parisiense, londinense o romano, la mirada sigue siendo inevitablemente latinoamericana<sup>285</sup>.

Fundamentalmente, las cuestiones que sobresalen en su literatura son las siguientes: la violencia doméstica, la discriminación social y de género, el amor y la sexualidad, y los trastornos existenciales, causados por la soledad, la sumisión, la infidelidad e, incluso, el matrimonio mismo. Con respecto a la institución matrimonial,

---

<sup>284</sup> Camilo Marks, “Esa vieja magia negra”, *Revista Qué Pasa*, n. 1490, 1999, p. 86.

<sup>285</sup> Hannia Morales de Font, “Hispanoamérica: texto literario y contexto social”, *Revista Estudios* n. 7, 1987, p. 157.

es ejemplar hacer referencia a la siguiente declaración de Serrano en una entrevista con Marisa Pereyra:

Te lo digo de inmediato, yo creo que el matrimonio es horrible. Es una institución de mierda, el drama es que no hay otra. Es una institución política más que afectiva. A mí me dan horror las relaciones de matrimonio y pasan los años y sigue mi horror. Quizás cambie en los jóvenes, veo una cierta – no demasiada – esperanza de cambio. Pero lo que hemos conocido de las abuelas, de las madres de mi generación, me parece una institución obscena. [...] El matrimonio es el espacio, como si fuera un laboratorio, donde tú puedes detectar con más exactitud el sometimiento<sup>286</sup>.

La razón por la cual la autora adopta esta actitud polémica está relacionada con el hecho de que la mayoría de las formas de opresión, como el desprecio hacia la mujer, la explotación de la sexualidad y la violencia física, suelen ocurrir dentro del marco conyugal. Según su opinión, eliminar la institución misma representaría la solución a todos estos problemas. Por consiguiente, lo que se nota en la literatura de la chilena es que está cargada de significados sociales, puesto que denuncia unas condiciones que hay que considerarse inaceptables en la contemporaneidad. Otro elemento dominante es la carga psicológica, puesto que sus novelas se presentan como una verdadera investigación del alma humana, especialmente femenina, y de las dinámicas que influyen en la vida de los individuos.

En breve, su literatura es la que se puede definir, por antonomasia, feminista, o sea la que, como asevera Cisternas:

rompe con el status quo y crea universos que corresponden a sus propios valores; el resultado es un canon nuevo en la literatura, una imagen de la realidad captada con ojos de mujer y plasmada con discursos de mujer, es su propia voz y su propia imagen las cuales deben ser juzgadas por sus propios méritos<sup>287</sup>.

Además, la misma investigadora subraya que las protagonistas de las obras de Serrano plantean asuntos tradicionalmente contemplados desde una perspectiva

---

<sup>286</sup> Cito por Marisa Pereyra, “Sobre orfandad y Utopías: Entrevista a Marcela Serrano”, *Hispanic Journal*, vol. 24, n. 1/2, 2003, p. 228.

<sup>287</sup> Cito por Ramírez Medina, *op. cit.*, p. 47.

masculina, ofreciendo, por consiguiente, un punto de vista alternativo<sup>288</sup>. A dicho propósito, intervienen también Bawer y McKinstrey con su concepto de ‘dialogismo feminista’. Lo que estas estudiosas señalan es que: “este dialogismo feminista se caracteriza fundamentalmente porque supera las divisiones limitantes entre lo público y lo privado, entre lo local y lo global, y le da amplio y variado poder a las voces femeninas”<sup>289</sup>. Esta tipología de diálogo está presente en toda la literatura de Marcela Serrano y, por lo tanto, representa una peculiaridad de su escritura.

Con respecto a la producción de la escritora chilena, Sokolowicz opina que “Ahí están las historias de la bisabuela con la abuela, con la madre, con la hija; la vida que va pasando de una mujer a otra a través del tiempo”<sup>290</sup>. De hecho, acudir a la memoria de las mujeres, incluso de las que hicieron parte de su vida, es funcional para crear esa ‘sororidad’ tan anhelada por las feministas.

#### 4.1.2 *La maternidad*

Otro tema muy presente en la narrativa de Marcela Serrano es la maternidad, con todos sus privilegios y contradicciones. Efectivamente, ella nos proporciona una nueva imagen de maternidad, que se aleja gradualmente de la concepción unívoca y tradicional de instinto maternal como algo ínsito en la mujer por naturaleza. A dicho propósito, Palomar Vereá asevera que: “Vivir la presión de una experiencia subjetiva intensa como un embarazo, un parto y una crianza sin desearlo o sin saber enfrentarlo, o sin recursos para hacerlo, necesariamente desemboca en situaciones conflictivas, dolorosas y violentas”<sup>291</sup>. Es decir, el hecho de que se le imponga a la mujer tener un hijo contra su voluntad puede provocar en ella un trauma, si no refleja su real deseo. La misma estudiosa se acerca a la cuestión de las ‘malas madres’, puesto que las mujeres que no respetan el ideal de madre impuesto por la sociedad acaban por verse estigmatizadas y penalizadas<sup>292</sup>.

En relación con este aspecto, otra temática que recurre en las obras de la autora chilena es el aborto. Al respecto, interviene Lamas, quien postula que: “Respetar la

---

<sup>288</sup> Cito por Ramírez Medina, *op. cit.*, p. 46.

<sup>289</sup> Cito por Álvarez, *op. cit.*, p. 73.

<sup>290</sup> Cito por *ibidem*, p. 70.

<sup>291</sup> Cristina Palomar Vereá, “‘Malas madres’: la construcción social de la maternidad”, *Debate Feminista*, vol. 30, 2004, p. 14.

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 17.

autodeterminación sexual y reproductiva de las mujeres requiere aceptar el derecho a interrumpir un embarazo. La promoción de la libertad social no es real si no se construye sobre el respeto a la libertad individual<sup>293</sup>. En otros términos, el nivel de civilización de una sociedad se mide a partir de cómo trata de solucionar sus problemáticas socioculturales.

Por lo tanto, es evidente que la autora chilena hace hincapié en los aspectos más oscuros de la maternidad, los que se suelen evitar aunque solo de nombrar. De manera específica, la escritora llama la atención en la relación entre madre e hija, y reivindica la centralidad de este lazo en la formación de la identidad mujeril:

Yo creo que tú no puedes hablar de verdad del tema de las mujeres, sin meterte en el tema “madre-hija”, que es mucho más fuerte que “padre-hijo”. [...] Es un lazo complicadísimo, y esta transmisión de sexo oprimido a sexo oprimido es muy compleja, con la fuerza que tiene que es la fuerza nutriente pero al mismo tiempo es la fuerza sometida, el doble juego que hace la madre hacia la hija. Es algo pavoroso y creo que ninguna mujer se salva de este conflicto. Resuelto o no resuelto, bien vivido o no, no importa, pero que hay conflicto siempre lo hay<sup>294</sup>.

Es decir, Marcela Serrano retoma el concepto de genealogía de mujeres postulado por Luce Irigaray, quien subraya la necesidad de volver a descubrir “the most ancient and most current relationship we know – the relationship to the mother’s body, to our body”<sup>295</sup>.

En general, sus personajes son mujeres que viven cierto malestar y que han sufrido traumas o molestias, por lo menos una vez en el curso de su vida, y que llevan consigo las secuelas de esas vivencias negativas. Con todo, lo que resulta interesante en las obras de Serrano es la creación de un lazo solidario entre mujeres que luchan por el mismo objetivo y que desafían las normas sociales predominantes. A menudo sus personajes se mueven en una órbita influenciada por asuntos sociopolíticos, como por ejemplo la dictadura militar de Pinochet, el fenómeno de los desaparecidos y la violencia machista.

En el caso específico de las dos obras que vamos a estudiar, es decir *Nosotras que nos queremos tanto* y *Diez mujeres*, ambas presentan un carácter autobiográfico. En

---

<sup>293</sup> Palomar Vereá, *op. cit.*, p. 25.

<sup>294</sup> Cito por Pereyra, *op. cit.*, pp. 229-230.

<sup>295</sup> Cito por Barrientos, *op. cit.*, p. 118.

efecto, las dos novelas se configuran como una recopilación de historias personales, que acaban por convertirse en una experiencia colectiva. El resultado de esta estrategia literaria es sorprendente: crear una voz coral que contribuya a la determinación de una identidad propia de las mujeres y que las rescate de su condición de subordinadas.

#### 4.2 *Nosotras que nos queremos tanto*

Es la primera novela de Marcela Serrano publicada en 1991. Se trata de una colección de cuatro historias personales. Las cuatro mujeres se reúnen en una casa veraniega a orillas de un lago y relatan su historia. En realidad, ellas son portavoces de la condición vivida por muchas otras mujeres, y marcada por la experiencia socialista de Allende, primero, y, después, por el golpe de 1973. Las cuatro protagonistas son Ana, María, Sara e Isabel y proceden todas del Sur de Chile.

La narradora principal es Ana y los acontecimientos, que empiezan a ocurrir en el periodo de la dictadura de Pinochet, siguen hasta que se cumple la transición a la democracia. Nos encontramos frente a la que Ferreiro González define “un despiadado retrato social de una burguesía acomodada, gris e intolerante, frente a las ansias de libertad de unos personajes oprimidos, tanto en el plano social como en el individual”<sup>296</sup>. Es decir, al fin y al cabo, esta obra constituye una crítica feroz a una clase media mediocre y ociosa y cada vez más en declive. En todo caso, el hecho de que las protagonistas pertenecen a la clase media representaría, como señala Raquel Olea, una tentativa por parte de la autora chilena de promover “a type of middle class woman who is not dangerous to the dominant culture”<sup>297</sup>. Por lo tanto, ellas constituyen un ejemplo perfecto de mujer acomodada que trata de escaparse del aburrimiento que caracteriza a la clase burguesa. Además, como señala Blanco Iglesias, el gran potencial de esta novela residiría en el hecho de que las cuatro protagonistas “nos aportan un sinfín de información cultural sobre la sociedad chilena”<sup>298</sup>.

---

<sup>296</sup> Carlos Ferreiro González, “La proyección social en la narrativa femenina chilena. Notas para un estudio de la obra de Marcela Serrano y Ana María del Río”, *Arrabal*, n. 2-3, 2000, p. 267.

<sup>297</sup> Donetta Hines, “‘Woman’ and Chile: in Transition”, *Letras Femeninas*, vol. 28, n. 2, 2002, p. 72.

<sup>298</sup> Esther Blanco Iglesias, “*Nosotras que nos queremos tanto*: cuatro mujeres chilenas. Sentires femeninos en la narrativa de Marcela Serrano”, en *Actas del II Simposio internacional de literatura española e hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia*, Brasilia, Centro Virtual Cervantes, 2012, p. 185.



El título mismo es muy llamativo, ya que el hecho de utilizar el ‘nosotras’ como sujeto transmite al público ese sentido de comunión y solidaridad entre mujeres omnipresente en la literatura de Marcela Serrano. Al respecto, Hines hace hincapié en el concepto de ‘sororidad’ subrayando que “even though we all have different experiences, we are all, in essence, the same”<sup>299</sup>. Al principio de la obra, Ana fortalece esta idea de experiencia común precisando que:

Quizás se me podría acusar de ser más bien espectadora que gestora de los acontecimientos. Mi defensa consistiría en que los reales gestores son muy pocos [...]. Yo no soy protagonista de estas páginas, si es que existe claramente alguna. Aquí solo hay mujeres, cualquiera de ellas. Somos tan parecidas, todas, es tanto lo que nos hermana. Podríamos decir que cuento una, dos o tres historias, pero da lo mismo. En el fondo, tenemos todas – más o menos – la misma historia que contar<sup>300</sup>.

Por lo que concierne al intercambio de vivencias parecidas y a la creación de una identidad colectiva a través del diálogo, es evidente cómo la creación de una dimensión grupal ayuda a las protagonistas a liberarse de sus perturbaciones interiores. De hecho, si bien cada una de ellas se caracteriza por vivir algo distinto, al final estas mujeres se demuestran capaces de sacar a la luz los trastornos existenciales más profundos, comunes a cualquier mujer. De manera específica, en otra entrevista la escritora chilena asevera que:

Cuando yo publiqué mi primera novela [...], tuve una avalancha de preguntas acerca del por qué de estas historias de mujeres. Y yo dije claramente que estaba segura de que todas nosotras, de alguna u otra forma, teníamos la misma historia que contar; [...] En todo caso, en lo que escribí no intenté pasar ningún mensaje a la mujer latinoamericana, lo que sí trato de decir es lo que a ella le ha sucedido. Es decir, a la mujer de Guayaquil, de la Ciudad de México o de la provincia de Bilbao le pasa exactamente lo mismo. En este sentido, ser mujer pareciera que es lo que más prima en mis libros y eso afecta por igual a la mujer de cualquier nacionalidad<sup>301</sup>.

---

<sup>299</sup> Hines, *op. cit.* p. 69.

<sup>300</sup> Marcela Serrano, *Nosotras que nos queremos tanto*, Ciudad de México, Debolsillo, 2021, p. 15.

<sup>301</sup> Cito por Álvarez, *op. cit.* p. 67.

En otros términos, las protagonistas de sus obras resultan funcionales para la creación de una memoria femenina colectiva que las reúna y que les permita reconocerse como en un espejo. En relación con la memoria, Cárcamo Huechante focaliza su atención en la nostalgia y, de manera específica, se refiere a “aquellas escrituras que ante un proceso de modernización intensiva, vuelven la mirada hacia referentes pasados, remotos o perdidos como una especie de memoria compensatoria”<sup>302</sup>. En el caso concreto de Chile, nos encontramos frente a un suelo fértil para el surgimiento de este espíritu nostálgico, dado que los eventos sociopolíticos siguen manchando el presente. Por eso, más o menos todos los escritores chilenos de los últimos cuarenta años adoptan esta actitud, creando un nexo muy estrecho entre presente y pasado.

Además, los personajes de Serrano pueden concebirse como una metáfora de la mujer latinoamericana en general y de las problemáticas sociales que la afectan. En breve, la autora subraya que:

Ser mujer en este continente es ya perturbador. En esto los Estados Unidos y Europa han avanzado con mucha más rapidez. Si consideramos el mundo occidental [...] se puede afirmar que Latinoamérica es el reducto más fuerte del machismo. [...] son muchas las instancias de silencio a que hemos sido sometidas, son innumerables las transacciones para poder ser “normales”, para ser socialmente aceptadas, es muy caro el costo que pagamos para poder lidiar entre lo público y lo privado. Cualquier mujer sabe perfectamente hasta qué nivel esas perturbaciones de mis protagonistas son de todas nosotras<sup>303</sup>.

Sin embargo, lo que llama la atención del lector es que las cuatro protagonistas solo representan un ejemplo de mujeres cuya vida está marcada por unos acontecimientos sociales profundos, que han tenido unas consecuencias inevitables en sus historias personales. Por lo tanto, ellas, a través de sus relatos, sacan a la luz la condición existencial de las mujeres, reflejo de un atraso sociocultural alarmante del que ellas constituyen las víctimas privilegiadas.

---

<sup>302</sup> Cito por Lorena Amaro Castro, “No hay pasado sin presente: Memoria y Narrativa Chilena de los últimos 40 años”, *Revista Nuestra América*, n. 10, 2016, p. 87.

<sup>303</sup> Cito por *Ibidem*, p. 65.

#### 4.2.1 *Rechazo de las constricciones sociales*

No cabe duda de que en esta novela no falta la actitud polémica que los personajes asumen en contra de las costumbres hipócritas impuestas por el sistema social. En efecto, hay unas críticas muy marcadas de las instituciones consideradas mayormente representativas de un sistema binario y sexista. Lo que resulta interesante es que cada una de las protagonistas encarna una tipología distinta de feminismo. En el caso de María e Isabel, ellas están comprometidas con las diferencias de clase. Por ejemplo, María pertenece a la burguesía chilena, pero es partidaria de las corrientes izquierdistas que luchan por una mayor equidad social, y por eso se demuestra muy crítica hacia ciertas instituciones. En cambio, Ana y Sara son representantes del feminismo moderno y radical, que intenta alcanzar una igualdad de género.

Isabel, hija de emigrantes yugoslavos, tiene un marido y cinco hijos, pero sufre por la condición de ciertas mujeres, que, como ella, viven en un estado de total conformismo y abnegación, del que ella trata de escaparse a través del terreno laboral: “Creo que mi obsesión por mi vida profesional y mi dedicación a ella es casi sospechosa. Hernán me ha dicho que es incluso poco femenina. Pero...es que me dan escalofríos las vidas de aquellas mujeres sin cuento propio, las que aceptaron que el amor fuese la única referencia”<sup>304</sup>. A partir de esta consideración, se avanza otra cuestión interesante, es decir la imposibilidad de las mujeres, muy a menudo, de afirmarse en el lugar de trabajo o de dedicarse plenamente a su profesión.

En una conversación entre Ana y María, esta última manifiesta su descontento y, a la vez, su deseo de cambio: “De repente me imaginé un sistema sin intercambio de sexos y me entretuve pensando en la falta de conducta que les produciría a los hombres. Adiós, matrimonio. Adiós, familia. Adiós, dominio”<sup>305</sup>. Efectivamente, ella pone en marcha el cambio a partir de sí misma, ya que su novio Vicente “quería un matrimonio normal, una mujer que se dedicara solamente a él, y quería tener hijos. María no estaba dispuesta a ninguna de las tres cosas. [...] Se negaba rotundamente a la sola idea de la maternidad”<sup>306</sup>.

A dicho propósito, Badinter hace hincapié en el hecho de que el sistema patriarcal habría impuesto que el instinto maternal sea un “amor espontáneo, inmutable e

---

<sup>304</sup> Serrano, *Nosotras*, cit., p. 61.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 119.

incondicional que surge en toda mujer hacia sus hijos, creando en las mujeres la obligación de ser ante todo madres”<sup>307</sup>. Por lo tanto, cuando se presenta un caso como el de María, que se horroriza a la sola idea de embarazarse, se considera inaceptable en una sociedad determinada por dictámenes tan rígidos. María considera repugnante incluso la menstruación, que, desde su punto de vista, representaría “la cruz de la vida de las mujeres, como si con dolor y sangre pagasen, mes a mes, año a año, por ser dueñas de ese privilegio de reproducir”<sup>308</sup>. En realidad, es este mismo privilegio que las reduce a ser esclavas.

La misma María plantea otra cuestión central en el papel pasivo de la mujer: la sexualidad y su vínculo con la religión y la clase burguesa. Lo que ella afirma al contar su primera relación sexual es lo siguiente:

Entonces no había nada más lejano a nosotras que la idea de la sexualidad completa. No la imaginábamos. Tampoco nos interesaba. Debes tener en cuenta que la educación católica tradicional tiene un solo pecado fundamental: el SEXO. [...] La virginidad era nuestro valor máspreciado. [...] Había un tácito acuerdo: los hombres, sí; nosotras, no. La clásica doble moral de esta burguesía de mierda<sup>309</sup>.

Sin embargo, el hecho de no tener hijos ni marido genera también un prejuicio hacia la misma María, es decir que se trata de una mujer liviana. Ella expresa su descontento de esta manera: “Mientras el patriarcado y la monogamia caminen de la mano así de estrechos, yo no tendré espacio. [...] estoy condenada a la soledad”<sup>310</sup>. A este respecto, interviene Carla, otra feminista, quien afirma que: “El libertinaje femenino paga costos, mientras que el masculino cobra méritos. La mujer sin hombre puede ser considerada la mujer de todos los hombres”<sup>311</sup>. Es decir, la falta de lazos familiares estables por parte de la mujer provoca que se la considere libre de obligaciones y, por consiguiente, disponible. Al contrario, el hombre se considera más viril cuantas más son las mujeres que logra conquistar.

---

<sup>307</sup> Tania Martinsson, “La figura materna en la literatura contemporánea. Un análisis feminista de dos personajes en la novela *Diez Mujeres* de Marcela Serrano”, Trabajo de Fin de Curso, Universidad de Uppsala, Uppsala, Suecia, 2021, p. 13.

<sup>308</sup> Serrano, *Nosotras*, cit., p. 71.

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 228.

De todas formas, en un debate entre María y Soledad, esta última critica la actitud feminista de la primera, advirtiéndole que:

Tu feminismo, María, es una sofisticación tramposa. ¿Cuándo dejó de ser en ti la lucha de clases la referencia básica? Primero debemos luchar por cambiar radicalmente el sistema social. Cuando transitemos por la igualdad de las clases, solo entonces démonos el lujo de pensar en la igualdad de las mujeres. No antes. Definitivamente no existe lo segundo sin lo primero<sup>312</sup>.

En breve, la igualdad de género se puede alcanzar solo empezando por el logro de una igualdad de clase. De ahí que no se puede anhelar una equidad entre hombres y mujeres si antes no se conquista una justicia de clase. No cabe duda de que esta visión se ve afectada por la ideología socialista.

En todo caso, por lo que concierne a la relación entre clases sociales diferentes en un país tan clasista como Chile, es ejemplar el gran amor que María tuvo en la preadolescencia por un campesino cuyo nombre era Orlando. En la novela, ella expresa todo su desconcierto frente a la imposibilidad de vivir esa historia de amor por enamorarse de alguien perteneciente a una clase social inferior:

Ella recuerda momentos de verdadero dolor infantil o preadolescente, que no por ello dejaban de ser reales, preguntándose por qué existían estos impedimentos, por qué la gente nacía en un lugar determinado, condicionándolo todo. Por qué esos espacios eran tan inmovibles, por qué él era pobre y ella era rica. Ella quería ser pobre como él<sup>313</sup>.

Hay también otro personaje, o sea Isabel, quien observa que, si bien las nuevas generaciones mujeriles tratan de alejarse de las viejas realizando un cambio radical en sus vidas, ellas, a menudo, acaban por cometer los mismos errores cumpliendo con las constricciones sociales: “Ese es nuestro sino. Estamos condenadas a parecernos a nuestras madres, y lo que más odiamos en ellas será probablemente lo que repetiremos con más ahínco”<sup>314</sup>.

---

<sup>312</sup> Serrano, *Nosotras*, cit., p. 303.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 247.

Para resumir, como postula Palomar Vereas, las protagonistas de *Nosotras que nos queremos tanto* son el ejemplo perfecto de individuos que tratan de subvertir el ‘orden discursivo de género’, que empieza por la diferencia sexual, pero que acaba por entrecruzarse con las diferencias económicas, étnicas y religiosas<sup>315</sup>.

### 4.3 *Diez Mujeres*

Es una novela coral en la que nueve mujeres que no se conocen y no tienen nada en común, excepto el hecho de frecuentar sesiones de psicoanálisis, se encuentran y comparten sus historias personales. Su terapeuta es la ruso-argentina Natasha, quien también acaba por compartir su historia personal con sus pacientes. Todas las protagonistas tienen a sus espaldas un pasado complicado y marcado por eventos traumáticos, cada una a su manera. Sus nombres son, además de Natasha, Francisca, Mané, Juana, Simona, Layla, Luisa, Guadalupe, Andrea y Ana Rosa. Sin embargo, pese a que cada una de ellas tiene su experiencia peculiar, hay elementos comunes que hacen de ellas testimonios de las mismas problemáticas socioculturales.

En efecto, hay motivos que recurren en todos los relatos, como, por ejemplo, el machismo, la violencia de género, la desigualdad entre hombres y mujeres y las discriminaciones derivadas de esta condición de iniquidad. El objeto de nuestro interés es trazar un perfil de las protagonistas, a lo mejor buscando elementos parecidos, por un lado, y divergentes, por otro. Desde el punto de vista de la estructura, la obra se divide en diez capítulos, cada uno de los cuales está dedicado a una de las protagonistas, y un epílogo.

En varias entrevistas, la escritora chilena define esta obra como la continuación de su primera novela *Nosotras que nos queremos tanto*, ya que en las dos ella mantiene la misma actitud. En efecto, la idea común es que, como ya hemos comentado, todas las mujeres tienen más o menos la misma historia que contar. Además, la terapia grupal y el hecho de compartir sus vivencias con las demás les permite a estas mujeres socializar sus historias, desplazándolas de un contexto personal a una dimensión colectiva. Dicho de otra manera, como asevera Cuadra: “La terapia grupal funciona, precisamente, para

---

<sup>315</sup> Cito por Palomar Vereas, *op. cit.*, p. 28.

establecer conexiones entre lo personal y lo social, lo privado y lo público, entre el yo y un 'otro' que, a su vez, contribuye a conformar la noción de sujeto"<sup>316</sup>.

García-Corolales afirma que las mujeres en esta obra se caracterizan por cuestionar "el desamor, la falta de compromiso, el vacío existencial y los modos determinantes de la ideología patriarcal en América Latina"<sup>317</sup>. Por lo tanto, lo que pasa en un grupo restringido en realidad abarca una dimensión mucho más amplia, que acaba por adquirir una connotación universal.

#### 4.3.1 *Presentación de los personajes*

Empezemos este análisis trazando un perfil de las protagonistas. El libro se abre con un prólogo y una primera sección dedicada a Francisca, a la que dedicaremos una atención especial más adelante. En el segundo capítulo, encontramos a Mané, quien avanza una cuestión muy llamativa con respecto al universo femenino, es decir la falta de solidaridad entre mujeres que, en muchos casos, acaba por transformarse en envidia. Ella confiesa esta perplejidad, como emerge en la siguiente cita: "Y como yo era tan linda...parecía ser enemiga de todas. No habían aparecido aún las feministas y nadie hablaba de la solidaridad de género, de las redes de mujeres y de esas cosas"<sup>318</sup>. Esta falta de comprensión por parte de las demás alimenta en Mané una sensación de soledad e, incluso, fracaso, porque no se realiza concretamente esa relación entre mujeres que sería necesaria para llevar a cabo una revolución de género. Sin embargo, a pesar de ser muy hermosa, su hermosura le causa mucha inseguridad y, cuando se hace vieja, ella vive la vejez de manera muy negativa, porque no puede aceptar que su cuerpo la traicione de esa manera.

La tercera es la historia de Juana, una madre soltera como su progenitora lo fue a la vez. Ella se culpa por supeditarse demasiado a los hombres, y por ser cómplice de un sistema tan machista y racista. De hecho, como subraya la cita que mencionamos, ella no es capaz de eludir su deseo por los hombres, aunque se dé cuenta de su actitud pasiva: "Creo en el cortejo masculino. Yo no persigo a los hombres, nunca tomo la iniciativa,

---

<sup>316</sup> Ivonne Cuadra, "Narraciones personales y metanarrativa en *Diez mujeres*, de Marcela Serrano", *El mundo de las letras, la palabra, las ideas y los ideales*, año XXVII, 2014, p. 2.

<sup>317</sup> Cito por Martinsson, *op. cit.*, p. 8.

<sup>318</sup> Serrano, *Diez mujeres*, Barcelona, Alfaguara, 2021, p. 67.

nunca peleo por ellos abiertamente. Dejo que me seduzcan. [...] Sé que estoy perdiendo lo que yo llamo *dignidad*, me odio y me desprecio”<sup>319</sup>. Es interesante mencionar un pasaje en el que Juana afirma que: “a veces pienso que la historia de una siempre es parte de la historia de otra”<sup>320</sup>. Por lo tanto, los cuentos de las mujeres nunca se revelan totalmente ajenos a los de las demás.

El cuarto relato es el de Simona, una izquierdista que pasa gran parte de su vida luchando por los derechos de las mujeres y que demuestra, desde el principio, una posición muy crítica hacia la actitud pasiva de la mujer frente al hombre. Ella tomó parte en los movimientos estudiantiles de 1968, y se acercó a la causa feminista al entrar en la universidad. La sección dedicada a ella se abre con estas palabras:

Estoy hasta las huevas de ser testigo de cómo las mujeres lo ceden todo por mantener a su hombre al lado. Los hombres no son más que un *objeto simbólico* y, créanme, se puede vivir sin tal emblema. Estoy de acuerdo en que un símbolo ha llegado a serlo por razones primigenias. [...] Sin embargo, me niego a ser cómplice. Me angustia presenciar cómo las mujeres se desangran para no estar solas. ¿Quién inventó que la soledad de pareja es una tragedia?<sup>321</sup>

Para Simona, la única solución para mejorar la condición de las mujeres sería “romper un diseño milenario, cambiar las reglas de poder... ¡Una tarea titánica!”<sup>322</sup>. La razón por la cual este cambio resulta tan inalcanzable estaría conectada con el hecho de que las mujeres “Vivíamos saturadas de escrúpulos morales inútiles”<sup>323</sup>. Además, la tendencia de las mujeres a anularse dependería de la subordinación sufrida en todos los ámbitos: “Las mujeres estamos poco acostumbradas a E-LE-GIR, entrampadas en nuestras dependencias, desde las económicas hasta las afectivas”<sup>324</sup>. Esta dependencia tan fuerte, de la que habló también Virginia Woolf, representaría la causa primaria de la discriminación de la mujer que, acostumbrada a conformarse a decisiones ajenas, tiende a renunciar a su personalidad. De manera específica, Simona defiende la individualidad de la mujer, dado que para ella “una pareja se compone de dos personas autónomas, ¡no

---

<sup>319</sup> Serrano, *Diez mujeres, cit.*, p. 88.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 133.



es una amalgama única, por Dios!”<sup>325</sup>. Además, a la luz de esta consideración, ella llega a la conclusión de que la mujer puede sin más constituir un individuo a pesar de no tener a una pareja; en efecto, lo que pasa a menudo es que la mujer se concede y supedita al hombre por el miedo a quedarse sola en una sociedad que ignora su estatus de persona. Esta visión de Simona se acerca mucho al pensamiento de Julia Kristeva, quien defiende la libre expresión de la mujer como individuo, y no como miembro de un grupo: “any generalization about the feminine condition should merely be a way to enabling each woman to speak about her own uniqueness”<sup>326</sup>.

En la quinta parte es Layla la que habla. Ella es una mujer de origen árabe que fue víctima de una violación sexual a raíz de la cual se quedó embarazada y que está afectada por el alcoholismo. Ella habla de cómo siempre vivió supeditada a la autoridad masculina, sobre todo la del padre, como sale a relucir en el siguiente pasaje: “Nací y crecí en el más absoluto dominio del sexo masculino”<sup>327</sup>. Layla relata su trágica experiencia y, al mismo tiempo, hace hincapié en una cuestión crucial: la falta de amor maternal, especialmente hacia un hijo fruto de una violación por parte de un soldado israelí. Esta condición instila en ella un sentimiento de culpabilidad, debido a que percibe su actitud como algo diferente respecto a la de una madre normal. Esta frustración se nota sobre todo en el siguiente fragmento: “Al principio intenté actuar como toda madre normal. Lo cuidaba, lo nutría, lo estimulaba. Pero besarlo o abrazarlo eran actos antinaturales para mí”<sup>328</sup>. Es decir, Layla confiesa no tener el instinto maternal que se les exige a las mujeres por el hecho mismo de ser las responsables de la reproducción. La condición de Layla resulta aún más complicada si se considera el país donde vive. En efecto, ella define Chile como “uno de los países más clasistas y racistas del mundo. [...] En un chileno no hay mirada inocente. Sus ojos se dirigen hacia el sujeto al frente suyo y, antes de atajarlos, ya lo ha calibrado. Juzgado. Encasillado. Todo ha sucedido a una velocidad inmanejable”<sup>329</sup>. En su condición de árabe y madre violada, ella se siente bajo el constante juicio de la sociedad.

---

<sup>325</sup> Serrano, *Diez mujeres*, cit., p. 135.

<sup>326</sup> Cito por Gabriela Gutiérrez, “La permanencia de la utopía en la novela contemporánea latinoamericana escrita por mujeres”, Trabajo de Fin de Grado, Waco, Baylor University, 2014, p. 24.

<sup>327</sup> Serrano, *Diez mujeres*, cit., p. 152.

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 163.

En el capítulo siguiente, la protagonista es Luisa, una mujer de origen humilde que tiene que dejar la escuela cuando todavía es muy joven para trabajar. Se casa con Carlos, futuro detenido político que desaparece durante el régimen dictatorial de Pinochet. En relación con este periodo, ella atestigua que: “Pinochet era como una enfermedad. La mitad del país estaba enfermo y vivían como la enfermedad les permitía nomás. Yo no quería que mis hijos se contagiaran”<sup>330</sup>. Además de este sufrimiento, tienen que sacarle un pecho a causa de un cáncer. Ella expresa su condición de miedo y ensimismamiento en un contexto atrasado y muy poco favorable a la innovación.

La protagonista de la séptima parte es Guadalupe. Ella declara su homosexualidad sin problemas y cuenta las historias de amor más importantes que ha tenido a lo largo de su vida, todas con mujeres. Sin embargo, ella adquiere una actitud polémica hacia el tratamiento de la homosexualidad a nivel social. De manera específica, se queja de que a las lesbianas se les reserve un tratamiento más discriminatorio que a los gays. Guadalupe confiesa toda su frustración por no poder vivir libremente su sexualidad, dado que “Los hijos gays a veces se convierten en un trofeo, mientras nosotras somos un lastre”<sup>331</sup>. De hecho, según lo que afirma Guadalupe la homosexualidad masculina casi ya no representa una fuente de discriminación y, al contrario, los padres con hijos gays acaban por aceptarlos, mientras que las lesbianas están condenadas a vivir a escondidas, como si se estuvieran manchando de un crimen. A dicho propósito, Serrano asevera que: “Creo que el lesbianismo es más peleado que el homosexualismo masculino porque es menos evidente, como todo lo de las mujeres, es más rezagado, más secreto”<sup>332</sup>. Además, Guadalupe reflexiona también sobre las relaciones oficiales, y llega a la conclusión de que: “por eso que existen las relaciones oficiales como el pololeo, el noviazgo, el matrimonio. Se tienen que haber inventado para que la potencia de los sentimientos tenga derecho a existir, para darle una vía libre a que se expresen y desarrollen”<sup>333</sup>. En cambio, ella tiene que disimular sus sentimientos ante el mundo, y esto le provoca angustia.

Otra historia muy llamativa es la de Andrea, que trabaja en la televisión como periodista y entrevistadora. Ella insiste mucho en la importancia para la mujer de sacarle satisfacción de su experiencia laboral. Según Andrea, el trabajo funciona como algo

---

<sup>330</sup> Serrano, *Diez mujeres, cit.*, p. 191.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>332</sup> Cito por Pereyra, *op. cit.*, p. 229.

<sup>333</sup> Serrano, *Diez Mujeres, cit.*, p. 207.

esencial para la liberación de la mujer: “¡Cómo nos defendemos con el trabajo! Sin él, qué miedo la desnudez a la que nos quedaríamos expuestos”<sup>334</sup>.

Sin embargo, una de las historia más profundas es la de Ana Rosa, una mujer víctima de un abuso sexual por parte de un familiar cercano. Esta violación la condiciona a lo largo de toda su vida. Ella también plantea varios asuntos, como, por ejemplo, el papel de la familia. De todas formas, lo que llama la atención del lector es que Ana Rosa no proporciona una imagen positiva de la institución familiar. De hecho, lo que ella piensa es que: “la familia es sagrada porque es nuestra identidad. Aunque sea una cárcel, es siempre nuestra identidad”<sup>335</sup>. Dicho de otra manera, ella nos propone un retrato inusual de la familia que de lugar de protección se convierte, en cambio, en una prisión en la que reina el aburrimiento, los deseos se ven frustrados y la violencia se manifiesta. Al mismo tiempo, Ana Rosa ya no tiene fe en el amor, debido a la violación de la que fue víctima, que induce en ella una visión distorsionada de los sentimientos. Por consiguiente, llega a la conclusión de que es mejor no casarse ni tener hijos, por el miedo a crear un contexto parecido al donde creció.

Volviendo a la cuestión de la maternidad tan presente en la narrativa de Marcela Serrano, resulta interesante fijarnos en cómo las protagonistas plantean de manera muy diferente este tema. Sin embargo, una de las discrepancias más evidentes se nota en la concepción que tienen de la maternidad Juana y Francisca. Efectivamente, ellas se relacionan con esta temática de forma opuesta, y este aspecto estaría conectado al vínculo entre madre e hija. En el caso de Juana, como ya hemos anticipado, cuando se queda sola y tiene que crecer a su hija en calidad de madre soltera, exactamente lo mismo que le pasó a su madre, ella se inspira en su modelo. El hecho de imitarla estaría determinado por la admiración hacia su progenitora que, evidentemente, la creció con amor y dedicación y le transmitió muchos conocimientos. En todo caso, portándose de la misma manera que su madre Juana se convierte inevitablemente en una continuadora del orden patriarcal.

En cambio, en el caso de Francisca se asiste a un cambio radical en la actitud hacia la maternidad. De hecho, ella intenta romper las tradiciones oponiéndose a la condición femenina milenaria, que le impide realizar su destino y vivir con plenitud. A dicho propósito, interviene Díez, quien asevera que, con respecto a la experiencia maternal “las

---

<sup>334</sup> Serrano, *Diez mujeres, cit.*, p. 235.

<sup>335</sup> *Ibidem*, p. 262.

respuestas de las mujeres son diversas, [...] presentan visiones y momentos diferentes de la maternidad, y en conjunto, permiten obtener una idea más real de lo que la maternidad representa que la que ofrecen las ideologías dominantes”<sup>336</sup>. Francisca ejemplifica perfectamente este tipo de actitud, puesto que se aleja de la visión patriarcal según la cual el rol social de madre prevalecería sobre el de persona, ya que, como declara la misma escritora en una entrevista con López: “En la novela yo traté el tema de que cada una de estas mujeres tiene una ‘camisa de fuerza’ que es su rol. Las mujeres somos primero madres, esposas, hijas, hermanas...y luego personas. Esa es la ‘camisa de fuerza’ de nuestro género”<sup>337</sup>. En todo caso, la actitud polémica de este personaje dependería de la relación de amor y odio que tuvo con su madre. Francisca sufre sobre todo por la diferencia de tratamiento que su madre le reservó a ella y, en cambio, a su hermano Nicolás. Su frustración sale a relucir en el siguiente fragmento:

Nunca me tocaba. A Nicolás, sí. Por ningún motivo tomaba partido a mi favor en una pelea, no me respaldaba frente a mi hermano o mis primos. Parecía que yo jamás tenía razón, lo que me producía una enorme inseguridad. Mirando para atrás, debo reconocer sencillamente que no me quería. Eso sucede, aunque la gente crea que no: hay madres que no quieren a sus hijos<sup>338</sup>.

La falta de cariño y atenciones por parte de su madre provoca en Francisca un sentimiento de inseguridad y dificultad a la hora de instaurar unas relaciones con los demás, puesto que el lazo madre-hija, como ya hemos comentado, constituye un elemento crucial en la formación de la mujer.

Tras trazar un perfil de las pacientes de la analista, nos damos cuenta de cómo las diferencias en las edades, la clase social, las profesiones y el origen contribuyen a la creación de un catálogo de mujeres muy distinto, pero que nos permite distinguir muchas voces, además de múltiples perspectivas. En todo caso, lo que ellas tienen en común, como precisa la misma Natasha al principio de la obra, es que actúan: “Todas esforzándose por ser un poquito más felices. Por sanarse. Todas tan honestamente aplicadas en vivir la mejor de las vidas dentro de lo que les tocó”<sup>339</sup>. En otros términos,

---

<sup>336</sup> Cito por Martinsson, *op. cit.*, p. 17.

<sup>337</sup> Cito por Cuadra, *op. cit.*, p. 3.

<sup>338</sup> Serrano, *Diez mujeres, cit.*, p. 23.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 13.

ellas buscan una utopía, es decir una dimensión mejor frente a la real, como la define también Levitas: “Utopia is the expression of desire for a better way of being”<sup>340</sup>. En realidad, ellas solo son las portavoces de un deseo mucho más amplio, que abarca el destino de toda la mujer latinoamericana y, tal vez, occidental.

#### 4.3.2 *El uso estratégico del lenguaje*

Más allá de estas consideraciones, Serrano señala un aspecto llamativo y nada casual, es decir el uso del lenguaje. De hecho, a la hora de leer la novela el lector se da cuenta de que cada personaje se expresa a su manera y emplea expresiones dialectales distintas. La razón por la que la autora toma esta decisión es que, de este modo, consigue transmitir la estratificación social de un país tan clasista como Chile, donde en la base del habla se identifican a las personas como miembros de cierta clase socioeconómica y cultural. Por lo tanto, la elección del lenguaje atribuido a los personajes es estratégica y funcional a la reproducción de la realidad social chilena. A dicho propósito interviene Flores Ohlson<sup>341</sup>, quien, en uno de sus artículos, analiza la diferencia de vocabulario entre las protagonistas. La conclusión que saca es que el lenguaje empleado refleja la condición socioeconómica de los personajes.

De manera específica, es evidente cómo las universitarias, es decir Andrea, Francisca, Layla, Simona y Guadalupe, emplean un estilo más refinado. En algunos casos, ellas hacen referencia a exponentes culturales como pintores, músicos y escritores, y esto demuestra su preparación cultural. Además, las universitarias se caracterizan por servirse de lenguas extranjeras, sobre todo el inglés, y este es un claro ejemplo de su herramienta lingüística. En cambio, las que no son universitarias como Juana y Luisa, que casi no tienen una educación, comunican de manera mucho más coloquial y directa, por ejemplo anteponiendo el artículo determinado a los antropónimos, empleando los diminutivos, el voseo verbal y los apócope, todos elementos atribuibles a un habla más populachera.

Con respecto al lenguaje elegido por la escritora chilena, Lipski opina que, en el caso de la literatura costumbrista:

---

<sup>340</sup> Cito por Gutiérrez, *op. cit.*, p. 53.

<sup>341</sup> Linda Flores Ohlson, “Los fenómenos lingüísticos que caracterizan a las protagonistas de *Diez mujeres* de Marcela Serrano, *Lingüística y Literatura*, n. 66, 2014, pp. 15-37.

algunos autores optan por el empleo selectivo de vocablos dotados de connotaciones populares y regionales, dejando intactas las bases gramaticales de la lengua. Estos elementos léxicos pueden aparecer tanto en el trasfondo narrativo como en el diálogo, y aportan un sabor exótico al texto sin entorpecer la comprensión por parte de lectores extraterritoriales<sup>342</sup>.

En el caso de Marcela Serrano, ella no pertenece explícitamente al género de la literatura costumbrista. Sin embargo, al leer una obra como *Diez mujeres*, el lector extranjero nota que figuran variedades lingüísticas que se alejan del español estándar y que representan rasgos específicos del español chileno, repleto de diferencias terminológicas y morfosintácticas.

Por último, retomando el pensamiento de Bakhtin, emplear el lenguaje de esta manera representaría una decisión nada casual. De hecho, el crítico ruso postula que “la pluralidad e interconexión de los discursos narrativos tiene como experiencia significativa una oposición entre sí de los lenguajes sociales. Estos lenguajes pueden asumir la forma de jergas, expresiones literarias, [...] conceptos políticos e ideológicos”<sup>343</sup>.

En conclusión, la narrativa de Marcela Serrano asume una actitud intimista, psicológica, y feminizada, y se caracteriza por sondear la mente de los personajes y por llamar la atención sobre unas problemáticas sociales, cuya solución está pendiente todavía.

---

<sup>342</sup> Cito por Flores Ohlson, *op. cit.*, p. 16.

<sup>343</sup> Cito por Álvarez, *op. cit.*, pp. 52-53.

## *Conclusión*

A la luz de la investigación llevada a cabo en mi trabajo de maestría, han salido a relucir muchos aspectos interesantes con respecto a la conquista de un espacio literario y cultural por parte de Isabel Allende, Laura Esquivel y Marcela Serrano, quienes han tenido que abrirse camino dentro de un contexto sociopolítico muy hostil a la afirmación de la mujer en la dimensión pública. De hecho, he intentado perfilar el difícil camino de la mujer a lo largo de las épocas, subrayando los cambios más o menos evidentes en su estilo de vida. En efecto, me he movido de una época en la que la mujer era totalmente abnegada y silenciada, a un periodo en el que, por lo menos, ella ha empezado a tomar parte en la vida pública, si bien de manera muy limitada.

De manera específica, este trabajo me ha permitido recorrer el camino de tres de las escritoras hispanoamericanas más célebres, las tres caracterizadas por una escritura que hemos definido ‘feminizada’, considerada la presencia masiva de personajes femeninos poderosos. Al mismo tiempo, en los tres casos se trata de una escritura políticamente comprometida, ya que ellas se adentran con una actitud polémica en cuestiones sociales y políticas que se revelan opuestas a sus ideas y que, por consiguiente, desde su punto de vista, hay que cambiar. Además, gracias a un análisis amplio y profundizado se me han revelado muchos aspectos desconocidos con respecto a la literatura de estas autoras, que ya conocía, pero de manera mucho más general. De hecho, este trabajo se ha revelado muy sugerente y útil a fin de ampliar mis conocimientos.

Es decir, a la luz de los materiales recogidos, he intentado reconstruir sus experiencias artísticas a través de las décadas y de evaluar su escritura desde un punto de vista crítico, fijándome sobre todo en las estrategias adoptadas para el tratamiento de los asuntos sociales más complejos. Los materiales que he recolectado son las obras de las escritoras mismas, además de mucha información crítica, entre la cual hay artículos en revistas científicas y ensayos que se ocupan de cierto aspecto concreto de la escritura de estas autoras. En términos generales, me ha parecido emblemático y necesario tomar en cuenta aquellas obras que, de manera muy concreta, celebran a las mujeres y que, como en el caso de *Malinche* e *Inés del alma mía*, rescatan a unos personajes históricos totalmente olvidados, si bien cruciales para los acontecimientos.

Por lo tanto, el hecho de tomar en consideración muchas fuentes que abarcan un periodo de tiempo bastante amplio, ya que me he servido también de obras que remiten a los años Sesenta o Setenta, me ha ofrecido la posibilidad de adquirir una visión de conjunto de la literatura de estas autoras. Del mismo modo, he tratado de reconstruir las etapas principales de la lucha feminista por la conquista de una posición mejor por parte de la mujer, sobre todo en el ámbito artístico, donde se ha visto siempre discriminada. De ahí que esta investigación ha hecho posible demostrar cómo estas autoras han logrado tener éxito en un mundo en prevalencia masculino, y cómo han sido capaces de superar los obstáculos impuestos a su género, abriendo paso a una literatura cada vez más consciente y, sobre todo, feminizada.

Es fundamental subrayar cómo el carácter feminizado de sus obras abre paso a una literatura innovadora y proyectada hacia un futuro más igualitario, en el que las diferencias de género, de etnia, de religión y de orientación sexual se vean anuladas. Al fin y al cabo, se trata de los ideales defendidos por los movimientos feministas que luchan por una sociedad más ecua. Por consiguiente, Allende, Esquivel y Serrano han demostrado, si bien cada cual a su manera, su planteamiento feminista impregnado de justicia social y deseo de rescate.

La esperanza es que Hispanoamérica, a partir de la carrera ejemplar de estas tres escritoras, siga con una tradición de mujeres autoras que sepan afirmarse de manera no convencional y que defiendan su propio estilo, independientemente de las opresiones ejercidas por el sistema social. Sin embargo, no se puede negar que el continente latinoamericano sigue siendo tierra de machismo y patriarcado, ya que muchos países se han quedado en un estado de atraso social. Por lo tanto, se trata de una lucha dura en la que es necesario que las mujeres, o sea las que más padecen las discriminaciones, den voz a esas problemáticas, porque solo haciéndolas públicas se pueden intentar resolver concretamente.



## ***Bibliografía***

- Accorsi, Simone, “Buscando la escritura: crítica literaria y feminismo”, *Revista Poligramas*, n. 30, diciembre de 2008, pp. 77-91.
- Allende, Isabel, *Inés del alma mía*, Barcelona, Debolsillo, 2020.
- , *La casa de los espíritus*, Barcelona, Debolsillo, 2020.
- , *Mujeres del alma mía*, Barcelona, Debolsillo, 2021.
- Álvarez, Christian Y., “Memoria como rebeldía femenina en la narrativa latinoamericana contemporánea”, Tesis Doctoral, Baylor University, Waco, 2010.
- Álvarez Rubio, Pilar, “Una conversación con Isabel Allende”, *Lucero*, vol. 4, n. 1, 1993, pp. 1-6.
- Alvarsdotter, Christina, “La Cocina – Un Arte vital: Un análisis sobre el papel de la comida en la novela Como agua para Chocolate”, Trabajo de Fin de Curso, Umeå University, Umeå, 2014, pp. 1-21.
- Amaro Castro, Lorena, “En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres”, *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 9, n. 16, 2021, pp. 30-61.
- , “No hay pasado sin presente: Memoria y Narrativa Chilena de los últimos 40 años”, *Revista Nuestra América*, n. 10, 2016, pp. 83-98.
- Amorós, Celia, “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’”, en *Feminismo, igualdad y diferencia*, México, UNAM, 1994, pp. 21-53.
- , *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Ánthropos, 1991.
- Argüello Guzmán, Luis Alfonso, “Una lectora nada común: Virginia Woolf”, *Question/Cuestión*, vol. 3, n. 71, abril de 2022, pp. 1-21.
- Arriaga, María Isabel, “Virginia Woolf: una mirada feminista detrás de las palabras en *Al Faro* y *Un cuarto propio*”, *Anuario Facultad Ciencias Humanas*, vol. 11, n. 11, 2014, pp. 1-11.
- Ávalos Torres, Antonia, “La Malinche, una Eva indígena”, *TLA-MELAU*, n. 50, 2021, pp. 1-17.
- Avelar, Idelber, ““La casa de los espíritus”: La Historia del Mito y el Mito de la Historia”, *Revista Chilena De Literatura*, n. 43, 1993, pp. 67-73.

- Balutet, Nicolás, “El feminismo híbrido de Laura Esquivel en *Como agua para chocolate*”, *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, n. 5, 2016, pp. 59-80.
- Baños Palacios, Gema, “¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría de Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés”, reseña, *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 8, n. 2, 2020, pp. 529-533.
- Barrera, Trinidad, “La narrativa femenina: balance de un siglo”, en *Narradoras hispanoamericanas desde la Independencia a nuestros días*, ed. Carmen Alemany Bay, *Anales de Literatura Española*, n. 16, 2003, pp. 5-20.
- Barrientos, Mónica, “Sujeto, cuerpo y texto: una mirada a la producción narrativa de escritoras chilenas de los últimos años”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, n. 69/70, primavera-otoño 2009, pp. 115-125.
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, trad. Juan García Puente, México, Debolsillo, 2021.
- Bebars, Nehad, “Figuraciones, desfiguraciones y transfiguraciones literarias de la Malinche”, en *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, ed. Miguel Donoso Rodríguez, New York, IDEAS, 2015, pp. 61-76.
- Belaarbi, Loubna, “Mujeres del alma mía. Sobre el amor impaciente, la vida larga y las brujas buenas”, *Argus-a Artes & Humanidades*, vol. 10, n. 39, 2021, pp. 1-4.
- Björknert, Sofía, “¿Mujeres poderosas? Los personajes femeninos en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel”, Trabajo de Fin de Curso, Linnaeus University, Växjö, Suecia, 2012.
- Blanco Iglesias, Esther, “Nosotras que nos queremos tanto: cuatro mujeres chilenas. Sentires femeninos en la narrativa de Marcela Serrano”, en *Actas del II Simposio internacional de literatura española e hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia*, Brasilia, 2012, pp. 184-189.
- Boschetto, Sandra M., “Dialéctica metatextual y sexual en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende”, *Hispania*, vol. 72, n. 3, 1989, pp. 526-532.
- Bretones Martínez, Carmen M., “Mujer, arte y espacio en la narrativa anglosajona finisecular: anticipando *A room of one's own* de Virginia Woolf”, en *The Grove. Working Papers on English Studies*, eds. Luciano García García y Jesús López Peláez Casellas, Universidad de Jaén, vol. 20, 2013, pp. 29-46.

- Calvo, Yadira, “Dos escritoras barrocas: reflexión sobre la escritura femenina”, *LETRAS*, n. 15-16-17, 1987, pp. 281-291.
- Cánovas, Rodrigo, “Los espíritus literarios y políticos de Isabel Allende”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 32, 1988, pp. 119-125.
- Castillo, Debra A., “Figuring Feminisms in Latin American Context”, *Dispositio*, vol. 22, n. 49, 1997, pp. 155-173.
- Castro Klarén, Sara, “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”, en *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*, eds. Nelly Prigorian y Carmen Díaz Orozco, Buenos Aires, Clacso, 2017, pp. 179-195.
- Christie, Maria Elisa, “Naturaleza y Sociedad Desde la Perspectiva de la Cocina Tradicional Mexicana: Género, Adaptación y Resistencia”, *Journal of Latin American Geography*, vol. 1, n. 1, 2002, pp. 17-42.
- Ciplijauskaitė, Biruté, *La construcción de yo femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004.
- , *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Ánthropos, 1994.
- Ciuk, Eva, “Isabel Allende o la morfología de las voces femeninas”, *Verba Hispánica*, vol. 9, n. 1, 2001, pp. 231-238.
- Cooper, Sara E. “Family Systems and National Subversion in Isabel Allende’s ‘The House of the Spirits’”, *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 10, n. 1, 2008, pp. 16-37.
- Couture Grondin, Élise, “Hacia un lenguaje más igualitario: El aporte de la literatura femenina”, *Tinkuny: Boletín de investigación y debate*, n. 15, 2011, pp. 49-63.
- Crystall, Elyse; Kuhnheim, Jill; Layoun, Mary; Allende, Isabel, “An interview with Isabel Allende”, *Contemporary Literature*, vol. 33, n. 4, 1992, pp. 585-600.
- Cuadra, Ivonne, “Narraciones personales y metanarrativa en *Diez mujeres*, de Marcela Serrano”, *El mundo de las letras, la palabra, las ideas y los ideales*, año XXVII, 2014, pp. 1-6.
- Cuder Domínguez, Pilar, “Crítica literaria y políticas de género”, *Feminismo/s*, n. 1, 2003, pp. 73-86.

- Dell, Katherine Louise, “El papel de la comida en el ‘espacio femenino’: una interpretación teórica femenina de *Como agua para chocolate*”, Trabajo de Fin de Grado, Queen’s University, Kingston, 1997.
- Diz, Tania, “La literatura femenina en los años sesenta: Incomodidades, temores y varias lecturas en *El escarabajo de oro*”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, n. 24, 2018, pp. 157-175.
- Duby, Georges; Perrot, Michelle, *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, ed. F. Thébaud, Bari, Editori Laterza, 2001.
- Errázuriz, Pilar, “¿Aún le temen a Virginia Woolf? Una reflexión sobre el *Cuarto propio*”, *Revista Universum*, vol. 1, n. 25, 2010, pp. 60-72.
- Escaja, Tina, “Reinscribiendo a Penélope: mujer e identidad mejicana en *Como agua para chocolate*”, *Revista Iberoamericana*, vol. 66, n. 192, julio-septiembre 2000, pp. 571-586.
- Espinosa Hernández, Patricia, “¿Tiene género la escritura?”, *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 9, n. 16, 2021, pp. 8-29.
- Esquivel, Laura, *Como agua para chocolate*, Barcelona, Debolsillo, 2022.
- , *El diario de Tita*, México, Suma de Letras, 2018.
- , *Malinche*, México, Suma de Letras, 2006.
- Evetts, Kathy Ratzer, “The Historical Spirit in Isabel Allende’s *La casa de los espíritus*”, Trabajo de Fin de Curso, University of Alabama, Huntsville, 1994.
- Fariña Busto, María Jesús, “Feminismo y Literatura: Acerca del canon y otras reflexiones”, *Revista de escritoras ibéricas*, n. 4, 2016, pp. 9-41.
- ; Suárez Briones, Beatriz, “La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad”, *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica* (1992), eds. José Angel Fernández roca, Carlos J. Gómez Blanco y José María Paz Gago, La Coruña, Universidade de Coruña, Servizo de Publicacións, vol. 1, 1994, pp. 321-331.
- Fernández-Levin, Rosa, “Ritual and ‘Sacred Space’ In Laura Esquivel’s *Like Water For Chocolate*”, *Confluencia*, vol. 12, n. 1, 1996, pp. 106-120.
- Ferreiro González, Carlos, “La proyección social en la narrativa femenina chilena. Notas para un estudio de la obra de Marcela Serrano y Ana María del Río”, *Arrabal*, n. 2-3, 2000, pp. 265-271.

- Flores Ohlson, Linda, “Los fenómenos lingüísticos que caracterizan a las protagonistas de *Diez Mujeres* de Marcela Serrano”, *Lingüística y Literatura*, n. 66, 2014, pp. 15-37.
- Franco, Jean; Bernal, Gloria Elena, “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado”, *Debate Feminista*, vol. 8, septiembre de 1993, pp. 267-287.
- Freixas, Laura, “Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona”, *Claves de Razón Práctica*, n. 224, 2012, pp. 8-19.
- , “Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité: dos reflexiones en torno a mujer y creación”, *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, n. 4, 2006, pp. 47-57.
- Fuentes del Río, Mónica, “La creación literaria en la obra de Carmen Martín Gaité. Una perspectiva de género”, en *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*, ed. Elia Saneleuterio y Mónica Fuentes del Río, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, pp. 177-192.
- Fuster García, Francisco, “Feminismo y teoría política en Virginia Woolf: lectura de *Una habitación propia* desde el pensamiento de la diferencia sexual”, *Lectora*, 16, 2010, pp. 211-227.
- Gac Artigas, Priscilla, “La cocina: de cerrado espacio de servidumbre a abierto espacio de creación”, en *Mujeres en la literatura. Escritoras*, eds. Lillian von der Walde y Mariel Reinoso, Editorial Grupo Destiempos, Ciudad de México, 2011, pp. 512-522.
- Galeano, Eduardo, *El libro de los abrazos*, Madrid, Siglo XXI España Editores, 2006.
- , *Mujeres*, Madrid, Siglo XXI España Editores, 2015.
- García Alcaide, María, “Anónimo era una mujer”, *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 24, junio de 2021, pp. 132-147.
- García Argüelles, Elsa L.; González Núñez Claudia L., “Re-significación de la Malinche en la narrativa mexicana contemporánea de Laura Esquivel”, *Adenda Letras Novohispanas*, vol. 2, n. 1, 2018, pp.1-5.
- García Johnson, Ronie Richele, “The Struggle for Space: Feminism and Freedom in ‘The House of the Spirits’”, *Revista Hispánica Moderna*, año 47, n. 1, 1994, pp. 184-193.
- García Villalba, Miriam, “*El grito de las silenciadas*. Voces femeninas de la literatura hispanoamericana del siglo XX”, *Revista Úrsula*, n. 3, 2019, pp. 1-13.
- Gargallo, Francesca, “Escritura de mujeres, escritura de las diferencias”, *La Manzana de la Discordia*, vol. 1, n. 1, diciembre de 2005, pp. 107-111.

- Gobulov, Nattie, “Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista”, *Mundo Nuevo*, año VII, n. 16, enero-junio, 2015, pp. 29-48.
- Guardia, Sara Beatriz, “Historia de las Mujeres: Un derecho conquistado”, en *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas*, Lima, Centro de Estudios La mujer en la Historia de América Latina, 2005, pp. 13-27.
- , “Las mujeres y el desamor. Entrevista con Marcela Serrano”, *Quehacer*, n. 110, 1997, pp. 82-88.
- , “Literatura y escritura femenina en América Latina”, *Anais do XII Seminário Nacional y III Seminário Internacional Mulher e Literatura*, 2007, pp. 1-27.
- , “Un acercamiento a la historia de las mujeres”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n. 10, 2001, pp. 109-119.
- Guerra Cunningham, Lucía, “Cercos culturales de la representación de Yo en la escritura de la mujer latinoamericana”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1995), eds. Derk W. Flitter, Trevor J. Dadson y Patricia Odber de Baubeta, Birmingham, University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, vol. 6, 1998, pp. 275-282.
- , “Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol. 1, n. 24, 1986, pp. 39-59.
- , “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”, *Hispanamérica*, año 15, n. 43, abril de 1986, pp. 3-19.
- , “Género y espacio: la casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas”, *Revista Iberoamericana*, vol. 78, n. 241, octubre-diciembre, 2012, pp. 819-837.
- Gutiérrez, Gabriela, “La permanencia de la utopía en la novela contemporánea latinoamericana escrita por mujeres”, Trabajo de Fin de Grado, Waco, Baylor University, 2014.
- Hines, Donetta “‘Woman’ and Chile: in Transition”, *Letras Femeninas*, vol. 28, n. 2, 2002, pp. 60-76.
- Hortal Sandoval, Inés, “Mujeres ensayistas hispanoamericanas: una mirada entre identidad y género”, *Desde el Sur*, vol. 9, n. 1, 2017, pp. 73-94.

- Kastelic Vukadinocić, Uršula, “La magia de la cocina: algunas características del estilo en *Como agua para chocolate*”, *Verba Hispanica*, n. 21, 2013, pp. 41-51.
- Kučerková, Magda, “Isabel Allende e la scrittura come fenomeno culturale”, *XLinguae European Scientific Language Journal*, vol. 4, 2011, pp. 3-24.
- Lanser, Susan S., “Toward a Feminist Narratology”, *Style*, vol. 20, n. 3, 1986, pp. 341-363.
- Lino Pérez, Jeanine, “Mother-daughter relationship in Laura Esquivel’s *Como agua para chocolate*”, *Romance Notes*, vol. 49, n. 2, 2009, pp. 191-202.
- Lojo Rodríguez, Laura María, “Mujer y relato en el siglo XX: el caso de Virginia Woolf”, *Odisea: Revista de estudios ingleses*, n. 2, 2002, pp. 49-61.
- López González, Aralia, “Una profesión de fe: el amor”, *Debate feminista*, n. 22, 2000, pp. 300-305.
- López Navajas, Ana; López García-Molins, Ángel, “El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. 17, 2012, pp. 27-40.
- López, Ramírez, Lesbia Guisela, “Otro modo de ser. Escritoras latinoamericanas que han configurado nuevos imaginarios desde la literatura femenina”, Tesis doctoral, Universidad Internacional de Andalucía, 2016.
- Lozano Mijares, Pilar, *El papel de las mujeres en la literatura*, Madrid, Santillana, 2017.
- Luque, Cecilia Inés, “Revisiones del potencial analítico del paradigma de la igualdad”, *Memoria Académica*, Universidad Nacional de La Plata, I Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 29 y 30 de octubre de 2009, *Memoria Académica*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, pp. 1-6.
- Madrid Moctezuma, Paola, “*Como agua para chocolate* y Malena es un nombre de tango: en busca de una genealogía perdida”, *América sin Nombre*, n. 3, junio 2002, pp. 62-70.
- Maridueña, Ana Elizabeth, “El Protofeminismo representado en la literatura de Sor Juana Inés de la Cruz”, *UC Merced Undergraduate Research Journal*, vol. 12, n. 2, 2020, pp. 1-7.
- Marks, Camilo, “Esa vieja magia negra”, *Revista Qué Pasa*, n. 1490, 1999, p. 86.

- Marques, Guadalupe Macêdo, “El realismo mágico como expresión de lo femenino en la obra *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende”, Trabajo de Conclusión de Curso, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022.
- Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Martínez, Nelly Z., “Isabel Allende’s Fictional World: Roads to Freedom”, *Latin American Literary Review*, vol. 30, n. 602002, pp. 51-73.
- Martínez, Victoria, “*Como agua para chocolate*: A Recipe for Neoliberalism”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 33, n. 1, mayo de 2004, pp. 28-41.
- Martinsson, Tania, “La figura materna en la literatura contemporánea. Un análisis feminista de dos personajes en la novela *Diez Mujeres* de Marcela Serrano”, Trabajo de Fin de Curso, Universidad de Uppsala, Uppsala, Suecia, 2021.
- Melguizo Barrachina, Carlota, “La esclavitud femenina a través de diez cuentos de Emilia Pardo Bazán”, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Zaragoza, 2016.
- Meyer, Doris, “‘Parenting the Text’: Female Creativity and Dialogic Relationships in Isabel Allende’s ‘La casa de los espíritus’”, *Hispania*, vol. 73, n. 2, 1990, pp. 360-365.
- Millett, Kate, *Política sexual*, trad. Ana María Bravo García, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- Moliner, María, “La mujer y la literatura”, *Asparkia: Investigación Feminista*, n. 6, 1996, pp. 189-191.
- Montaña, María Lourdes, “La figura femenina en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel: un afianzamiento de la feminidad a través del arte culinario”, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de los Andes, Pampanito, 2012.
- Moody, Micheal, “Isabel Allende and the testimonial novel”, *Confluencia*, vol. 2, n. 1, 1986, pp. 39-43.
- Morales Font de, Hannia, “Hispanoamérica: texto literario y contexto social”, *Revista Estudios*, n. 7, 1987, pp. 153-167.
- Morales Ladrón, Marisol, “Desde el espacio interior: habitaciones propias y ventanas abiertas en Virgilia Woolf y Carmen Martín Gaité”, *BABEL-AFIAL*, n. 10, 2001, pp. 69-84.



- Moreno, Hortensia, “Crítica literaria feminista”, *Debate Feminista*, año 5, vol. 9, marzo 1994, pp. 107-112.
- Muraro, Luisa, “Feminismo y política de las mujeres”, *Duoda: Revista de Estudios feministas*, n. 28, 2005, pp. 39-47.
- Navas Ocaña, María Isabel, “‘Buscando el modo’. Teoría y crítica literaria feminista en España”, en *Los estudios de las mujeres hacia el espacio común europeo*, ed. Ana María Ruiz Tagle, Salamanca, ArCiBel Editores, 2004, pp. 356-386.
- Nieva de la Paz, Pilar, “Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951)”, en *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, New York, Rodopi, 2009, pp. 107-131.
- Ocampo Rodríguez, Brigethe Joana, “El símbolo de Tita de *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel”, Trabajo de Fin de Grado, Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, 2016.
- Ortiz, Cristina, “*Como agua para chocolate*: Manera de hacerse”, *Letras Femeninas*, vol. 22, n. 1/2, primavera-otoño de 1996, pp. 121-130.
- Ortner, Sherry, “Entonces, ¿es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura?”, *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 1, n. 1, enero-febrero de 2006, pp. 12-21.
- Palacios Colindres, Ángela Estela, “El discurso femenino en la novela *Nosotras que nos queremos tanto*, de Marcela Serrano”, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2016.
- Palomar Vereza, Cristina, “‘Malas madres’: la construcción social de la maternidad”, *Debate Feminista*, vol. 30, 2004, pp. 12-34.
- Páramo, Pablo y Burbano Arroyo, Andrea Milena, “Género y espacialidad: análisis de factores que condicionan la equidad en el espacio público urbano”, *Universitas Psychologica*, vol. 10, n. 1, enero-abril, 2011, pp. 61-70.
- Paz, Octavio, «Los hijos de la Malinche», en *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. 27-36.
- Peña Sonia; Eraso Belálcazar Mario, “Laura Esquivel: ‘La educación solo es posible a través del arte’”, *Cuadernos del CILHA*, vol. 13, n. 17, 2012, pp. 216-226.

- Peppino Barale, Ana María, “Lectura feminista y canon androcéntrico. Notas para una reflexión incluyente”, *Multidisciplina*, n. 1, octubre-noviembre de 2008, pp. 116-120.
- Pereyra, Marisa, “Sobre orfandad y Utopías”: Entrevista Marcela Serrano”, *Hispanic Journal*, vol. 24, n. 1/2, 2003, pp. 223-233.
- Pérez, Alberto Julián, “*Como agua para chocolate*: la Nueva Novela de mujeres en Latinoamérica”, Lubbock, Texas Tech University, 1995, pp. 1-15.
- Pérez, Emilia Bea, “Pensar la paz desde el exterior de las instituciones patriarcales. Ecos de la escritura de Virginia Woolf”, *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, n. 34, 2016, pp. 35-55.
- Piazza, Sara Maria, “Entre el diario y el recetario: la reivindicación de la escritura íntima en la trilogía culinaria de Laura Esquivel”, *Revista Letral*, n. 23, 2020, pp. 257-285.
- Portocarrero, Melvy, “Inés Suárez: La conquistadora de Chile, una mujer que rompe con las barreras de género”, *Letras Femeninas*, vol. 36, n. 2, 2010, pp. 229-236.
- , “The Scroll of Seduction: Putting a New Light on the Dark Side of History”, *Hispanic Journal*, vol. 31, n. 2, 2010, pp. 123-132.
- Potok, Magda, “El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia”, *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, n. 10, 2009, pp. 205-219.
- Prado, Gloria, “La lucha sin tregua en la escritura de algunas mujeres”, en *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto 2*, eds. Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, México, El Colegio de México, 1990, pp. 25-30.
- Pratt, Mary Louise; Cano, Gabriela, “‘No me interrumpas’: las mujeres y el ensayo latinoamericano”, *Debate Feminista*, vol. 21, abril de 2000, pp. 70-88.
- Ramírez Medina, Ana Belén, “Literatura femenina y feminista: abordando una problemática de identidad de género en la realidad social chilena”, Trabajo de Fin de Grado, Universidad del Bío-Bío, Chillán, 2017.
- Redondo Goicoechea, Alicia, “Introducción literaria. Teoría y crítica feministas”, en *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, ed. Cristina Segura Graíño, Madrid, Narcea Ediciones, 2001, pp. 19-46.

- Reisz, Susana, “Hipótesis sobre el tema «escritura femenina e hispanidad»”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 1, 1990, pp. 199-213.
- Richard, Nelly, “Feminismo, experiencia y representación”, *Revista Iberoamericana*, vol. 62, n. 176-177, julio-diciembre, 1996, pp. 733-744.
- , “¿Tiene sexo la escritura?”, *Debate Feminista*, vol. 9, marzo 1994, pp. 127-139.
- Rivera Garretas, María-Milagros, “Escribir como mujer: entre Emily Dickinson y Virginia Woolf”, *Duoda: estudios de la diferencia sexual*, n. 54, 2018, pp. 20-39.
- Rivera George, Iraís, “Mujer y Revolución en *Como agua para chocolate*”, en *La utopía posible: reflexiones y acercamientos II*, ed. Eduardo Parrilla Sotomayor, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013, pp. 753-769.
- Rivero Carmen, “Inés Suárez, conquistadora de Chile: Isabel Allende y la reescritura femenina de la Historia”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 9, n. 1, 2021, pp. 945-957.
- Rivero, Eliana, “Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana”, *Revista de literatura hispánica*, vol. 1, n. 40, otoño-primavera de 1994, pp. 21-46.
- Robleda Caballero, María Dolores, “¿Por qué acercarnos a la literatura de mujer?”, en *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*, IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Sevilla, Universidad de Sevilla, Alfar, 2001, pp. 1-12.
- Rodden John; Isabel Allende, “The Responsibility to Tell You: An Interview with Isabel Allende”, *The Kenyon Review*, vol. 13, n. 1, 1991, pp. 113-123.
- Rodríguez, María Pilar, “Encierros y fugas en la narrativa española de los años cincuenta”, *Revista Hispánica Moderna*, año 53, n. 1, junio 2000, pp. 121-132.
- Rossi, Rosa, “Teresa de Jesús II. La mujer y la palabra”, *Mientras Tanto*, n. 15, mayo 1983, pp. 29-46.
- Rózànska, Katarzyna, “Los arquetipos de la mujer en la cultura latinoamericana: desde la cosmovisión precolombina hasta la literatura contemporánea”, *Romanica.doc*, Universidad Adam Mickiewicz, vol. 2, n. 1, 2011, pp. 1-11.
- Salvador, Álvaro, “El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 41, 1995, pp. 165-175.

- Sánchez Couto, Esther, “Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista by Lucía Guerra”, reseña, *Letras Femeninas*, vol. 35, n. 2, invierno de 2009, pp. 371-373.
- Sánchez García, Lorena, “De ‘mujer novelera’ a autora novelista: el caso de Carmen Martín Gaité”, Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Oviedo, 2019.
- Sánchez Usanos, David, “La literatura como ideología. Vanguardia, autonomía y fracaso en *Una habitación propia* de Virginia Woolf”, *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II Época, n. 31, 2022, pp. 21-48.
- Santiago Bolaños, Marifé, “¿Existe una escritura de las mujeres?”, en *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI*, XX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Jerusalén, 2019, eds. R. Fine, F. Goldeberg, O. Hasson, Madrid, Frankfurt-am-Main, Iberoamericana, Vervuert, 2022, pp. 1-12.
- Santos, María Elyelma de França, “Las representaciones femeninas en *El diario de Tita*, de Laura Esquivel”, Trabajo de Fin de Curso, Universidad Federal de Campina Grande (Brasil), 2019.
- Schongut Grollmus, Nicolas, “La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia”, *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, vol. 2, n. 2, noviembre de 2012, pp. 27-65.
- Senior Grant, Alder, “La mujer-texto en Como agua para chocolate”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 21, n. 1, 1995, pp. 47-54.
- Serrano, Marcela, *Diez mujeres*, Barcelona, Alfaguara, 2021.
- , *Nosotras que nos queremos tanto*, Ciudad de México, Debolsillo, 2021.
- Servén Díez, Carmen, “Canon literario, educación y escritura femenina”, *Revista OCNOS*, n. 4, 2008, pp. 7-20.
- Sktodowska, Elzbieta, “El tratamiento literario del machismo en la nueva prosa femenina hispanoamericana”, *Estudios Latinoamericanos*, n. 13, 1990, pp. 289-314.
- Spiller, Roland, “«Hablar, en vez de ser hablado»: la crítica literaria y las «escrituras femeninas»”, *Notas: Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia*, vol. 5, n. 1, 1998, pp. 2-17.
- Torre Fica, Iñaki, “La mujer ventanera en la poesía de Carmen Martín Gaité”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 19, 2001-2002, pp. 67-75.

- Torres Cautivo, Ximena, “Marcela Serrano: ‘Le tengo miedo al éxito’”, *Paula*, n. 707, 1995, pp. 60-63.
- Trambaioli, Marcella, “El estatus intelectual y social de la escritora laica en el Siglo de Oro”, en *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 461-481.
- Ulloa, Leonor A., “La socavación paródica del modelo en ‘Como agua para chocolate’ de Laura Esquivel”, *Hispanófila*, n. 137, 2003, pp. 115-126.
- Valdés, María Elena de, “Verbal and Visual representation of Women: *Como agua para chocolate/Like water for chocolate*”, *World Literature Today*, vol. 69, n. 1, 1995, pp. 78-82.
- Vanegas Vásquez, Orfa Kelita, “Lectoras, lecturas y presencia desde la ‘Literatura Femenina’”, *Plumilla Educativa*, vol. 8, n. 1, 2011, pp. 303-312.
- Villareal Borja, Sandra Pamela, “Condición y posición de las mujeres en el ensayo ‘Un cuarto propio’ de Virginia Woolf desde una perspectiva de género”, Trabajo de Fin de Curso, Quito, Universidad Central del Ecuador, 2019.
- Vivancos Pérez, Ricardo F., “Feminismo, traducción cultural y traición en *Malinche* de Laura Esquivel”, *Estudios Mexicanos*, vol. 26, n. 1, 2010, pp. 111-127.
- Walkowiak, Marzena María, “Los ensayos de Carmen Martín Gaité, Laura Freixas, Lucía Etxebarria y la posmodernidad española”, en *Nuevos Caminos del Hispanismo, Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (2007)*, eds. Pierre Civil y Françoise Crémoux, vol. 2, Madrid, Frankfurt-am-Main, Iberoamericana, Vervuert, 2010, pp. 208-214.
- Ward, Patricia, “Literatura y Feminismo”, *Cadencias: Revista de estudiantes de Hispanic Studies UNC*, n. 2, 2014, pp. 78-80.
- Wilson, Caroline, “Carmen Martín Gaité, la autoridad femenina y el partir de sí”, *Duoda: Revista d’Estudis Feministes*, n. 14, 1998, pp. 73-82.
- Whittingham, Georgina J.; Silva, Lourdes, “El erotismo ¿fruto prohibido para la mujer? en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel y *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez”, *Nueva época*, n. 7, 1998, pp. 57-67.
- Woolf, Virginia, *A Room of One’s Own/Una stanza tutta per sé*, ed. bilingüe, trad. Maria Antonietta Saracino, Turín, Einaudi, 2016.

Zatlin, Phyllis, “La aparición de nuevas corrientes femeninas en la novela española de posguerra”, *Letras Femeninas*, vol. 9, n. 1, 1983, pp. 35-42.

Zecchi, Barbara, “Inconsciente genérico, feminismo y *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y cultura*, vol. 182, n. 720, julio-agosto de 2006, pp. 527-535.

## *Ringraziamenti*

Giunta al termine di questo magnifico percorso, ricco di ostacoli ma anche di molte soddisfazioni, ci terrei a ringraziare tutti coloro che ho incontrato lungo il mio cammino in questi due anni e che, in un modo o nell'altro, hanno contribuito a rendere questa avventura ancor più unica.

Prima di tutto vorrei ringraziare la mia relattrice, la professoressa Marcella Trambaioli per essersi resa disponibile a seguirmi anche nella stesura del mio elaborato di magistrale. I suoi consigli sono stati molto utili e mi hanno permesso di ampliare le mie conoscenze in un ambito di mio interesse. La ringrazio soprattutto a livello umano per aver compreso la situazione in un momento per me molto delicato.

Oltre a lei, ci tengo a ringraziare la mia correlatrice, la professoressa Stefania Irene Sini, per aver accettato di seguire il mio lavoro e per essersi interessata al mio progetto.

Un ringraziamento speciale va ai miei genitori Luisella ed Enzo, senza i quali non avrei potuto raggiungere questo traguardo. Il loro sostegno è stato fondamentale per portare a termine il mio percorso, che in certi momenti mi è quasi parso impossibile portare avanti. Grazie per aver sempre creduto in me, nelle mie capacità e nella mia forza di volontà.

Un grazie anche ai miei amici e compagni di corso, che mi hanno regalato sorrisi in questi due anni, condividendo con me gioie e dolori.

Tuttavia, ringrazio soprattutto me stessa per il coraggio e la determinazione dimostrati. Chi mi conosce bene sa cosa significhi per me raggiungere questo traguardo e, soprattutto, quanta fatica mi sia costato farlo a causa di problemi di salute che mi hanno costretto a ritardare la laurea. Quel periodo buio in cui pensavo di crollare mi ha insegnato a lottare per le cose veramente importanti, a capire chi ci tiene veramente, e a non sprecare neanche un attimo della nostra vita, perché potrebbe essere l'ultimo. *Ad maiora!*