

# ESCRITORAS LATINOAMERICANAS: ENCUENTROS TRAS DESENCUENTROS

Montserrat Ordóñez  
Universidad de Los Andes-Bogotá

El estudio de la literatura femenina en América Latina se enfrenta actualmente a dos realidades: Por una parte, la conciencia que todos tenemos de una literatura latinoamericana de éxito, influencia y reconocimiento universal<sup>1</sup>. Desde fines de la década del sesenta, el mundo literario de América Latina ha estado dominado por la nueva narrativa y las consecuencias del *boom*<sup>2</sup>, un fenómeno editorial y literario que no incluyó a la escritora latinoamericana<sup>3</sup>. Ha sido una literatura dominada por visiones del mundo latinoamericano de un gran impacto en la formación ideológica de la actual generación, que a través de García Márquez, Rulfo, Borges, Vargas Llosa, Fuentes y demás autores aprendió a aproximarse a las contradicciones de América Latina, que incluyen su historia, su política, los conflictos ciudad y campo, magia y realidad, y tantos otros temas que han servido de reflexión sobre nuestro mundo. Entre ellos, las visiones masculinas de los comportamientos sexuales y el papel de la mujer como esposa, madre amante y prostituta<sup>4</sup>. Es frecuente una visión de la mujer que se basa en el canto a su sexualidad receptiva, a su disponibilidad, generosidad y dependencia, y a la definición de su identidad a través del amor del hombre y de las clásicas dicotomías

---

1. «Universal», especialmente en su sentido de «occidental» y de países desarrollados, en donde obtuvo su reconocimiento y desde donde se ha extendido.

2. Angel Rama, *La novela en América Latina, 1920-1980*. (Bogotá: Procultura, 1982).

3. Helena Araújo, «Escritoras latinoamericanas: por fuera del boom?», *Quimera*, 30 (1983), pp. 8-11.

4. Ver el reciente libro de Sharon Magnarelli sobre personajes femeninos en la novela hispanoamericana, *The Lost Rib* (London and Toronto: Bucknell University Press, 1985).

entre virgen-madre-esposa y chingada-prostituta-amante. Esto se interpreta como un reflejo más o menos crítico de una realidad histórica, en el que también participan las escritoras. La calidad y originalidad de la literatura latinoamericana y su aporte respecto a nuestra identidad es ya indiscutible. Parte del trabajo de la crítica actual consiste en referirse a un contexto mucho más amplio que el de la limitada lista de nombres famosos, para mostrar que la literatura latinoamericana tiene raíces y relaciones de gran complejidad y continuidad, y no puede interpretarse como un extraño fenómeno de generación espontánea. Identificar, evaluar y reevaluar son aspectos del trabajo de la crítica actual, sin diferencias de géneros (masculino/femenino). En este contexto, el estudio de la mujer en la literatura es de gran significación, ya sea analizándola como autora, como tema o como audiencia.

En segundo lugar, es imposible tratar de estudiar la literatura de la mujer en América Latina sin tener en cuenta el desarrollo de la crítica feminista contemporánea y su estrecha relación con los estudios literarios. Por el contrario, en América Latina la reflexión sobre la mujer ha estado ligada a estudios sobre la familia y la sociedad, y hay que buscarla en disciplinas tales como historia, sociología, antropología, economía, comunicación, en donde la mujer ha ido pasando lentamente de elemento imprescindible en el paisaje a objeto de estudio central, sin olvidar el paisaje. Es decir, los estudios sobre la mujer se han hecho especialmente a partir de las ciencias sociales y no han surgido en general, de un conocimiento de las teorías feministas contemporáneas ni de la relectura y revisión del papel de la mujer en la literatura, como ha ocurrido en otros lugares. Algo que en sí puede haber sido positivo, la visión de la mujer a partir de su entorno, ha excluido sin embargo un campo de estudio específico, la literatura, que hoy en otras lenguas ha producido estudios de gran significación y que por sus mismas características se presta para analizar críticamente nuestra realidad.

Sin querer simplificar complejos procesos, y solo a título informativo, quisiera subrayar la estrecha relación que la mayor parte de la crítica feminista contemporánea tiene o ha tenido con la literatura: desde la década del sesenta se recupera a Virginia Woolf como voz que aporta imprescindibles reflexiones para la mujer creadora, aunque no se leen tanto sus novelas como sus dos ensayos, *Un cuarto propio* (1929) y *Tres guineas* (1938). La segunda voz ampliamente reconocida en esa misma década es la de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), con una reflexión y una práctica que unen filosofía, historia y literatura. Además de estas dos figuras, citadas constantemente como precursoras, aún entre las latinoamericanas<sup>5</sup>, los textos feministas más leídos en la década del setenta tienen directas referencias a la literatura, con un claro manejo de los problemas de la recepción literaria. Mary Ellmann en *Thinking about Women* (1968), basa su reflexión en la lectura de escritores y escritoras, desde Jane Austen a Norman Mailer. Germaine Greer, especialista en Shakespeare, analiza en *The Female*

---

5. Rosario Ferré, «La cocina de la escritura», en Patricia E. González y Eliana Ortega (eds) *La sartén por el mango* (Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1984) pp.137-154.

*Eunuch* (1970) entre muchos otros temas, el amor cortés, la novela rosa y los estereotipos femeninos en la poseía. El conocido libro de Kate Millett, *Sexual Politics* (1969), termina con una reflexión literaria sobre D.H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet. Se recuperan autoras que además de sus ensayos feministas escribieron literatura, como Alejandra Kollontai y Charlotte Gilman. Se encuentran temas literarios en los ya clásicos libros de Robin Morgan (eds) *Woman in Sexist Society* (1971). Ya estrictamente desde la literatura, se leen y estudian obras como *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature* (1966) de Katharine M. Rogers, *Seduction and Betrayal: Women and Literature* (1970) de Elizabeth Hardwick, y una de las más influyentes colecciones del momento, *Images of Women in Fiction* (1972) de Susan Koppelman Cornillon. La década del setenta continúa y termina con hitos como *The Female Imagination* (1975) de Patricia M. Spacks, *Literary Women: The Great Writers* (1976) de Ellen Moers, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977) de Elaine Showalter, y *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) de Sandra M. Gilbert & Susan Gubar. En la década del ochenta no hay duda de que existe una crítica literaria feminista, que obviamente no es homogénea ni monolítica, pero que comparte la conciencia de que el género (femenino/masculino) es una categoría fundamental del análisis literario. Las escritoras escriben sobre su proceso creativo<sup>6</sup>. El pensamiento europeo, especialmente de inglesas y francesas, rebasa fronteras<sup>7</sup>. La integración de la crítica feminista con otras áreas, como psicoanálisis, marxismo, teoría de la recepción y comunicación, se podría ejemplificar respectivamente con las obras de Jane Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis* (1982), de Terry Eagleton, *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality, and Class Struggle in Richardson* (1982), de Rachel M. Brownstein, *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels* (1982) y de Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* (1982).

Un excelente resumen de la situación actual de la crítica feminista se encuentra en el reciente libro de Elaine Showalter (ed) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory* (1985): además de una cuidadosa bibliografía, evalúa en la introducción más de una década de influyentes publicaciones sobre el tema e integra teorías literarias postestructuralistas al análisis de la crítica feminista.

En un mundo que se caracteriza por la rápida difusión de información, todo esto significa que la existencia de una reflexión contemporánea sobre la mujer en la literatura es un hecho tan «universal» como la significación de la actual lite-

---

6. Entre los numerosos libros sobre el tema se destacan el de Tillie Olsen, *Silences* (New York: Delacorte Press, 1979) y el de Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing* (Austin: University of Texas Press, 1983).

7. Ver el libro y la bibliografía (pp. 381-398) de Dale Spender (ed) *Feminist Theorists* (New York: Random House, 1983), así como la bibliografía sobre la teoría crítica feminista francesa en Elaine Showalter (ed) *The New Feminist Criticism* (New York: Pantheon Books, 1985).

ratura latino-americana. Los resultados son, por lo tanto, obvios: Irreversiblemente, el interés sobre el papel de la mujer en la literatura latinoamericana se ha unido a la crítica feminista contemporánea. Las preguntas que están surgiendo son el motor de sorprendentes investigaciones y respuestas, a las que me referiré más adelante. Quiero aquí señalar únicamente que el creciente interés y los numerosos estudios que se están realizando y por fin divulgando sobre la escritora latinoamericana están indisolublemente ligados a un momento de nuestra historia literaria que no se puede ya caracterizar por su aislamiento ni por su total autonomía. Por otra parte, y a pesar de este interés, los espacios aún no están bien determinados y es difícil encontrar una reflexión consistente sobre la escritora latinoamericana en universidades, centros de estudio o publicaciones de América Latina. Como escritoras individuales, apenas aparecen en los programas de estudio y sus libros se distribuyen con dificultad y casi clandestinamente. No hay espacios institucionales en donde se puedan tener en cuenta, leer, estudiar, reevaluar. A esto hay que añadir que, dados los estrechos lazos culturales que existen entre los países desarrollados y América Latina, y la cantidad de académicos latinoamericanos o extranjeros especialistas en América Latina residentes en universidades europeas y estadounidenses, parece una consecuencia inevitable que el estudio de la escritura de la mujer, una vez establecido, se lleva a cabo dentro de los parámetros definidos por fuera de nuestra región, en estos diez o quince años de crítica literaria feminista. Esta situación es de doble filo: puede ser que América Latina siga siendo objeto de estudio y proporcionando la materia prima que se reelabora en el exterior, mientras los críticos siguen aquí descubriéndose en las visiones de los otros, o también puede suceder que la asimilación crítica de estos años de «ventaja teórica» nos permita salir más fácilmente de muchos de los callejones ciegos en los que cayó la primera ola de crítica literaria feminista. Teniendo en cuenta que los mejores estudios sobre el tema se están realizando con gran preparación, responsabilidad y actitud crítica ante nuestras realidades, la posibilidad de equipos de trabajo interuniversitarios e internacionales podría significar ventajas inesperadas<sup>8</sup>. Por ahora, estamos en la etapa de identificación, evaluación y reconocimiento de nuestra historia literaria, una historia con muchas versiones que en el fondo subrayan una sola: la exaltación de una literatura de y para un mundo de valores masculinos. El objetivo más claro de la nueva crítica sobre la escritora latinoamericana consiste sin duda en la rescritura de nuestra historia literaria.

Son innumerables las posibilidades de aproximación al problema de la escritora latinoamericana, y en el nuevo mapa que se está levantando hay todavía mu-

---

8. Hernán Vidal, en «Para una Redefinición Culturalista de la Crítica Literaria Latinoamericana», *Ideologies & Literatures*, IV, 16 (1983) pp. 121-132, concluye proponiendo una estrategia intelectual que «requiere establecer estrechos nexos con grupos de producción cultural en Latinoamérica», «modos conjuntos de elaboración y disseminación, reforzados por alguna forma de intercambio institucional», aunque considera los riesgos del «clásico desbalance que ha victimizado nuestros países en el intercambio internacional».

cho por demarcar. Un campo muy conocido, inagotable y gratificante para la crítica es el de los análisis y relecturas de los personajes femeninos más famosos. Otra importante área ya en claro desarrollo es el encuentro o desencuentro con escritoras de más o menos «importancia», categoría que hay que redefinir según nuevos criterios. Así pues, y como consecuencia de todo lo indicado hasta aquí, el propósito de este trabajo, dirigido a una audiencia interdisciplinaria no especialista en literatura, es rescatar y reubicar algunos nombres que la historia literaria latinoamericana de alguna manera ha mantenido en una injusta categoría marginal. Me referiré a obras narrativas, porque es la ficción la gran ola que recorre la América Latina contemporánea. He escogido escritoras representativas de diversas regiones latinoamericanas: *María Luisa Bombal* de Chile, *Clarice Lispector* del Brasil, *Beatriz Guido* de la Argentina y *Rosario Castellanos* de México. Estas cuatro escritoras son de reconocida importancia en su respectivo contexto nacional y su estudio no representa ya ningún descubrimiento sino un merecido reconocimiento. Tienen en común una amplia obra y la total dedicación a la literatura. Aunque actualmente no hay un especialista en literatura latinoamericana que no las haya estudiado, sus obras no han tenido la circulación que ya sabemos este mercado puede absorber. Los siguientes resúmenes están dirigidos, por lo tanto, a los lectores de literatura latinoamericana que pueden encontrar en estas escritoras sorpresas y ecos, y a las personas que se plantean la situación actual de la investigación literaria sobre la escritora latinoamericana.

Otro criterio fundamental ha guiado mi selección: intento mostrar algunas de las más importantes escritoras y obras desde la década del treinta hasta comienzos de los años sesenta, es decir, anteriores a 1964, la fecha que Ángel Rama considera como la que marca la apertura del *boom*<sup>9</sup>. Con esto quiero reconocer la existencia de una escritura femenina que participa en el proceso de la literatura latinoamericana, antes de su éxito tan divulgado.

Las autoras escogidas se caracterizan también por su trabajo de vanguardia y ruptura, y por su total independencia respecto a una crítica feminista que aparecerá y las recogerá décadas después. Aunque ahora puedan leerse e interpretarse desde la perspectiva, incluso, de un feminismo social, esto no implica que ellas hubieran tenido una conciencia feminista, como se entendería ahora. Por el contrario, es común que muchas escritoras latinoamericanas, incluso actualmente, rechacen cualquier identificación con movimientos feministas, que les presentaría aún más conflictos que los que ya viven como escritoras.

Con grandes diferencias nacionales y culturales, con dificultades y con discriminación por parte del mundo crítico y editorial masculino, estas escritoras prueban que las mujeres han escrito regularmente en América Latina durante por lo menos los últimos cuarenta años (las bibliografías que actualmente se recopilan recogen cientos de nombres) y su escritura dejó de ser anomalía para formar parte de las tendencias contemporáneas que han absorbido las capacidades y el

---

9. Ángel Rama, *La novela en América Latina*, p. 267.

trabajo de la mujer en América Latina en tantas áreas diversas. Las mejores escritoras (y escritores) se caracterizan por su forma de reinterpretar y rescribir la historia y la cultura de América Latina. Lo han hecho mostrando la relación de la mujer con la naturaleza, el orden social y el hombre<sup>10</sup>, y enfrentándose al poder mediante la recuperación de la memoria<sup>11</sup>. Estos cuatro nombres, por lo tanto, son apenas un planteamiento para la búsqueda de la totalidad, que el número cuatro representa y predice. A pesar de su importancia, cualquier selección de este tipo es arbitraria y los nombres excluidos, que podrían ser una letanía, se convierten en dudas presentes y urgencias futuras.

### **María Luisa Bombal (Chile, 1910-1980): Exploración de la conciencia y del mundo onírico**

Comenzar por María Luisa Bombal es reconocer una larga deuda que la literatura latinoamericana tiene con esta escritora cuyas obras más importantes y conocidas se publicaron en la década del treinta: Las novelas *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938). Varios cuentos completan su obra («Las islas nuevas», «Lo secreto», «Historia de María Griselda»), entre los cuales el más conocido es «El árbol» (1939). En realidad, a pesar de los problemas de discriminación de la crítica y de la dificultad, aun hoy, de conseguir sus obras<sup>12</sup>, María Luisa Bombal ha sido consistentemente mencionada en las historias de la literatura latinoamericana y su nombre no constituye ningún descubrimiento. La segunda edición de *La última niebla* se publica en 1941 en Chile (la primera se editó en la Argentina) con un elogioso prólogo de Amado Alonso, que sin embargo la encasilla en la «atmósfera lírica» y el «temperamento íntegramente femenino»<sup>13</sup>. En 1950 ya había sido traducida al inglés, checo, portugués, francés, sueco y japonés, aunque la tercera edición en castellano no se imprime hasta 1962. Mientras la novela telúrica sacude el continente y se ofrece como la deseada versión occidental de una tierra indómita y por «civilizar», la literatura de Bombal aparece como una anomalía, justificable por sus cualidades «femeninas». El mundo onírico e inte-

---

10. Lucía Guerra-Cunningham, «Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina», *Hispanérica* X, 28 (1981) pp. 29-39. Estudia un grupo de novelas chilenas de la primera mitad del siglo XX, en donde reconoce la alienación de las protagonistas, que como sus autoras comparten los valores de la burguesía: «La obra literaria, lejos de constituir un instrumento positivo en el proceso de liberación, más bien parece ser la protesta soterrada de quienes aceptan una posición subordinada y pasiva y no obstante reconocen que el orden burgués anula todo impulso vital y auténtico en la existencia femenina», concluye.

11. Montserrat Ordóñez, «Memoria y poder en tres escritoras del Cono Sur: Valenzuela, Peri Rossi y Allende», *Magazin Dominical El Espectador*, 94, enero 13, 1985, ppl 14-16.

12. *La última niebla* y *La amortajada* han sido reeditadas recientemente por Seix Barral (1984), en un solo volumen.

13. «Aparición de una novelista» (prólogo), María Luisa Bombal, *La última niebla* (Buenos Aires: Editorial Andina/Coedición Orbe, Chile, 1971) pp. 29-31.

rior que veinte años más tarde haría famoso en América Latina el mexicano Juan Rulfo, en ese momento se percibe como si reflejara debilidad, individualismo, locura y aislamiento del entorno social. Por sus características de vanguardia aparecen capítulos sobre su obra en diversos libros de literatura latinoamericana<sup>14</sup> y actualmente ya es muy vasta la bibliografía crítica que sobre ella se encuentra. Tres libros recientes, escritos por tres críticos chilenos, profesores de literatura en universidades de los Estados Unidos, combinan la revisión de su obra con las tendencias actuales de la crítica: Hernán Vidal, *María Luisa Bombal o la feminidad enajenada* (Barcelona: Hijos de José Bosch, 1976); Lucía Guerra-Cunningham, *La narrativa de María Luisa Bombal: Una visión de la existencia femenina* (Madrid: Playor, 1980); y Marjorie Agosin, *Las desterradas del paraíso: Protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal* (New York: Senda Nueva de Ediciones, 1983).

Al leer hoy a María Bombal, resaltan especialmente dos características: su conciencia de vanguardia y la alienación de sus personajes femeninos, la primera debida en gran parte a su formación europea y la segunda a su percepción de la situación de la mujer. Estudió en Francia y se licenció en Letras en la Sorbona con una tesis sobre Merimée. En 1933 se estableció en Buenos Aires con Neruda y su mujer holandesa y participó en el círculo literario de *Sur*. Se separó de su primer marido y con el segundo vivió treinta años en los Estados Unidos<sup>15</sup>.

En sus obras explora la conciencia y la realidad interior, mediante un hábil manejo de prosa poética, monólogos interiores, fantasías y ambigüedades. En *La amortajada* la protagonista es una conciencia que reconstruye su vida cuando ya está muerta, mientras pasan frente a su cuerpo los principales personajes de su historia. Ubicar una voz narrativa en un tiempo imaginario es ya típico en la narrativa contemporánea; sin embargo, en este caso es especialmente interesante la recreación de la mente de una mujer que solo puede vivir su odio y su pasión después de la muerte, como si la aniquilación final fuera lo único que le permitiera el conocimiento de sí misma y de su mundo. En «El árbol», la protagonista encuentra en el gomero su apoyo y su evasión, hasta el punto que logra entender el sinsentido de su matrimonio en el momento en que cortan el árbol. Un presente al ritmo de Mozart, Beethoven y Chopin encuadra sus recuerdos y sus asociaciones. En *La última niebla* la protagonista se casa con su primo, un hombre obsesionado por el recuerdo de su primera esposa, y del que solo puede escapar mediante la relación con un amante que oscila entre lo real y lo imaginario, lo externo y lo interno. Un largo monólogo, en presente, marca la rutina y el paso

---

14. Ver, por ejemplo, los análisis de Zuniida Gertel en *La novela hispanoamericana contemporánea* (Buenos Aires: Columba, 1970) Cedomil Goic en *La novela chilena* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968), John S. Brushwood en *The Spanish American Novel* (Austin & London: University of Texas Press, 1975). Brushwood, por ejemplo, ubica en la misma línea de introspección de los años treinta a María Luisa Bombal, Jaime Torres Bodet, Eduardo Mallea y Juan Carlos Onetti (p. 120). Gerald J. Langowski le dedica un capítulo en su libro sobre las relaciones entre surrealismo y realismo mágico, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* (Madrid: Gredos, 1982).

15. Gloria G. Lira, «Entrevista con María Luisa Bombal», *Hispania* 68, March 1985, pp. 116-118.

del tiempo. El tono de sensualidad se teje alrededor de motivos como la neblina, los cabellos, el agua. Una famosa y poética escena evoca el mundo de soledad y deseo en donde se sumerge la protagonista:

Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque.

No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.

Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua<sup>16</sup>.

A partir de sus personajes femeninos, María Luisa Bombal reelabora un mundo de rasgos envolventes y siniestros: los sueños y las fantasías son el refugio de la insatisfacción: la casa, la mortaja, la imaginación y el mundo interior se combinan como en un cerco insalvable. Los objetos de la alienación pueden ser el amante imaginario, la herida de amor o el árbol, pero todos funcionan como detonantes de un mundo femenino que oscila entre dos polos que no pueden tocarse: el amor y el matrimonio. La pasividad y la dependencia no permiten que las rebeliones interiores encuentren canales para lograr cambios. Se convierten así estas obras en significativas reflexiones sobre la mujer de hace medio siglo, imposibilitada institucionalmente para el propio desarrollo. María Luisa Bombal es, pues, doblemente precursora: se anticipó a la nueva narrativa latinoamericana en sus exploraciones de la conciencia y en la destrucción de los límites entre fantasía y realidad, y por otra parte nos dejó invaluable descripciones de los conflictos y procesos mentales que surgen de la situación social de estas protagonistas, mujeres con rasgos específicos e individuales, pero a la vez encarnaciones de las expectativas existentes sobre la vida de la mujer. Tal vez su personaje más inolvidable es Ana María, la amortajada, que envuelve al lector en su largo rito de inútil percepción, de rebelión y de desprendimiento de seres y de espacios, hasta que logra hundirse en la tierra, echando raíces que la unen al universo como una telaraña. En *Un cuarto propio*, Virginia Woolf compara la ficción con una telaraña: «la novela es como una telaraña ligada muy sutilmente, pero al fin ligada a la vida por los cuatro costados». En *La amortajada*, la protagonista misma es la telaraña, un largo y lúcido cuestionamiento de la vida y de la muerte.

---

16. *La última niebla* (Buenos Aires: Editorial Andina/Coedición Orbe, Chile, 1971) pp. 47-48.

## Clarice Lispector (Brasil, 1925-1977): En busca del silencio y la entrelinea

La larga producción de Clarice Lispector comenzó en 1944 con su novela *Per-to do coração selvagem* (*Cerca del corazón salvaje*, Madrid: Alfaguara, 1977), premio Fundação Graça Aranha, y ha continuado póstumamente con *Um Sopro de Vida* (1978) y recolecciones de últimos textos<sup>17</sup>. Actualmente se estudia como una de las principales voces literarias de nuestro siglo, que representa brillantemente preocupaciones y prácticas contemporáneas.

Se caracteriza por una profunda comprensión de las complejidades psicológicas del ser humano, en su medio social. Se ha identificado su relación con el existencialismo, especialmente en la trabajada náusea de *A paixão segundo G.H.* (1964) (*La pasión según G.H.* Caracas: Monte Avila, 1969). Giovanni Pontiero señaló su obsesiva preocupación con los temas del sufrimiento, el fracaso humanos y el terror del hombre ante el reconocimiento de su última nada<sup>18</sup>. Su narrativa se desarrolla a partir de episodios menores, experiencias momentáneas que conducen a instantes de luz y epifanía. La acción es casi inexistente y la tensión surge de largos monólogos interiores y momentos de crisis y de indecisión que terminan en el propio descubrimiento, ya sea como rechazo o como aceptación. Su ya famosa prosa poética<sup>19</sup> parte de una cuidadosa observación de la realidad, de las situaciones comunes, de los objetos, los animales y las fuerzas naturales. Su lucha por plasmar lo onírico y lo mental desemboca con frecuencia en ejercicios de silencio, en donde quiere probar la existencia del mensaje por la ausencia de un lenguaje reconocible, como en *Agua viva* (1973). La búsqueda de un presente siempre elusivo y la conciencia de un continuo autodescubrimiento a partir de la escritura son algunas de sus recurrentes preocupaciones.

---

17. Earl E. Fitz, «Clarice Lispector's *Um Sopro de Vida*: The Novel as Confession», *Hispania* 68, May 1985, pp. 260-266. El número 126 De la *Revista Iberoamericana* (enero-marzo 1984) dedicado a la literatura brasileña, tiene una amplia sección de homenaje a Clarice Lispector, con artículos de Emir Rodríguez Monegal, Bella Jozef, Olga de Sá y Maria Luisa Nunes y una imprescindible bibliografía de y sobre Clarice Lispector, preparada por Earl E. Fitz (pp. 293-304). *Review* 24 (1979) (Center for Inter-American Relations) publicó una cronología (Bella Jozef, «Chronology: Clarice Lispector», pp. 24-26) y una entrevista (Elizabeth Lowe, «The Passion According to C.L.», pp. 34-37). A los libros sobre Clarice Lispector (Olga Borelli, *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Editora Organização Simões, 1969; Benedito Nunes, *O Mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966, y *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Quiron, 1974; Teresinha Alves Pereira, *Estudo sobre Clarice Lispector*. Coimbra: Edições Nova Era, 1975; Olga de Sá, *A Escrita de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: FATEA, 1979) hay que añadir el reciente de Earl E. Fitz, *Clarice Lispector*. Boston: Twayne, 1985.

18. Giovanni Pontiero, «Introduction», Clarice Lispector, *Family Ties* (Austin: University of Texas Press, 1972) pp. 13-23.

19. Elizabeth Lowe, en un estudio comparativo, «Virginia Woolf y Clarice Lispector», *El café literario*, II, 38 (abril-junio 1984), pp. 21-25, ubica a Clarice Lispector en la línea de Virginia Woolf y la narrativa lírica contemporánea. La epifanía y la reflexión sobre el ser humano en la ciudad moderna son aspectos de una escritura a la vez poética y filosófica.

Clarice Lispector es más conocida por su obra posterior, pero el lugar y la importancia de *Cerca del corazón salvaje* (título tomado de *Un retrato del artista adolescente* de Joyce) en la narrativa latinoamericana aun tienen que ser divulgados apropiadamente, en especial en los países de habla castellana. Partiendo del impacto y las complejidades del libro, Olga de Sá hace un interesante resumen de los procesos creativos de Clarice Lispector: La intersección de pasado y presente, las digresiones, la escritura entrelíneas, el tiempo subjetivo, la imitación de sonidos no lingüísticos, la condensación y el desplazamiento de la memoria. La infancia y la vida de casada son hilos que se trenzan en la conciencia de Juana, la protagonista de *Cerca del corazón salvaje*. Olga de Sá señala acertadamente que la obra es la reconstrucción de una identidad, pero sin biografía. La historia se oculta en densidades metafísicas, en exploraciones de dimensiones nuevas: el llamado del mar, el viaje, las palabras que la persiguen («víbora», «nunca»), el deseo de los momentos eternos, las sensaciones cromáticas, son maneras de envolver la pregunta «quién soy yo?»<sup>20</sup>.

Es significativo, tal vez mágico, que esta novela aparezca en 1944, el año marcado por las *Ficciones* de Borges, máximo exponente de una nueva manera de escribir en América Latina. *Cerca del corazón salvaje*, escrita antes de que su autora tuviera veinte años, e inexplicable sin el modernismo brasileño, es sorprendente como comprensión del mundo y vocación literaria. Como en *Las olas* de Virginia Woolf, aparecen procesos de interiorización y desintegración de la mente, con un complejo trabajo de lenguaje y psicología. La desmitificación de la infancia se une con la recreación del lenguaje infantil, preocupación de otros autores contemporáneos como Joyce, Faulkner, Woolf. La narrativa oscila en un mundo ambiguo, que obliga al lector a una tolerancia nueva. Los procesos interiores dejan de ser lógicos y se plasman como vivencias y sensaciones, imágenes y ritmos. La familia, el matrimonio, las relaciones, los hombres, son casi circunstancias borrosas alrededor de la protagonista, Juana, enfrentada a su infancia y también a su muerte, «la muerte que la ligaría de nuevo a la infancia»<sup>21</sup>. Fascina y sorprende la consistencia de la obra de Clarice Lispector, que en esta primera novela ya explora el mismo mapa que la obsesionará durante su extenso trabajo de más de treinta años. Su arrolladora cascada verbal, que aquí comienza, no la interrumpirá ya ni su muerte:

Ahora la incertidumbre de inmortalidad se había desvanecido para siempre. Una vez o dos en la vida —tal vez una, a la caída de la tarde, en un instante de amor, en el momento de morir— tendría la sublime inconsciencia creadora, la intuición aguda y ciega de que era realmente inmortal para siempre<sup>22</sup>.

... un día vendrá en que todo mi movimiento será creación, nacimiento, quemaré todas las naves que existen dentro de mí, me demostraré a mí misma que nada hay que temer, que

---

20. Olga de Sá, «Clarice Lispector: Processos criativos», *Revista Iberoamericana*, 126 (enero-marzo 1984) pp. 259-280.

21. *Cerca del corazón salvaje*. Trad. Basilio Losada (Madrid: Alfaguara, 1977) p. 199.

22. *Ibid.*, p. 202.

todo lo que yo sea será siempre donde haya una mujer con mi principio, alzaré dentro de mí lo que soy un día, a un gesto mío ondas se levantarán poderosas, agua pura sumergiendo la duda, la consciencia, seré fuerte como el alma de un animal y cuando hable serán las palabras no pausadas y lentas, no levemente sentidas, no llenas de voluntad de humanidad, no el pasado corroyendo al futuro, lo que yo diga sonará fatal e íntegro, no habrá ningún espacio dentro de mí para que sepa que existe el tiempo, los hombres, las dimensiones, no habrá ningún espacio dentro de mí para notar siquiera que estaré creando instante por instante...<sup>23</sup>

En este torrente está peligrosamente cerca de su contrario, el silencio, como dirá años después en *Agua viva*:

La armonía secreta de la desarmonía: quiero no lo que está hecho, sino lo que tortuosamente aun se hace. mis desequilibradas palabras son lujo de mi silencio. Escribo por acrobáticas y aéreas piruetas —escribo por querer profundamente hablar. Aunque escribir solamente me esté dando la gran medida del silencio<sup>24</sup>.

Es decir, las exploraciones comenzadas en la década del cuarenta seguirán recurriendo en toda su obra. Después de *Cerca del corazón salvaje*, y hasta 1964, las obras más importantes son *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1948), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Legião Estrangeira* (1964) (*La legión extranjera*. Trad. Juan García Gayó, Caracas: Monte Avila, 1971) y *A Paixão Segundo G.H.* (1964). Simultáneamente desarrolla su gran capacidad como cuentista, autora de fascinantes visiones críticas y poéticas del mundo contemporáneo, que se muestra magistralmente en la colección de 1960, *Laços de Família*, Premio Jabuti. Trece cuentos elaboran situaciones y personajes inolvidables en la ficción de Clarice Lispector, como la abuela de «Feliz Aniversario», la humanizada gallina de «Uma galinha», la tensa familia de «Os laços de família», la diminuta mujer de una tribu de pigmeos que desde su existencia sacude a toda la civilización, en «A menor mulher do mundo». Tal vez el más conocido en castellano es «A imitação da rosa», «La imitación de la rosa»<sup>25</sup>: la protagonista, Laura, de regreso de una cura de reposo, en unas horas y a partir del descubrimiento de un ramo de rosas, encuentra su viaje, su manera de huir de una vida contradictoria, que se rehace en el relato a través de un lenguaje que oscila entre la lógica sin sentido y la incoherencia creadora. La rosa es la perfección absoluta que la tienta y la persigue, que trata de regalar pero acaba integrando en su propio ser:

Como una viciosa, miraba ligeramente ávida la tentadora perfección de las rosas, las miraba con la boca un poco seca<sup>26</sup>.

Pero, con los labios secos, trató por un instante de imitar dentro de sí a las rosas. Ni siquiera era difícil<sup>27</sup>.

---

23. *Ibid.*, p. 210.

24. *Agua viva*. Trad. Haydée Jofre Barroso (Buenos Aires: Sudamericana, 1975) p. 21.

25. «La imitación de la rosa». Trad. Andrea Diessler. *Quince cuentistas brasileños de hoy*. (Buenos Aires: Sudamericana, 1978).

26. *Ibid.*, p. 74.

27. *Ibid.*, p. 76.

Cuando llega Armando, su marido, parte el tren metafórico de Laura. Recogidos en 1960, y reeditados con frecuencia y en diversas colecciones, los cuentos de *Laços de familia* son, a su vez, un viaje hacia lo más obvio y a la vez lo más desconocido del ser humano. Como dije anteriormente, la producción de Clarice Lispector sigue editándose y traduciéndose en la actualidad con un interés cada vez mayor. Apenas he querido esbozar una introducción a algunas de sus más influyentes obras, acabando con la mención de un libro que es una de las más valiosas creaciones literarias de la década del sesenta.

## **Beatriz Guido (Argentina, 1924-): Entre la represión y la rebelión**

En la larga lista de escritoras argentinas, Beatriz Guido ocupa uno de los lugares privilegiados. Comienza a publicar con amplio reconocimiento en la década del cincuenta: su primera novela, *La casa del ángel*, recibe en 1954 el primer premio Emecé. El éxito que alcanza a partir del año 1964 la sorprende a ella misma, y en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal comenta: «De *Fin de fiesta* se venden en 1960 cinco mil ejemplares: cinco años después, se venden cien mil ejemplares de *El incencio y las vísperas*, casi en un momento»<sup>28</sup>. El mismo Rodríguez Monegal la ubicó en 1956 dentro del grupo de escritores «parricidas», que se dedican a la demolición de la literatura argentina anterior<sup>29</sup>. Su matrimonio con Leopoldo Torre Nilsson la vincula también al mundo del cine y muchos de sus textos se convierten en películas ya clásicas.

Me referiré brevemente a su segunda novela, *La caída*, que en 1956 plantea problemas específicos de la literatura argentina, posteriormente reconocidos como latinoamericanos: la falsa historia de suspenso, la estructura circular, los sueños y lo fantástico con aspectos demoníacos, además de los conflictos políticos, las relaciones entre sexos y entre generaciones, y las contradicciones de un país a la vez fanático y liberal.

Sus primeras obras tienen también un claro aliento existencialista, y es significativo que *La caída* se publique el mismo año que *La chute* de Sartre. El nombre de la protagonista, Albertina Barden, nos remite a Proust y al mundo del libro dentro del libro: su padre escoge ese nombre porque Proust era su autor favorito y Albertina se identifica a sí misma como personaje de ficción:

Hablaba de ella misma como si se tratara de un personaje de novela.

—Yo me llamo como un personaje de Proust, una de las muchachas... Me lo puso mi padre<sup>30</sup>.

Albertina ha crecido leyendo y uno de los hilos de la obra es la tenue línea que para Albertina existe entre ficción-libro y realidad-vida. Su salvación, final-

---

28. Emir Rodríguez Monegal, «Beatriz Guido», *El arte de narrar* (Caracas: Monte Avila, 1968), p. 213.

29. *Ibid.*, p. 199.

30. *La caída* (Madrid: Alianza Editorial, 1981) p. 68.

mente, surgirá de la decisión de comenzar a escribir un libro (el mismo que estamos leyendo), entrando al libro para siempre y a la vez defendiendo el derecho a su propia versión: una solución que tiene rasgos de novela de educación adolescente, combinada con el retrato del artista.

Como en un espejo de la mente humana, el mundo lógico y organizado de la estudiante de primer semestre de Filosofía y Letras va agrietándose hasta revelar otro, cerrado, fantástico, paralizado y permisivo, con reglas propias que poco a poco van devorando al personaje. Albertina vive dos meses en una casa a la que llega por un aviso de periódico, manejada por cuatro niños de seis a doce años, dos niños y dos niñas, que crecen a la sombra de dos figuras fantasmagóricas: una madre enferma y casi sin habla y un tío ausente, Lucas, ideal adulto de los niños, personaje que desde el comienzo de la novela se convierte tanto para Albertina como para el lector en canalizador del suspenso y de la sensualidad de Albertina. Lucas se mantiene, hasta su aparición en el penúltimo capítulo, entre la vida y la ficción, el mundo alterno que obsesiona a Albertina.

El tema de los niños diabólicos y clarividentes, en este caso los cuatro Cibils, se elabora a partir de las incongruencias de diálogos y conductas, y está estrechamente relacionado con el cuestionamiento moderno de la infancia inocente, preocupación que también encontramos, por ejemplo, en Silvina Ocampo y Cristina Peri Rossi. Frente a personajes de los que la separan apenas unos pocos años, Albertina aparece, especialmente ante sí misma, como una inaceptable adulta. El acoso sexual, arrogante y a la vez impotente, del niño de doce años, revela todas las limitaciones y represiones de sus dieciocho años. A medida que va siendo absorbida por el mundo y las obsesiones de una casa que existe como oscuridad, cárcel, muerte y noche, su mundo externo se resquebraja. Se hunde en otro que creía ajeno a ella, un mundo de libertad sin objetivos, sacrilegio e inmisericordia. En realidad, la caída de Albertina, a través de los Cibils, es hacia el fondo de sí misma: lo que parece un rito de posesión diabólica por parte de los niños es también un descubrimiento de su propio yo. En contraste con los cuatro Cibils, los cuatro amigos de la Facultad (Albertina, Delfina, Pablo, Indarregui) son igualmente incongruentes. Gracias a los niños y a su extraña identificación con ellos, logra separarse de Indarregui, que ejerce sobre ella un tipo de posesión lógica y masculina aún más destructiva: «pensaba que los Cibils le habían hecho comprender que la sola presencia de Indarregui atentaba contra su espíritu<sup>31</sup>.» El espíritu, aquí, es su libertad interior. Indarregui y Pablo, el político y el poeta, son dos tipos de estudiantes empeñados en cambiar el mundo desde sus respectivos intereses profesionales, pero irónicamente dedicados a tratar a la mujer con todas las reglas del doble standard y a perpetuar criterios típicamente machistas, como los que Manuel Puig explorará más tarde en *Boquitas pintadas*. En *La caída*, en el libro dentro del libro, Albertina sale de sus abismos escogiendo su propio relato y rescribiendo su propia historia.

---

31. *Ibid.*, p. 144.

Con diversa intensidad a lo largo de su obra, Beatriz Guido reelabora sus temas esenciales: su preocupación es el conflicto entre la represión y la rebelión. En sus primeras novelas, *La casa del ángel* (1954), *La caída* (1956) y *La mano en la trampa* (1961, novela corta y cuentos), esa preocupación tiene características más cerradas, íntimas, alucinatorias. Predominan las obsesiones sexuales y religiosas, el mundo adolescente y la crítica de la sociedad en donde esos adolescentes no logran insertarse. Con *Fin de fiesta* (1958), *El incendio y las vísperas* (1964), *Escándalos y soledades* (1970), *La invitación* (1979), su exploración se dirige a la vida política y a la burguesía argentina, aunque el cambio temático oculta elementos recurrentes y paralelos: la desintegración de la familia, los derechos humanos, el individuo ante el aparato ideológico que lo aplasta, la interrelación entre familia y política. En *La invitación*, el hijo adolescente y escritor de una estancia de la Patagonia comparte la violencia y el terror de una cacería de ciervos, reelaboración literaria de la masacre de Ezeiza de 1973 al regreso de Perón: poder y mundo alucinado están muy cerca, como sabe bien el brasileño Rubem Fonseca cuando escribe los cuentos de *Feliz Año Novo* (1975) (*Feliz Año Nuevo*, trad. Pablo del Barco. Madrid: Alfaguara, 1977). Su último libro, *Apasionados* (1982, Premio Nacional) contiene dos relatos, «La encerrada» y «Viaje en galera», en donde vuelve a combinar un mundo cerrado, contradictorio y alucinado, con la recreación de la historia argentina, contemporánea y decimonónica. Es decir, ciertos ejes sostienen consistentemente su obra; en «La encerrada», casi treinta años después de *La caída*, reaparece un motivo tomado del evangelio de San Mateo, que usó como epígrafe de esa novela y como toma de conciencia de Albertina: «Toda blasfemia será perdonada a los hombres, mas la blasfemia contra el espíritu no será perdonada a los hombres<sup>32</sup>.» En «La encerrada» es Victoria quien dice: «Lo demás, todo será perdonado a los hombres, menos los pecados contra la humanidad, contra el espíritu, los derechos humanos<sup>33</sup>.»

Beatriz Guido, escritora y argentina, parte interrogante de la misma historia que escribe, identifica y nos hace identificar con personajes ambiguos que hábilmente pasan por contradictorios puntos de vista, explora la represión y el deseo, la rebelión y el conflicto, diseña héroes y registra cómo estallan los sueños.

### **Rosario Castellanos (México, 1925-1974): Recreación de complejidades y complicidades**

Con frecuencia se cita a Rosario Castellanos como a la Sor Juana Inés contemporánea. Ha dejado una vasta obra, en los más diversos géneros: novelas, poesía, cuentos, teatro, crítica y ensayo, en más de veinticinco libros, fuera de obra aún inédita. Ha sido traducida al inglés, francés, alemán, hebreo, ruso, pola-

---

32. *Ibid.*

33. *Apasionados* (Buenos Aires: Losada, 1982) p. 94.

co; fue profesora universitaria de prestigio internacional y desempeñó puestos oficiales nacional e internacionalmente: murió en un accidente siendo Embajadora en Israel. En 1976, Mary Seale Vásquez anotaba, en un excelente artículo de aproximación a Rosario Castellanos, que a pesar de su importancia y de su producción su obra apenas había sido rozada por la crítica<sup>34</sup>. José Emilio Pacheco, el gran poeta y novelista mexicano, amigo de la escritora y uno de sus mejores críticos, escribió a su muerte:

... nadie entre nosotros tuvo en su momento una conciencia tan clara de lo que significa la doble condición de mujer y de mexicana ni hizo de esta conciencia la materia misma de su obra, la línea central de su trabajo. Naturalmente no supimos leerla<sup>35</sup>.

Su experiencia como mexicana parte de su infancia en Chiapas y de su conocimiento del mundo indígena. En su primera novela, *Balún-Canán* (1957: Premio Chiapas), este mundo está visto en dos de las tres partes de la novela a través de los ojos de una niña, blanca, de siete años<sup>36</sup>. Su segunda novela, *Oficio de tinieblas* (1962), recibió dos premios nacionales, el Sor Juana y el Villaurrutia. Dos volúmenes de cuentos recrean también el mundo indígena: *Ciudad real* (1960) y *Los convidados de agosto* (1964). Aunque no siempre se la mencione con Rulfo y Arguedas, su importancia como escritora indigenista es definitiva, especialmente por su trabajo contemporáneo de tratar de recrear la visión del indio desde su propio mundo.

Posteriormente pasa de temas indígenas a temas de la burguesía urbana, como en su colección *Album de familia* (1971), en donde aparece uno de sus más conocidos cuentos, «La lección de cocina», un magistral monólogo de una recién casada, producto de una Facultad de Filosofía y Letras, frente al pedazo de carne que está tratando de preparar. Sus recreaciones y análisis de la sociedad patriarcal mexicana tienen la complejidad y ambigüedad de la mejor literatura, que no toma partido ni cree en un mundo de buenos y malos, sino en las dolorosas complicidades entre verdugos y víctimas: «La costumbre de que el hombre tenga que ser muy macho y la mujer muy abnegada. La complicidad entre el verdugo y la víctima, tan vieja que es imposible distinguir quién es quién<sup>37</sup>,» dice en su excelente ensayo de 1970, denso e irónico, sobre «La participación de la mujer mexi-

---

34. Mary Seale Vásquez «Rosario Castellanos: Image and Idea», en Maureen Ahern & Mary Seale Vásquez, *Homenaje a Rosario Castellanos* (Valencia, España: Albatross Hispanófila Ediciones, 1980) pp. 15-40. En este mismo volumen, ver la bibliografía crítica preparada por Maureen Ahern, «A Critical Bibliography of and about the Works of Rosario Castellanos» pp. 121-174. En el número de la *Revista Iberoamericana* dedicada a la proyección de lo indígena en las literaturas de la América hispánica (127, abril-junio 1984), aparece una corta bibliografía sobre Castellanos, pp. 610-611.

35. Citado por Mary Seale Vásquez, p. 16.

36. Ver Laura Lee Crumley de Pérez. «La significación del mito indígena en la estructura narrativa de *Balún-Canán* y la construcción narrativa de una cosmovisión indígena», *Revista Iberoamericana* 127 (abril-junio 1984) pp. 491-503.

37. *Mujer que sabe latín...* (México: SepSetentas; 1973) p. 38.

cana en la educación formal». Su crítica feminista, que aún se debe estudiar debidamente, es también un ejemplo en América Latina, como muestra Naomi Lindstrom<sup>38</sup>. Rosario Castellanos se destacó por su penetrante conciencia de la importancia de los roles sexuales determinados socialmente, consideró que los temas «femeninos» no eran triviales y, en su crítica literaria, no esperaba que la literatura mostrara a las mujeres como víctimas nobles o utópicas figuras rebeldes, sino que reflejara la posición real de la mujer de cada momento histórico<sup>39</sup>. Su preocupación por la condición de la mujer mexicana recorre su obra, desde sus poemas hasta sus ensayos, como en *Poesía no eres tú* (1972), su tesis de Master de 1950 «Sobre cultura femenina» o su colección de ensayos *Mujer que sabe latín...* (1973), título tomado del conocido refrán «Mujer que sabe latín ni tiene marido ni tiene buen fin».

Cuando hoy la crítica literaria feminista en América Latina busca sus raíces y sus modelos, Rosario Castellanos nos ofrece su lúcida y avanzada posición, y una práctica que se adelantó al feminismo social que hoy se impone. Como dice Naomi Lindstrom, el pensamiento de esta escritora señala el futuro de la crítica feminista: una crítica que incluya el análisis de los roles sexuales y las diferencias de género dentro de una crítica literaria de base sociológica, que supere la mera denuncia<sup>40</sup>. Una crítica que Rosario Castellanos así llevó a cabo. Para regresar a su obra narrativa y al año que hemos escogido como comienzo del *boom*, me detendré en el volumen de cuentos *Los convidados de agosto* (1964). El libro incluye tres cuentos y una novela corta, «El viudo Román», que de alguna manera es un antecedente de *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez: Carlos Román, después de años de cuidadosa planeación y venganza, devuelve a su casa a su segunda esposa, Romelia, asegurando que no era virgen. Muchos elementos entran en la historia, pero uno de los más efectivos es el contraste entre la muchacha segura, manipuladora, mimada y orgullosa, y su trágico destino de medio y objeto de una venganza, originada años atrás por el desamor de otra mujer, la primera esposa de Román. Su objetivo se cumple sin obstáculos, porque sus planes se han basado en el uso y abuso del valor social que se le da a la virginidad y al valor de la palabra del hombre. En el cuento «Las amistades efímeras», dos personajes femeninos entran en contraste: la narradora y Gertrudis, su amiga, capaz de olvidarlo todo, ante cuya conducta se cuestiona el conflicto entre escritura y vida: «Si la casualidad no nos hubiera juntado otra vez, Gertrudis ¿se acordaría siquiera de mi nombre? ¡Qué pretensión más absurda! Y yo que estaba construyendo mi vida alrededor de la memoria humana y de la eternidad de las palabras<sup>41</sup>.» «Los convidados de agosto» es un excelente cuento sobre las diferencias entre la condición de la mujer y la del hombre en

---

38. Naomi Lindstrom, «Rosario Castellanos: Pioneer of Feminist Criticism» en Ahern y Vásquez, *Homenaje a Rosario Castellanos*, pp. 65-73.

39. *Ibid.*, p.69.

40. *Ibid.*, p. 69, p. 73.

41. *Los convidados de agosto* (México, D.F.: Ediciones Era, 1964) p. 29.

la familia mexicana: en un ambiente de fiesta general, Emelina, una soltera de treinta y cinco años, encerrada y acosada por su familia, trata inútilmente de vivir su propia vida en la feria de agosto del pueblo. Hasta ese momento, Emelina se ha definido por la falta de acción: «Emelina se sintió joven, plena, intacta. ¿Cómo va a dejar huellas el tiempo si no nos ha tocado? Porque esperar (y ella no había hecho en su vida más que esperar) es permanecer al margen<sup>42</sup>.» Los hombres de la familia, responsables de su conducta, frustran sus planes: «Cuando adquirió plena conciencia de que la oportunidad había pasado, Emelina se puso a aullar, como una loca, como un animal<sup>43</sup>.» El aullido del deseo insatisfecho se pierde mientras uno de sus decentes protectores entra a un burdel.

«Vals 'Capricho'» combina numerosos elementos de la novela y del mundo latinoamericanos y anticipa el ambiente de *Cien años de soledad* (1967). Las dos hermanas Trujillo, solteras y dedicadas la una al piano y la otra a la costura, ven de repente su vida interrumpida por la llegada de su sobrina Reinerie, hija ilegítima del hermano al que le deben su subsistencia, quien les encomienda la educación de esta adolescente «en estado salvaje». El cuento es la historia del choque de las dos culturas, la mexicana de valores occidentales y la misteriosa vida anterior de Reinerie, que comienza un acelerado proceso de desintegración en el pueblo de su familia paterna. La niña llega exhibiendo una conducta de efectos catastróficos:

Rasguñaba las paredes para comerse la cal, removía los arriates para molestar a las lombrices, tomaba jugo de limón sin miedo a que se le cortara la sangre y se bañaba hasta en los días críticos<sup>44</sup>.

Reinerie es el resultado de la educación materna, indígena, considerada como diabólica y que se debe eliminar. La desintegración de su personalidad se muestra en los diversos nombres que le dan o ella misma se da, cuando desesperadamente quiere ser aceptada en la vida del pueblo. Reinerie-Gladys-Claudia-María-Alicia no logra vencer la humillación del aislamiento a la que la someten, a pesar del apoyo de padre y tías, y regresa al mundo materno, de secretos y conjuros.

Se ha dicho que Reinerie «termina loca y huye de Comitán»<sup>45</sup>. En mi opinión, Reinerie regresa, por el contrario, al mundo materno e indígena sin pasar por un proceso de integración ni de decisiones conscientes, en un estado de total acoso:

Gladys, Claudia, se sentía aplastada por aquel cariño como por la losa de una tumba. María experimentaba las torturas del Purgatorio; y en cuanto a Alicia se había borrado como si nunca hubiera nacido<sup>46</sup>.

---

42. *Ibid.*, p. 67.

43. *Ibid.*, p. 95.

44. *Ibid.*, p. 36.

45. Alfonso González, «La soledad y los patrones del dominio en la cuentística de Rosario Castellanos», en Ahern y Vásquez, *Homenaje a Rosario Castellanos*, p. 113.

46. *Los convidados de agosto*, p. 56.

Reinerie huye, descalza, después de incomprensibles ritos realizados con la gallina negra, y cuando ya se había despojado del mundo paterno: «Se dieron cuenta de que reía silenciosamente y sin motivo, hablaba sola en el idioma de su madre y caminaba tambaleándose como si estuviera ebria<sup>47</sup>.» Ninguno de los dos mundos se ha enriquecido y cada uno ha ocasionado la destrucción del otro. El desgarramiento los ha herido a todos.

Entre 1955 y 1964, aparecen en México novelas de especial calidad y éxito, que incluyen entre las más conocidas a *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, las ya mencionadas de Rosario Castellanos y otras de José Revueltas, Sergio Galindo, Emilio Carballido<sup>48</sup>. Y aunque no era mi propósito mencionar otras autoras que puedan hacer más evidentes las exclusiones, es imposible dejar México sin incluir la novela de Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (1963), a la que le siguió, en 1964, un volumen de cuentos, *La semana de colores*. Ahora ampliamente recuperado, *Los recuerdos del porvenir* fue un libro que pasó casi desapercibido internacionalmente. La segunda reimpression, de mil ejemplares, es de 1977. Es sin embargo uno de los más importantes ejemplos de realismo mágico en ese momento, y tanto sus personajes como el pueblo se consideran como precursores de *Cien años de soledad*. La crítica Gabriela Mora menciona una carta de Gabriel García Márquez a Elena Garro, informándole haber leído su manuscrito, lo que no implica influencia sino comunicación dentro de las mismas tendencias:

*Los recuerdos del porvenir*, publicada en 1963, se escribió en Suiza en 1950 durante la larga enfermedad de Garro. García Márquez, cuya novela *Cien años de soledad* apareció en 1967, leyó y comentó *Los recuerdos*, según una carta de Garro que tenemos, fechada en diciembre 1974<sup>49</sup>.

La voz que domina la novela es la del pueblo, Ixtepec, a la vez testigo y espacio pasivo. Como Rosario Castellanos, trabaja el tema rural y denuncia las condiciones socioeconómicas del país, La explotación de los indios, la revolución traicionada, la situación de la mujer víctima y violada, se unen con un fascinante tratamiento del tiempo y de la memoria, de lo real y lo sobrenatural, Los personajes pueden existir tanto en el pasado como en el futuro: la rigidez de sus vidas les permite «recordar el futuro» con la precisión de lo que ya ha sucedido, un círculo que, como dice García Márquez, debe romperse para tener una segunda oportunidad sobre la tierra.

He mostrado algunos aspectos de obras en las que podemos encontrar una rica veta para la exploración de la literatura de la mujer en América Latina. Espe-

---

47. *Ibid.*

48. John S. Brushwood, *México in its Novel* (Austin & London: University of Texas Press, 1966).

49. Gabriela Mora «A Thematic Exploration of the Works of Elena Garro», en Ivette E. Miller & Charles M. tatum (eds), *Latin American Women Writers: Yesterday and Today* (Pittsburgh, PA: Latin American Literary Review, 1977) p. 97. La traducción de la cita es mía.

cialmente en el caso de Rosario Castellanos, su reflexión sobre la sociedad rural en transición, la condición de la mujer y de la familia, los conflictos raciales, un nuevo enfoque del indio y la función del mito son los resquicios por donde ella reescribe la historia mexicana<sup>50</sup>.

## Más allá de los encuentros

Muchos más ejemplos podríamos encontrar de importantes escritoras latinoamericanas, anteriores al auge de la nueva narrativa. He querido resaltar únicamente algunas obras significativas anteriores a 1964, con el propósito de mostrar la existencia de una tradición injustamente ignorada. Habría que añadir también que, como todo autor publicado, las escritoras pertenecen a un mundo de privilegio: por clase, educación, contactos, oportunidades. Pero otras mujeres latinoamericanas, con esas mismas oportunidades, se quedaron en las primeras opciones que se le ofrecían a la mujer: ser silencio, ser eco, o ser musa. Las buenas escritoras, en cambio, eligieron un oficio que han desempeñado con talento y riesgo. Las escritoras más recientes presentan problemas muy diferentes, comenzando por una literatura de análisis profundos, imposible de clasificar o de leer dentro del rótulo ya revaluado de «literatura femenina». Continuada de la vital experiencia narrativa de la nueva novela latinoamericana, masculina y femenina, habitante de un mundo mucho más abierto para ella, la escritora contemporánea es también la heredera de escritoras y textos como los que aquí he mencionado, y gracias a esas exploraciones que ahora parecen tan lejanas está ahora escribiendo en lo que he llamado «el límite de la crítica<sup>51</sup>», una crítica que a duras penas puede manejar esa escritura sin normas, con frecuencia caracterizada por fantasías subversivas, ajena a la simple denuncia y alerta a todas las preocupaciones contemporáneas.

Encontrar escritoras y reconsiderar la crítica patriarcal son apenas comienzos. De ahí a la reescritura de la historia literaria de América Latina hay mucho

---

50. La línea de recuperación y reescritura de la historia, que ha dado tantos escritores en México, como Mariano Azuela, Juan Rulfo, Elena Poniatowska, Rosario Castellanos, Elena Garro, reaparece en un reciente éxito editorial, *Arráncame la vida* (México, D.F.: Ediciones Océano, 1985) de Angeles Mastretta. La recreación de la historia se lleva a cabo a través de la vida de una mujer, Catalina, que la relata con el dolor y con la indiferencia, ignorancia y distancia que recuerdan el mismo efecto de crueldad e injusticia que logra Alice Walker en *The Color Purple*. Por otra parte, la novela del caudillo latinoamericano se amplía con figuras como la de Andrés Ascencio. La protagonista de *Arráncame la vida* nos revela un mundo masculino de poder desaforado, en la política y en la familia, en el que la mujer toma parte y sobrevive con marginales y egoístas soluciones. Considerada hoy en la perspectiva de la literatura de las escritoras que acabamos de reencontrar, el éxito de Angeles Mastretta es una contundente prueba de la vigencia de una escritura que seguramente no hubiera podido canalizarse sin la lucidez de las que con mucha más dificultad abrieron el camino.

51. Montserrat Ordóñez, «Enigmas y variaciones: Luisa Valenzuela y Cristina Peri Rossi en el límite de la crítica». De próxima publicación en las *Actas del XXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Universidad de Stanford, California, 1985.

trecho, aunque este sigue siendo el objetivo de los que reflexionamos sobre la literatura y no estamos satisfechos con la historia literaria que se nos ha dado en América Latina<sup>52</sup>. Dentro de los muchos intentos que se están realizando, ocupa un lugar ineludible la consistente revisión de la historia de la producción de la mujer. Las voces de impulso llegan de todas partes: Terry Eagleton encuentra en el feminismo una de las imprescindibles características que debe tener toda crítica: la lucha contra el estado burgués, antifeminista por definición<sup>53</sup>. Jean Franco considera que en América Latina la crítica feminista está destinada «a ser prioritaria en la década del ochenta y no solo porque exista ahora un volumen sustancial de literatura escrita por mujeres<sup>54</sup>.» Franco cree que la crítica feminista, integrada a la sociocrítica, va a dirigirse «hacia la exploración de cómo operan las divisiones de género en la ideología de los textos literarios y en la construcción de roles de género e identidades<sup>55</sup>.» En el mismo volumen de *Ideologies and Literature*, Constance A. Sullivan analiza las posibilidades de una relectura de las literaturas hispánicas con conciencia de género y Cynthia Steele plantea una crítica feminista y social<sup>56</sup>. Es decir, la crítica literaria feminista surge con posibilidades que se han percibido como la nueva savia de la crítica de la década de los ochenta, como una de las soluciones a la crítica tradicional, escapista, autocomplaciente, retórica y patriarcal. Por añadidura, se integra con teorías modernas, a las que con frecuencia enriquece. Los problemas y preguntas que surgen al leer o releer con conciencia de las cuestiones de género (femenino/masculino) abren nuevos horizontes en la crítica y en la teoría. La percepción de los problemas culturales que implica la situación de la mujer como autora, como tema, como receptora, en la historia de la literatura y de la crítica, está tan relacionada con la experiencia humana total, que muchos y muchas por fin encontramos aquí una veta cuyas chispas saltan de disciplina en disciplina, de la universidad a la calle, del libro a la experiencia. Como sugiere el título del libro de cuentos de Rosario Ferré, *Papeles de Pandora* (1976), la escritura de la mujer y la lectura con conciencia de la mujer liberan monstruos desaforados que invaden el mundo pero que van seguidos de la escondida esperanza.

Los ensayos sobre la literatura de la mujer en América Latina son numerosos y las antologías recientes muestran la evolución, vitalidad y seriedad de las actuales tendencias, a pesar de los problemas de distribución y divulgación. Entre

---

52. Alejandro Losada, «Bases para un proyecto de una historia social de la literatura en América Latina (1780-1970)», *Revista Iberoamericana* 114-115 (enero-junio 1981) pp. 167-188. Ver bibliografía. Aunque no menciona específicamente la literatura de la mujer, sus categorías y reflexiones podrían incluir este tema.

53. Terry Eagleton, *The Function of Criticism* (London: Verso Editions and NLB, 1984).

54. Jean Franco, «Trends and Priorities for Research on Latin American Literature», *Ideologies and Literature*, IV, 16 (May-June 1983), p. 117.

55. *Ibid.*, p. 118.

56. Constance A. Sullivan, «Re-Reading the Hispanic Literary Canon: The Question of Gender», *Ideologies and Literature*, pp. 93-101, y Cynthia Steele, «Towards a Socialist Feminist Criticism of Latin American Literature», en la misma revista, pp. 323-329.

las primeras se cuentan la ya citada (y agotada) de Ivette E. Miller y Charles M. Tatum (eds) *Latin American Women Writers: Yesterday and Today* (1977) y la colección *La mujer: Símbolo del mundo nuevo* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976). La mitad del libro de Lucía Guerra-Cunningham (ed), *Mujer y sociedad en América Latina* (Irvine, Universidad de California: Santiago de Chile, Editorial Pacífico, 1980), contiene ensayos sobre la mujer y la literatura. Para acompañar a un volumen de traducciones, Doris Meyer y Margarite Fernández Olmos han editado una colección de ensayos, *Contemporary Women Authors of Latin America. Introductory Essays* (New York: Brooklyn College Press, 1983). De especial interés para la crítica actual son las compilaciones de Beth Miller, *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983) y de Patricia Elena González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango* (Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1984). Estos nuevos horizontes aparecen, pues, prometedores: Revisión y relectura de los clásicos, reinterpretación de personajes femeninos (y masculinos), ubicación de la crítica patriarcal, nuevas categorías críticas. Escritoras descubiertas, reencontradas y reevaludadas, por fin leídas. La mujer y la cultura popular, la mujer y los medios de comunicación. La oralidad, lo anónimo y lo compartido como parte del discurso femenino. Una nueva estética, un nuevo cuerpo, un nuevo deseo. La escritura como creación de realidad y como política, como conciencia, proceso y descubrimiento. En resumen, la esperanza después de los monstruos. Y, como con la caja de Pandora, con frecuencia encontramos que lo que creemos inventar es apenas un descubrimiento.

Lo que hagamos con esa escritura redescubierta depende en parte de esta generación de receptores, que leemos obras marginadas durante décadas y que con ellas estamos creando un nuevo horizonte de expectativas para la historia de la literatura. No estamos proponiendo una lectura de nostalgia, sino una lectura que nos ayude a entender la historia de nuestros propios cambios, porque recuperar a estas escritoras es recuperarnos y nuestra recepción es, tal vez, la que no pudieron tener en su momento: un deber con nuestra historia.

---

57. Hans Robert Jaus, «Literary History as a Challenge to Literary Theory», en Ralph Cohen (ed), *New Directions in Literary History* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974).