

La descolonización del canon: la novela feminista latinoamericana en el siglo xx¹

María Rosa Olivera-Williams

University of Notre Dame

Resumen

El siglo XX fue el siglo de las mujeres, del feminismo y de la novela feminista en América Latina. La historia del feminismo latinoamericano presenta tres hitos: primero, los movimientos de mujeres que exigieron la igualdad política y civil a principios de siglo y que culminaron en la década de 1950 con lo que Julieta Kirkwood llamó «los años del silencio»; segundo, las décadas violentas de los años setenta y ochenta, en las que las mujeres desafiaron su histórica exclusión de la vida política, mostraron cómo los regímenes autoritarios reproducían la opresión patriarcal y desarrollaron teorías y prácticas feministas; y tercero, la década de 1990, cuando las mujeres se centraron en los efectos nocivos del neoliberalismo, lo que impactó su activismo y el desarrollo de las ideas feministas. Este ensayo se enfoca en la novela feminista desde la década de 1950, cuando las mujeres se aventuraron en un género que apenas habían publicado en el pasado, mientras trazan su trayectoria a través de las múltiples posiciones que el feminismo latinoamericano adoptó durante el siglo XX, comenzando entonces la descolonización del canon. PALABRAS CLAVE: feminismos - novela feminista - patriarcado - colonialismo - neoliberalismo.

The Decolonization of the Canon: The Latin American Feminist Novel in the Twentieth Century

Abstract

The twentieth century was the century of women, feminism, and the feminist novel in Latin America. The history of Latin American feminism presents three milestones: first, the women's movements that demanded political and civil equality at the beginning of the century and culminated in the 1950s with what Julieta Kirkwood called «the years of silence»; second, the violent decades of the 1970s and 1980s, when women challenged their historic exclusion from political life, showed how authoritarian regimes replicated patriarchal oppression, and developed feminist theories and practices; third, the 1990s, when women focused on the damaging effects of neoliberalism, which impacted their activism and the development of feminist ideas. This essay focuses on the feminist novel since the 1950s, when women ventured into a genre they had barely published in the past, while tracing its course through the multiple positions that Latin American feminism took during the twentieth century, this paving the way for the decolonization of the canon.

KEYWORDS: feminisms - feminist novel - patriarchy - colonialism - neoliberalism.

1 La investigación de este trabajo está basada en mi artículo «Twentieth-Century Women Writers and the Feminist Novel», de próxima aparición en *The Oxford Handbook of the Latin American Novel* (Eds. Juan E. de Castro e Ignacio López Calvo, Oxford University Press, 2021). Agradezco a Juan E. de Castro el permiso para publicar este artículo en español en la revista [*sic*] n.º 29, año 2021.

Se podría decir que la literatura de todas las culturas con una historia colonial siempre muestra características que quiebran los códigos canónicos de las literaturas metropolitanas, aun las obras que intentan seguir fielmente las normas para ser aceptadas. Sin embargo, como el mismo Fernando Ortiz (2002) nos recuerda, la transculturación es un proceso que tiene varias etapas, y para hablar de descolonización del canon literario o de literaturas contra-canonizadas en América Latina se debe esperar a una toma de conciencia de los pueblos sobre su identidad en el contexto global. Otro pensador cubano, Roberto Fernández Retamar, se sintió ultrajado cuando le preguntaron si existía una cultura latinoamericana. La pregunta, como lo explica el autor en *Calibán*,² cuestionaba la existencia de los pueblos latinoamericanos e implicaba la negación de sus respectivas identidades.

El siglo XX mostró en su literatura la miríada de manifestaciones de esa toma de conciencia de identidades nacionales y culturales, y las rupturas de un canon literario etnocéntrico. También fue, especialmente, el siglo de las mujeres, que habían quedado relegadas a un segundo lugar, por no decir a un no lugar en el discurso académico. El siglo se inició con sus demandas por la igualdad de derechos, un reclamo que fue universal. Luego, el concepto de género se desarrolló con mayor claridad, lo que ayudó a hacer visibles otros constructos culturales de opresión en una modernidad que no se había despojado por completo de su herencia colonial. La literatura siempre refleja la historia, el periodo en el cual sus obras fueron escritas. Cuando un número importante de mujeres entró con sus novelas en el sistema literario –género en el cual raramente se habían aventurado en el pasado: las peruanas del siglo XIX, Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera, y la argentina Juana Manuela Gorriti son famosas excepciones– demostraron que la voluntad de reclamar su lugar en la historia también las movía a crear obras de ficción, largas y complejas. Este artículo se enfoca en cómo la novela feminista del siglo XX traza su curso a través de las múltiples posiciones que los feminismos latinoamericanos adoptaron durante ese periodo. Muchas escritoras, en especial aquellas de la primera mitad del siglo, se opusieron al adjetivo *feminista* para sus novelas y trabajos. Pero tanto activistas como escritoras enfocaron y confrontaron aquellas fuerzas que consideraron opresivas y de marginación para las mujeres, ya sea en política como en literatura.

En América Latina, los movimientos sufragistas a través de las primeras cuatro décadas del siglo hicieron visible la necesidad de que las mujeres fueran reconocidas como ciudadanas integrales de las naciones modernas. Lucharon por los derechos a la educación y a la salud; por las mejoras sociales que corrigieran problemas endémicos originados en el colonialismo desde el orden patriarcal –la pobreza, el alcoholismo, el desempleo, la prostitución, el abandono de niños, el suicidio y las enfermedades venéreas–; reclamaron por el derecho político al voto y por la igualdad de derechos civiles.



Figura 1. 1908. Paulina Luisi y doctores. Primera mujer egresada de Facultad de Medicina. Uruguay.

2 «Calibán» apareció por primera vez en 1971 en *Casa de las Américas*, 68.



Figura 2. 1908. Clotilde Luisi. Única delegada mujer al Primer Congreso Internacional de Estudiantes Americanos.



Figura 3. 1930. Planisferio: Derechos políticos de la Mujer. Del libro *La mujer uruguaya reclama sus derechos políticos*, de Paulina Luisi. Montevideo, Ed. Alianza Uruguaya, Consejo Nacional de Mujeres.

Los procesos de modernización que estaban cambiando los paisajes de Latinoamérica lanzaron a las mujeres a la arena pública. Eso no quiere decir que en siglos anteriores no hayan existido mujeres que lucharan por ideales feministas, aun cuando no se las clasificó como tales; basta recordar la obra maestra de la escritora, poeta, filósofa, compositora mexicana y monja jerónima del siglo XVII, sor Juana Inés de la Cruz (1648ca.-1695). Sin embargo, los cambios producidos por la modernización hicieron que las mujeres latinoamericanas tuvieran que luchar por ocupar nuevos lugares en el mundo que se estaba creando. Así, la pasividad, la inmovilidad y la fragilidad —características del ideal femenino decimonónico occidental y componentes de lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar llamaron «el culto» de las mujeres como «ángeles de la muerte» (Gilbert y Gubar, 1979, p. 25)— mostraron su falsedad. Sus voces y cuerpos cruzaron el umbral de la casa patriarcal, entendida a la vez como lugar de protección y como prisión, para reclamar sus derechos ciudadanos. Este audaz movimiento implicaba la libertad, pero también la vulnerabilidad de enfrentarse al afuera, como metáfora de los

constructos que hicieron a las mujeres invisibles más allá de la casa. Al respecto, es significativo el título *Otra voz clamando en el desierto: proxenetismo y reglamentación* (1948), libro de la líder feminista uruguaya Paulina Luisi (1875-1950). Las primeras ideas feministas del siglo XX fueron transnacionales, pues las mujeres de todos los orígenes unieron sus fuerzas en la lucha por los derechos civiles y políticos, aspirando a cambios de alcance universal.

En 1922, la Conferencia Panamericana de Mujeres se llevó a cabo en Baltimore (Maryland, Estados Unidos) y convocó a representantes de veinte países de las Américas. Sin embargo, ya desde 1910 las mujeres se habían organizado en América Latina para luchar por la paz, la educación, la participación social y, en particular, contra el doble estándar para mujeres y hombres (Gargallo, 2004, p. 85). Crearon clubes y centros para discutir maneras de buscar la igualdad y a finales de los años cuarenta los movimientos sufragistas lograron sus metas, con tres excepciones: Nicaragua y Perú, donde ganaron el derecho al voto recién en 1955, y Paraguay, en 1961.

En medio de tal efervescencia, uno se pregunta por qué las mujeres latinoamericanas no ocuparon un lugar como novelistas en el mundo de la literatura hasta la década del cincuenta. Aunque se habían publicado novelas en la década del veinte –como las de la venezolana Teresa de la Parra (1889-1936), luego la mexicana Nellie Campobello (1900-1986) y la chilena María Luisa Bombal (1910-1980), en los años treinta– esas obras precursoras de la novela feminista fueron consideradas brillantes excepciones. La socióloga y feminista chilena Julieta Kirkwood (1936-1985) llamó a la década del cincuenta «los años del silencio», para el caso chileno, sin embargo, lo observado por ella se extendió al resto de los países latinoamericanos. En 1929, Virginia Woolf (1881-1941), en su famoso manifiesto feminista *A Room of One's Own (Una habitación propia)*, basado en las conferencias que dio un año antes en dos universidades de mujeres del sistema Cambridge –Girton y Newnham–, había respondido a la imposibilidad de hablar acerca de novelas escritas por mujeres. Woolf (1929) explicó que esto, en parte, era debido a que las mujeres publicaban muy pocas novelas, porque aún necesitaban un lugar desde donde observar el mundo y sus habitantes, y, ante todo, porque precisaban confianza en ellas mismas. En palabras de Woolf, sentirse superiores y no ser tan solo el espejo en el cual el hombre gana una imagen fuerte de sí mismo. Parecería que las mujeres de la primera mitad del siglo tenían confianza en sí mismas y en la legitimidad de sus acciones. Sin embargo, la ideología patriarcal acalló las reivindicaciones de las mujeres esgrimiendo el derecho al voto que habían obtenido. Se habían convertido en ciudadanas de pleno derecho y lo que importaba era la causa social y no la femenina. Según Kirkwood (1990) ese silenciamiento se manifestó, al menos en Chile, en el abandono de publicar por parte de las mujeres. Ella explicó: «Las mujeres dejan de escribir, no editan diarios, apenas ensayos y novelas, pero sí gran cantidad de poesía, a decir de los críticos, superflua, ni creativa ni valiente (salvo nuestra premio Nobel y dos o tres excepciones)»³ (p. 88).

En la década de los ochenta, la puertorriqueña Rosario Ferré (1938-2016), una de las narradoras más destacadas de Latinoamérica, además de crítica literaria, publicó «La autenticidad de la mujer en el arte», incluido en la colección de ensayos *Sitio a Eros* (1986, pp. 34-39). Se dirigía a las jóvenes lectoras y reflexionaba sobre la aserción de Rainer Maria Rilke en cuanto a que la voz de un escritor debe ser auténtica; allí se pregunta cómo una mujer puede ser auténtica si no se conoce a sí misma. Conocerse significa conocer su sexualidad, sus deseos, y su subjetividad en estado de evolución constante y, en ese proceso, descubrir su propia voz. Ese concepto de autenticidad se une al concepto de autoconfianza, ya referido por Woolf. Si la escritura es un viaje de descubrimiento, escribir una auténtica novela feminista es un proceso estético y ético para encontrar la propia voz de la mujer.

Varias preguntas surgen de lo que acabo de decir. ¿Qué es una mujer en un proceso que intenta quebrar las barreras políticas, económicas, sociales, raciales, psicológicas, educativas, legales, biológicas, médicas y filosóficas del patriarcado? ¿Qué significa ser una mujer latinoamericana en el siglo XX? Las mujeres latinoamericanas son y no son las mismas que las mujeres del primer mundo; la herencia del colonialismo sigue pesando con fuerza sobre ellas aún en el siglo XX. Por ejemplo, en «Toward a Decolonial Feminism» (Hacia un feminismo decolonial), María Lugones (1944-2020), quien se autoidentificaba como filósofa feminista argentina y mujer de color radicada en los Estados

3 Kirkwood se refiere a Gabriela Mistral, quien en 1945 había recibido el Premio Nobel de literatura. Asimismo, María Luisa Bombal, en 1934, publicó *La última niebla*, una brillante precursora de las novelas del *boom* latinoamericano y de la novela feminista.

Unidos, analiza «the oppressive logic of colonial modernity» [la lógica opresiva de la modernidad colonial] a través de los lentes de la raza y el género en relación con la sexualidad normativa (2010, p. 742). Al hacerlo, demuestra que el sistema moderno de sexo/género tiene sus raíces en el proyecto colonial que impuso un sistema dimórfico enmarcado en la heteronormatividad. Elogiada por ser la primera estudiosa en articular los conceptos de colonialidad de género (Rivera Berruz, 2020), Lugones, en «Toward a Decolonial Feminism», ve el status de los colonizadores europeos blancos, tanto mujeres como hombres, cuando ambos estaban comprometidos en la reproducción de una humanidad *racializada* y necesitaban defender su humanidad contra el concepto de no humanos que inventaron para el Otro *racializado*. En otras palabras, el concepto de humano solo correspondía al blanco, las razas –los no blancos– eran no humanos. Así, argumenta que aun cuando las mujeres blancas operaban en un nexus diferente al del colonizador blanco, el género jugó un papel importante en las relaciones humanas / no humanas del mundo colonizado. Al respecto, Stephanie Rivera Berruz (2020) señala: «This critique problematizes any idea of shared gender in womanhood because it fails to account for the racial and class differences that cut across the formations of identities in the Americas» [Esta crítica problematiza cualquier idea de género compartido entre las mujeres porque no da cuenta de las diferencias raciales y de clase que atraviesan las formaciones de identidades en las Américas]. Asimismo, dado que América Latina no es un continente homogéneo, los orígenes de las escritoras influyen en la forma en que sus respectivas historias nacionales entran en la creación de sus mundos de ficción. Además, según las filósofas feministas latinoamericanas, es importante centrarse en la interseccionalidad –la interrelación de los conceptos de género, clase, raza, etnia y religión–, ya que estas categorías conforman colectivamente las condiciones de existencia (Femenías, 2007, pp. 127-135). La autenticidad y la confianza en sí mismas no implican la creación de un yo femenino sólido, inmutable y puro. Hay muchas mujeres e historias diferentes en América Latina, y también hay, como demostró Lugones en «Playfulness, “World”-Travelling, and Loving Perception» (Jugueteo, viaje por el mundo y percepción amorosa, [1987]) y en «Purity, Impurity, and Separation» (Pureza, impureza y separación [1994]), una pluralidad de *yoes* en cada persona, que se resiste a la lógica opresiva de la pureza. Por lo tanto, las novelas feministas latinoamericanas presentan diferentes voces femeninas.

Por último, ¿qué es una novela feminista? Yo la definiría como una obra de ficción que retrata, desde un punto de vista femenino que evoluciona, un mundo deformado por construcciones culturales que menosprecian el potencial de los individuos, especialmente de las mujeres y de todos aquellos que no se adhieren al sistema de poder patriarcal, heterosexual, blanco y eurocéntrico. Las posibilidades de este tipo de novela son muchas. Por un lado, surge la voz de una mujer que revela un mundo desde una posición descentrada; por otro, potencia esa voz y esa perspectiva al hacer posible imaginar cambios concretos más allá de la ficción.

¿Cómo se relaciona la novela feminista en América Latina con la historia del feminismo latinoamericano? Dicha historia presenta tres hitos. El primero está marcado por los movimientos de mujeres que reivindicaron la igualdad política y civil a principios de siglo y que terminaron en los años cincuenta con «los años del silencio», según término acuñado por Kirkwood. El segundo coincide con la violenta historia de las dictaduras, las guerras civiles, las desapariciones, las torturas y las muertes a manos de los Estados represivos, lo cual movió a las mujeres de todos los niveles sociales y culturales a mostrar cómo los regímenes autoritarios reproducían la opresión patriarcal y a oponerse a esa opresión, desafiando su histórica exclusión de la vida política. Este periodo abarca las décadas de 1970 y 1980. Si en los años setenta las mujeres actuaron como militantes, los años ochenta se caracterizan por el desarrollo expansivo de la teoría y la práctica feminista. La última década del siglo, que coincide con el tercer periodo de esta historia, está marcada por los efectos nocivos del neoliberalismo, que impactó en su activismo y en el desarrollo de las ideas feministas. Las políticas económicas perjudicaron en especial a las mujeres, que se vieron obligadas a trabajar en condiciones de explotación en las maquiladoras o en el trabajo agrícola, en el caso de México, según explica Gargallo (2004, p. 117), lo que llevó a acuñar el término *feminización de la pobreza*. La individualización promovida por la ideología de la economía de mercado debilitó el activismo político feminista. Los gobiernos y los diferentes organismos, como las ONG, cooptaron a las feministas latinoamericanas, debilitando el poder de oposición originario del movimiento contra la represión estatal. Tuvieron que abandonar la

investigación sobre las raíces de la desigualdad que afectaba a las organizaciones y poblaciones locales. En los años noventa, el feminismo entró en las instituciones universitarias y se abrieron programas de estudio sobre la mujer, que sirvieron como espacios de resistencia contrahegemónica.

Algunas novelistas formaron parte de estos movimientos. Es el caso de las escritoras mexicanas Nellie Campobello –cuya primera novela, *Cartucho* (1931), presenta la Revolución mexicana desde el punto de vista de la autora como niña, fue precursora de la novela feminista–; Rosario Castellanos (1925-1974) –considerada la escritora mexicana más importante del siglo XX, cuya obra *El eterno femenino* (1975) es una brillante declaración feminista y la culminación de su innovadora tesis de maestría de 1950, *Sobre cultura femenina*, así como sus novelas, *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962), en las que su perspectiva feminista muestra una profunda comprensión de las ambigüedades que subyacen a toda lucha de poder–, y Elena Poniatowska (1932) –autora de novelas que describen la situación de mujeres de diferentes clases sociales y ocupaciones, como *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y *Tínísima* (1992), y fundadora de *Fem*, una revista feminista–. Otras son la uruguaya Armonía Somers (1914-1994) –cuyos trabajos pedagógicos prestaron atención a la situación de las jóvenes– y la chilena Diamela Eltit (1947) –quien publicó *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994), donde destaca el papel clave de la educación de las mujeres chilenas en la primera mitad del siglo XX–. Por tanto, me propongo estudiar las aportaciones de la novela feminista latinoamericana del siglo XX siguiendo estos tres hitos del feminismo.

Hijas rebeldes en la casa patriarcal

A partir de la década de 1950, un mayor número de mujeres latinoamericanas comenzó a escribir novelas que en general fueron despreciadas por la crítica de su tiempo. Hubo excepciones, según se verá en el caso de María Carolina Geel (1913-1996) y de Armonía Somers. Es paradójico que en «los años del silencio» las mujeres comenzaran a publicar novelas. Sin embargo, en el marco de los movimientos en los que las mujeres buscaban ser reconocidas por su lugar en la historia, las novelistas investigaron a través de la ficción sus impulsos eróticos, aquellos deseos que debían ser reprimidos para cumplir con las exigencias creadas para el género femenino. También hubo novelas que exploraron los sentimientos de vulnerabilidad de las mujeres que abandonaban la casa patriarcal, y vivían en el no lugar de los marginados. Es el caso de una novela de 1940, publicada una década antes de la explosión de las mujeres novelistas en América Latina, que demuestra la importancia de considerar las obras de transición. En *Las que llegaron después*, la uruguaya Paulina Medeiros (1905-1992), siguiendo los parámetros estéticos del realismo social, pobló el mundo urbano moderno de su ficción con una panoplia de personajes femeninos. Las historias de estas mujeres convergen en lugares de transición inseguros, sobre todo en habitaciones alquiladas. La vulnerabilidad de estos espacios, fácilmente violables, es paralela a la de los cuerpos sexualizados de los personajes. Desde la inseguridad (real y simbólica) reclaman su propio lugar (estable y seguro) en un mundo que están ayudando a crear. En 1940, Medeiros solo podía concebir este lugar como una utopía: el hogar perfecto de un matrimonio ideal, que corría el riesgo de convertirse en una jaula para ella si se rompía la armonía de poderes entre el hombre y la mujer. La protagonista, Leila, reflexiona al final de la novela sobre esta posibilidad que la condenaría, a ella y a las mujeres en general, a la soledad y a la alienación. Al invocar imágenes del poema «Hombre pequeñito», de la poeta y feminista argentina Alfonsina Storni (1892-1938), Leila piensa «Solos en una jaula dorada, donde se nos aprisiona para el canto. Solos con nuestra inabordable ternura que solo parecen comprender los niños cuando pequeños hasta que son mayores y se van» (p. 326).



Figura 4. 1956. Cubierta de *Cárcel de mujeres*, de M.C. Geel. Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag

En la novela autobiográfica *Cárcel de mujeres* (1956), la chilena María Carolina Geel (2000) también se centra en los espacios cerrados: una cárcel para mujeres. La narración es fruto del crimen más sensacionalista de su época: el asesinato del hombre que Geel amaba, el 14 de abril de 1955, en un distinguido lugar de encuentro de la burguesía santiaguina, el Hotel Crillón. Al igual que en la novela de Medeiros (1940), donde el hogar es el espacio que muestra la vulnerabilidad de las mujeres que están a la intemperie, en la novela de Geel, el correccional de mujeres es el lugar donde se puede ver cómo el sistema castiga y domestica a las rebeldes. La cárcel permite leer cómo se configura el género y cómo ciertas mujeres se enfrentan a esta construcción cultural. Geel, narradora en primera persona de la novela, pone distancia entre ella y las demás presas. Desde esa perspectiva el relato subraya que, si bien la narradora está fuera de lugar en la Casa Correccional de Mujeres del Buen Pastor —donde Georgina Silva Jiménez, nombre legal de Geel, cumplió su condena de 541 días por el asesinato de Roberto Pumarino Valenzuela, su amante, once años menor que ella—, su caso tiene similitudes con el de las otras mujeres. Pero su condición de escritora y su clase social hicieron que Geel se sintiera alejada de la población carcelaria femenina. Ella explica que cumplió su breve condena en el Centro Penitenciario más como una «alumna de convento» que como una presa. Las otras mujeres eran representaciones de una feminidad cruda y salvaje; ella, en cambio, sufría y procesaba el trauma de su existencia femenina. La realidad de su acto delictivo le resultaba imposible de aceptar, salvo como ruptura de su subjetividad. Ante el juez del Primer Tribunal Penal, el día después del asesinato, Geel tartamudeó: «No sé... los nervios... lo quería... es la vida» (*La Segunda*, 4 octubre de 1991, p. 4). Sin embargo, la fascinación de la narración de un yo que nunca es confesional, que no habla de su crimen y que cuenta las historias de las presas desde el lugar único de estar dentro de la cárcel —pero separado psicológicamente y atraído por el mundo femenino que lo habita— reside en el examen de la feminidad en crisis. Esta crisis solo se capta a través de la pluralidad de relatos que constituye *Cárcel de mujeres*.

Debido a sus delitos, las reclusas del correccional femenino del Buen Pastor están aisladas de la sociedad y deben permanecer así hasta que el sistema de poder disciplinario decida si están listas para reincorporarse a la sociedad. En *Disciplina y castigo* (1975), Michel Foucault (1977) observa que

la prisión moderna, con su forma más suave y mejor de encarcelar a los delincuentes, se ha convertido en el modelo de control de toda una sociedad. Las tres principales técnicas de control carcelario –la observación jerárquica, el juicio normalizador y el examen– son la norma de casi todas las instituciones modernas, fábricas, hospitales y escuelas. La prisión convierte a las mujeres de la novela en delincuentes que deben estar fuera de la sociedad, pues han infringido las leyes. Sin embargo, la narradora que las observa y examina es alguien que también ha violado la ley y, a pesar de su observancia jerárquica, cuestiona la normalización del juicio a través de su escritura; una estética híbrida en la que autobiografía, testimonio y ficción se entrelazan en una extraña narración fragmentada en viñetas. Al hacerlo, también cuestiona la realidad y las posibilidades de la novela. Según el filósofo italiano Gianni Vattimo en *La società trasparente* (*The Transparent Society* [1992]), experimentar formas de vida diferentes a la nuestra abre el arte a modos de existencia plurales, a formas de vida ignoradas por la cultura hegemónica: «To live in this pluralistic world means to experience freedom as a continual oscillation between belonging and disorientation» [Vivir en este mundo plural significa experimentar la libertad como una continua oscilación entre la pertenencia y la desorientación] (Vattimo, 1992, p. 10). La desorientación, según Vattimo, contribuye al debilitamiento de la noción de realidad y de su fuerza persuasiva, promoviendo la libertad creativa. Para el filósofo:

Art is constituted as much by the experience of ambiguity as it is by oscillation and disorientation (...). These are the only ways that art can (not *still*, but perhaps *finally*) take the form of creativity and freedom. [El arte está constituido tanto por la experiencia de la ambigüedad como por la oscilación y la desorientación (...). Estas son las únicas formas en las que el arte puede (no todavía, pero quizás finalmente) tomar la forma de creatividad y libertad] (Vattimo, 1992, p. 60).

Vattimo estaba pensando en el mundo de la comunicación generalizada por Internet, que con claridad no era el mundo chileno de los años cincuenta. Sin embargo, el sensacionalismo periodístico en torno al crimen de Geel, su experiencia carcelaria, el activismo de la institución de la literatura con el liderazgo de Alone (seudónimo de Hernán Díaz Arrieta, el más poderoso crítico literario chileno de la época) para demostrar la inocencia de la autora, sumado al libro *Cárcel de mujeres*, escrito por Geel a instancias de Alone, permiten reflexionar sobre la experiencia de esta novela, que crea un mundo plural de mujeres dentro de los límites de la realidad y de la razón. Las múltiples historias de las presas se proyectan como la multitud de sujetos que habitan en la narradora de forma ambigua, oscilante y desorientada, y que solo el arte puede liberar.

En 2000, Diamela Eltit ayudó a reeditar la novela. Los nuevos lectores de *Cárcel de mujeres* ya pertenecían al mundo descrito en *The Transparent Society*, de Vattimo. Sin embargo, el interés de Eltit en esa novela, según dice en su introducción, no estaba en la «creatividad y libertad» del arte, sino en mostrar cómo no se puede confiar en la narración en primera persona como voz de la verdad. En el Chile de la posdictadura varios testimonios de mujeres –*El infierno* (1993), de Luz Arce, y *Mi verdad: más allá del horror, yo acuso* (1993), de Marcia Alejandra Merino Vega– conmocionaron a lectores y críticos al revelar la complicidad de la sociedad civil con la dictadura de Pinochet, de lo que me ocupó en otro trabajo.⁴ En ese contexto, Eltit quiso mostrar la manipulación del narrador en primera persona para ocultar la verdad de su crimen; manipulaciones que debilitan y desdibujan el concepto de realidad. Si en 1956 Alone trataba de mostrar la inocencia de una mujer atrapada en el mundo de la ficción, Eltit pretendía presentar a Geel, precisamente, como una asesina en el mundo de su novela. Pero el yo que narra se va abriendo a las historias de las otras mujeres y pierde protagonismo. En el umbral del nuevo milenio, las historias de mujeres presas que Geel presenta en *Cárcel de mujeres* impactan a través de la ficción y adelantan ideas que los feminismos latinoamericanos articularán décadas después.

4 Ver Olivera-Williams, 2012, pp. 131-156.



Figura 5. 2020. Cubierta de *La mujer desnuda*, de Armonía Somers. Montevideo, Criatura Editora.

Una novela que destaca por su enfoque de los deseos eróticos y la sexualidad en la creación de la subjetividad femenina moderna es *La mujer desnuda* (1950), de Armonía Somers. Fue su primera novela, publicada por entregas en la revista *Clima* (números 2-3). En 1951, se convirtió en libro con el mismo texto de la edición por entregas; en 1966 se publicó en editorial Tauro una nueva versión que la autora consideró definitiva. *La mujer desnuda* siguió publicándose; las ediciones de 1990 (Arca) y 2009 (El Cuenco de Plata) reproducen la versión de 1966 con pequeños cambios en busca de la perfección estilística. Las múltiples ediciones de esta novela, que cuando apareció en 1950 causó una revolución en los círculos críticos locales, avalan su vigencia e interés.

La novela se centra en el sexo, el erotismo, la cultura, la sociedad, las limitaciones y la libertad en un mundo moderno, y en la vida y la muerte desde el punto de vista de una mujer que se libera de las normas sociales de su clase y se embarca en un viaje de autodescubrimiento. Estos temas, apenas abordados en los años cincuenta, especialmente por las mujeres, tuvieron una acogida diferente en los años sesenta, en el contexto de la revolución sexual y en la época en que la autora realizó la versión definitiva de la obra. En una entrevista de 1990, Somers dijo:

Los escritores (...) solemos adelantarnos a las cosas. Intuición, premoniciones. Es lo que pasó con *La mujer desnuda*. Si yo la escribiera ahora no pasaría nada, se leería como una novelita rosa. En aquel momento se venía el mundo encima (Domínguez, 1990, párr. 13).

Sin embargo, *La mujer desnuda* no puede leerse como una novela rosa; no tiene ninguna de sus características, y sí tiene las de una novela feminista. Hay tres puntos en lo dicho por Somers que son clave para leer su primera novela: primero, la confirmación de que la literatura suele adelantarse a las costumbres sociales y a los acontecimientos históricos; segundo, la necesidad de un contexto sociohistórico propicio para articular experiencias y sensaciones, lo que explica la nueva versión de la novela en los años sesenta porque una sociedad cambiante requiere nuevas formas literarias; y tercero, la necesidad de abordarla como una declaración feminista, lo que señaló mediante la mención irónica de que, si la hubiera escrito en los años noventa, se leería como una novela rosa. Este tercer punto es importante si recordamos lo que decía la novelista y crítica de arte argentino-colombiana

Marta Traba (1930-1983) en «Hipótesis sobre una escritura diferente» (1996, pp. 696-697), en cuanto a la especificidad de la literatura femenina y a la necesidad de estudiarla rigurosamente según esa especificidad.

La novela comienza cuando su protagonista, Rebeca Linke, cumple treinta años, una edad importante en la cultura de los años cincuenta. Si una mujer era aún soltera, se arriesgaba a ser tachada de «solterona» y a ser condenada al ostracismo social. Las mujeres uruguayas habían ganado importantes batallas legales –el derecho al voto en 1932, la igualdad de derechos civiles en 1946–, pero el Código Civil seguía considerándola «incapacitada» para abandonar la casa de sus padres antes de los treinta años si no se había casado. Al cumplir los treinta, Linke corta todos los lazos con la clase media culturalmente europeizada a la que pertenece. Con un gesto paródico que reproduce el de la *femme fatale* del *film noir*, se quita un abrigo de piel que cubre su cuerpo desnudo y se escapa a una casa de campo que su estatus social y su edad le permiten poseer. Allí, fuera de la vida urbana, Somers recurre a hechos fantásticos para limpiar a su protagonista de las limitaciones culturales. Rebeca se decapita a sí misma con un abrecartas para vaciar su mente de la ideología patriarcal que produjo la mirada masculina, una mirada por la que la mujer se convierte en la Mujer universal, borrada de la individualidad (De Lauretis, 1983; Kaplan, 1983; Mulvey, 1989, pp. 14-28). A continuación, se pone la cabeza cortada sobre los hombros como si esta fuera un casco o una mente incontaminada. Tras esta actuación ritual, Rebeca se convierte en la mujer desnuda y está preparada para iniciar un viaje de autodescubrimiento. Asumirá su propia mirada y presentará el mundo social inmediato, que en la novela se representa como una aldea primitiva, a través de sus ojos. La pregunta es si el mundo estaba preparado para ver y aceptar a la mujer desnuda y compartir su mirada.

Uno de los logros más destacados de *La mujer desnuda*, que anticipa la teoría antiedípica de Deleuze y Guattari (1983), es la representación de la tríada familiar en estado presimbólico. En su viaje por el bosque, antes de llegar al pueblo, la mujer desnuda entra en la humilde cabaña de un leñador, llamado Nathaniel, y su esposa, Antonia. La pareja funciona como padres simbólicos, y su encuentro con ellos como el último paso en su limpieza de las costumbres sociales tradicionales. Estar desnuda le permite descubrir su cuerpo, su sensualidad y su sexualidad; ser decapitada borra la mirada masculina que convierte a la mujer en la Mujer universal; entrar en el espacio de lo real, según Lacan –ese espacio materno que Julia Kristeva (1980) llamó «chora», donde no hay fronteras (p. 130) y que en la novela está representado por la cama de la pareja en la que la mujer desnuda se sube– le permite ingresar en el mundo simbólico, en el pueblo que la espera, sin conceptos preconcebidos. Los cuerpos dormidos del leñador y de su esposa crean una sinfonía de sonidos diferentes, que la protagonista complementa con placer:

Cada vez que él aspiraba, vaciando casi el aire de la cabaña (...) íbase ella también en el torbellino, le entraba en su caudal, andando así semiahogada como un insecto de tuberías (...) todo aquello (...) constituía un juego formidable en el que la mujer hubiese podido estarse la noche entera, la vida (Kristeva, 1980, p. 16).

En el estado de letargo que precede a la conciencia, el leñador intenta controlar a la mujer desnuda dándole el nombre de su esposa, que ella rechaza, negándole así la entrada en el mundo como hija edípica. La mujer desnuda decapita figurativamente al padre, impidiéndole ejercer el poder de nombrar, de imponer su mirada y su ley al mundo y a ella.

La llegada de la mujer desnuda al pueblo provoca el caos. Los rumores de la existencia de una nueva mujer asustan a la mayoría de los habitantes. Sin embargo, su presencia muestra el concepto de vulnerabilidad que Judith Butler desarrolla en *La vida precaria: los poderes del duelo y la violencia* (2004). La filósofa concibe la vulnerabilidad como una apertura a las necesidades y reclamos de los demás. Todos, en nuestra vida cotidiana, sentimos la vulnerabilidad de ser interpelados por el otro. Butler añade que esta «becomes highly exacerbated under certain social and political conditions, especially those in which violence is a way of life and the means of secure self-defense are limited» [se agudiza mucho en determinadas condiciones sociales y políticas, especialmente en aquellas en las que la violencia es una forma de vida y los medios de autodefensa seguros son limitados] (Butler, 2004, p. 29).

En tales situaciones, los individuos pueden reconocer una condición compartida de vulnerabilidad y actuar de forma solidaria entre ellos, o pueden negar la vulnerabilidad a través de una fantasía

de dominio (una fantasía institucionalizada de dominio) (Butler, 2004, p. 29), que les hace creer que sus vidas y derechos son más importantes que los de los demás. La cultura de los años cincuenta, que silenciaba a las mujeres, y la cultura de los años sesenta, en la que se publicó una nueva versión de la novela, y que fue testigo de la necesidad de la generación más joven de empezar a cambiar las normas que parecían naturalizadas en la ideología del *establishment*, mostraron ambas versiones de la vulnerabilidad. Estaban los que se abrían a lo nuevo en busca de una humanidad mejor, lo que requiere la ética de una voluntad de deshacerse en relación con los demás (Butler, 2005, p. 136) y los que luchaban por mantener el *statu quo*, creyendo que sus formas de vida y existencia eran las únicas que merecían ser salvadas. La novela reproduce este escenario social y moral, y aparentemente termina con un fracaso: el cadáver de la mujer desnuda flotando boca abajo en el río, después de que los invulnerables aldeanos prendieran fuego a su propio pueblo, prefiriendo morir antes que aceptar su mirada, que estaba cambiando las posibilidades de las relaciones de poder entre ciertas personas. A modo de ejemplo: hay un personaje, Juan, que se enamora de esa nueva versión de mujer. A la vez, la mujer de Juan puede articular sus deseos lésbicos debido a la presencia de la mujer desnuda. El cura del pueblo ve cuestionada su autoridad por culpa de ella, mientras los niños están deseando conocerla.

En otro trabajo, subrayé que el fracaso de la trama no implica el fracaso de la novela. La novela de Somers es un ejemplo de «how women writers of the time used literature in revolutionary ways, privileging the vantage points of female characters or other marginalized figures, and at the same time appropriating and making canonical, avant-garde stylistic elements their own» [cómo las escritoras de la época utilizaban la literatura de forma revolucionaria, privilegiando los puntos de vista de los personajes femeninos o de otras figuras marginadas, y al mismo tiempo apropiándose y haciendo suyos elementos estilísticos canónicos y vanguardistas] (Olivera-Williams, 2016, p. 287). Sin embargo, la propia trama señala un cierto grado de éxito en la sorprendente interpretación de la mujer desnuda. Nathaniel, el leñador y padre simbólico, tras el encuentro presimbólico con la mujer desnuda, no puede volver a su antigua rutina y la busca sin saber de su existencia, solo para descubrir —en un pasaje muy lírico— que todo está habitado por multitud de seres. Esto abre la posibilidad de nuevas formas de ver el mundo sin las limitaciones impuestas por el sistema patriarcal de sexo/género.

Desde una perspectiva de género

Los años setenta fueron una década de activismo para las mujeres en América Latina. En la violenta historia del período, las mujeres participaron colectivamente en la resistencia a la represión del estado militar, así como en los movimientos para engendrar derechos humanos buscando un mejor acceso a la educación, a la salud y a los servicios urbanos (Saporta Sternbach Navarro-Aranguren, Chuchryk y Álvarez, 1992, p. 401). Sin embargo, fue en los ochenta que, como resultado del activismo político de la década anterior, los movimientos feministas teorizaron en sus respectivos países de origen, teniendo en cuenta las variadas y específicas opresiones por su condición de mujer. El feminismo de la década se configuró a través de revistas, películas y videos, centros de atención a víctimas de violación y a mujeres maltratadas, colectivos de salud, grupos de lesbianas y otros encuentros que sirvieron como foros regionales para debatir sobre política y justicia social en América Latina y el Caribe (Saporta Sternbach et al., 1992, pp. 404-408).

En esos años las escritoras también produjeron numerosas e importantes novelas en las que el mundo es visto desde una perspectiva de género. Esto significa que revisan la historia latinoamericana en su ficción desde una posición descentrada como mujeres, y a través de miradas y palabras más cercanas a los movimientos feministas que sus predecesoras. La explosión de la novela feminista fue calificada paródicamente como *boomito* por Rosario Ferré, estableciendo un paralelismo con el *boom* latinoamericano de los autores masculinos de los años sesenta (Olivera-Williams, 2016, p. 280). Fue en los ochenta que estas narradoras lograron tener peso en el mercado literario, superando a menudo las ventas de sus colegas masculinos. Sin embargo, la espectacular producción de Carmen Balcells —la agente literaria catalana que acuñó el término *boom* para promocionar junto al poeta-editor Carlos Barral el fenómeno cultural de escritores como Julio Cortázar, José Donoso, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa— no se produjo con las escritoras. Los tiempos eran po-

lítica, económica y culturalmente diferentes. Las ambiciones cosmopolitas de los miembros del *boom* cambiaron por la necesidad de navegar en la vorágine de la globalización, regida por los movimientos del mercado neoliberal y sus violentas consecuencias. Por lo tanto, el *boomito* de las escritoras no hizo mucho ruido en la esfera cultural. El uso paródico del diminutivo por parte de Ferré podría apuntar a que se trata de una secuela del *boom* original. La clave para abordar de forma crítica estas novelas es centrarse tanto en la parodia como en las estrategias experimentales que utilizan para crear cuerpos textuales, que tienen el potencial de ser políticos y afectar a la sociedad porque están cargados semióticamente. Las novelas feministas de este periodo pueden agruparse en paródicas y experimentales.

En *Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon se centra en las posibilidades de la parodia para proporcionar una voz independiente a través de los textos que se parodian (1988, p. 130). Las autoras abrazaron la parodia para ganar espacio en el sistema literario a través de una legitimidad obtenida al mantener un diálogo explícito e implícito con los textos de sus compañeros del *boom* masculino. Pero este diálogo introduce un mecanismo corrector que reescribe los textos canónicos masculinos en clave decididamente femenina. Hutcheon (1985) denomina a este tipo de parodia *transtextual*, explicando que esta apropiación no destruye el texto original, sino que lo recontextualiza y juega con él (p. 6).

La chilena Isabel Allende (1942) y la mexicana Laura Esquivel (1950) recurren a este tipo de parodia en *La casa de los espíritus* (1982) y en *Como agua para chocolate* (1989), respectivamente. Ambas parodian *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, a través de la estética del realismo mágico, obteniendo éxitos comerciales inmediatos que las convirtieron en dos de las narradoras más leídas en español. Sin embargo, los primeros críticos descalificaron ambas novelas como malas copias del original. Sus duras críticas se debían a un doble problema. Por un lado, no veían cómo se utilizaba la parodia para feminizar el mundo de sus ficciones, independizándolas del referente original. El uso del realismo mágico muestra abiertamente su deuda con *Cien años de soledad*, pero el objetivo de estas novelas es diferente al del texto de García Márquez. El colombiano se centraba en la amplia historia de América Latina para reexaminar, a través de la ficción, su violento fundamento, incluida la violencia de la dominación sexual, y para comprenderse a sí mismo (González Echeverría, 1984, p. 368). Sin embargo, en *Como agua para chocolate*, como señala Kristine Ibsen, el sentido de la novela no depende de la historia, sino de la experiencia individual en relación con la historia (1997, p. 112). Por otra parte, el éxito comercial de escritoras mujeres era un fenómeno nuevo en América Latina que aquellos primeros críticos no estaban dispuestos a aceptar.

La Revolución mexicana da un marco histórico a la trama de *Como agua para chocolate*, incluso cuando la trama se mueve más allá de esta, ya que es la historia de la familia Garza (la madre y sus tres hijas) contada desde los ojos de la protagonista, la hija menor, Tita. Sin embargo, la revolución es sentida y contada como una pasión erótica. Esquivel no recrea la revolución según los mitos de ese acontecimiento histórico, como lo hace García Márquez; al contrario, la historia pasa a un segundo plano. Gertrudis, la hermana de Tita, se une a los rebeldes por un insaciable despertar sexual provocado por una comida de codornices en salsa de pétalos de rosa aromatizada con la sangre de Tita, así como por sus pensamientos eróticos sobre Pedro, el hombre que Tita ama. Gertrudis, inflamada de lujuria, corre desnuda por los campos y se encuentra con un villista que, sin detener su marcha, la sube al caballo; en la silla, comienzan a hacer el amor vorazmente. Gertrudis parodia e invierte las proezas sexuales de los protagonistas masculinos de García Márquez, así como las de las representaciones literarias y cinematográficas tradicionales de los revolucionarios mexicanos. Gertrudis no puede satisfacer su apetito sexual con un solo hombre y tiene que ir a un burdel para aplacarse (Esquivel, 2004, p. 130). Luego, no solo lucha en el campo de batalla, sino que se convierte en general revolucionaria. Este acontecimiento que Tita registra de la revolución es personal y, por tanto, no formará parte de la historia oficial. Es, justamente, la feminización de la historia oficial y de la narrativa canónica la que legitimará el mundo femenino y su discurso.

La cocina es un lugar clave en la novela. Es un espacio femenino por excelencia y un laboratorio de conocimiento más cercano a la magia que a la ciencia, donde se fusionan culturas de diferentes tradiciones. Por ello, la cocina y la redacción de recetas se convierten en formas de crear una comunidad femenina. Esquivel recurre a todos los géneros asociados a lo femenino –novela rosa, folletín y telenovela– para introducir de forma paródica la cultura popular femenina y el conocimiento práctico desde la experiencia (el uso de metáforas culinarias para expresar el estado emocional y

físico de Tita, por ejemplo). Esquivel no solo utiliza la parodia transtextual con relación a la novela de García Márquez, sino que parodia los géneros de la cultura popular femenina para mostrar y rechazar las formas en que se perpetúan los roles estereotipados de mujeres y hombres. Las mujeres de la novela son fuertes, por lo general más fuertes que los hombres, lo que difiere de la representación tradicional de la mujer. Según afirma Ibsen, las mujeres de la novela, a través del realismo mágico y de la inversión de los roles de género, muestran «las experiencias reales de las mujeres debilitando, si no disolviendo, los arquetipos textualmente mediados de la mujer» (1997, p. 117), así como las rígidas dicotomías impuestas por el pensamiento patriarcal.

En *La casa de los espíritus* se narra la saga de la familia Valle/Trueba desde principios del siglo XX hasta la dictadura militar de Pinochet, de una manera más cercana a *Cien años de soledad*. El realismo mágico, los géneros populares femeninos (diarios, cartas, bordados y novelas rosa, entre otros) y la parodia transtextual feminizan el relato de la historia chilena contemporánea y de la novela latinoamericana. Al igual que en la novela de Esquivel, las mujeres son más fuertes que los personajes masculinos; sus voces no solo corrigen la narración de Esteban Trueba, el patriarca de la familia, sino que son las que cuentan la historia. Es un archivo creado por las mujeres a partir de la materialidad de su mundo cotidiano. Sin embargo, la inversión de roles basada en una estética paródica lleva a preguntarse si, finalmente, se refuerza o se cuestiona el binario de género en estas novelas.

En «Sociedad Anónima» (2000), Diamela Eltit reflexiona sobre las estrategias del mercado neoliberal que transforman las nuevas versiones del melodrama y del folletín romántico en clave femenina en versiones domesticadas de la cuestión de género, intensificando así «la asimetría social entre las construcciones culturales asignadas a lo masculino y lo femenino» (p. 39). Ella ve en la literatura una poderosa posibilidad de cambiar esa asimetría social porque el género como construcción cultural se crea a través del lenguaje. La literatura que no sigue las convenciones literarias conservadoras, que puede descentrar los centros, como hizo Joyce, puede descolonizar el género, la raza, la clase y el sexo (Eltit, 1993, p. 23).

Como en la guerra (1977), de la argentina Luisa Valenzuela; *Conversación al sur* (1981), de Marta Traba; *Lumpérica* (1983), de Eltit, y *La nave de los locos* (1984), de la hispanouruguaya Cristina Peri Rossi son algunos de los mejores ejemplos de novelas en estilos experimentales que cuestionan las estructuras sociales jerárquicas desde una perspectiva feminista. Todas estas novelas critican con fuerza las dictaduras del Cono Sur (Uruguay, 1973-1985; Chile, 1973-1990; Argentina, 1976-1983) a través de un examen profundo de las formas patriarcales de organización social y de las estructuras de poder que configuran la sexualidad humana, controlando las relaciones de género. En estas novelas, el género —primordialmente el femenino, pero también lo *queer*, como es el caso de *La nave de los locos*— está cargado del peso y del valor de los signos que permiten lecturas revolucionarias y promueven transformaciones sociales.

El protagonista de *La nave de los locos* es un varón no marcado por la ideología patriarcal; por eso se llama «Equis» (X). Desde el exilio cuestiona todo el abanico de poder hegemónico de la cultura occidental. A través del exilio vuelve a nacer. En consecuencia, logra una mirada descentrada de esa cultura que, en última instancia, lo excluye a él y a todos los que se oponen o cuestionan su sistema de poder del círculo conocido de la comunidad. Además, la novela crea un exilio lingüístico que obliga al lector a sentirse también expulsado de los códigos de lectura conocidos y a tener que aprender a leer nuevos signos, a convertirse en Equis: «Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir (...) Vosotros. Los que no lo sois. Sabéis (...) Cómo el alma del extranjero» (Peri Rossi, 1984, p. 10). En *La nave de los locos*, el amor es una búsqueda ética hacia el reconocimiento de la alteridad.

La novela feminista se enfrenta al neoliberalismo

¿Cómo responde la novela feminista a la violencia de la economía neoliberal contra las mujeres? ¿Cómo afectan las nuevas filosofías feministas y el uso ampliamente aceptado de los términos *género* y *empoderamiento* a la revolución lingüística de la novela feminista? Como hemos visto, la literatura parece ir siempre un paso por delante de la historia. Si el género y el empoderamiento pasaron a formar parte del lenguaje académico y cotidiano en la década de 1990, sus conceptos ya se habían

desarrollado en la ficción analizada en este trabajo. Sin embargo, la violencia del neoliberalismo, excelentemente reproducida en la novela *Mano de obra*, de Diamela Eltit (2002), parece anular la validez de las cuestiones de género, raza o nacionalidad. En la economía de mercado, representada en la novela por el supermercado, el individuo deja de existir y se convierte en «una pieza de servicio correcta y necesaria» (p. 73), cuya iniciativa se centra en cómo eliminar otra pieza de servicio para ocupar su lugar y sobrevivir. En esta sombría situación, la historia no cuenta, de hecho, se borra del mundo regido por las reglas del supermercado y solo aparece en los nombres de los periódicos obreros de las dos primeras décadas del siglo XX. Nada puede relacionar los movimientos de trabajadores del pasado con esta mano de obra que carece de historia y de conciencia de grupo. Hombres y mujeres se han convertido en autómatas anónimos al servicio del supermercado. Por lo tanto, los conceptos de hogar y familia también desaparecen, y las relaciones afectivas son solo una parodia de una representación de la humanidad para el espectáculo.

En este escenario, vale la pena recordar el concepto feminización de la pobreza de Gargallo. No es que el género, la raza y la nacionalidad no importen, sino que, en la máxima violencia del capitalismo tardío, estos conceptos se revelan creados como medios de dominación. La novela crea ese grado cero del tiempo y la historia desde el cual pensar en las nuevas posibilidades de género, raza, clase, nacionalidad —esas categorías que informan nuestra individualidad y subjetividad— y desde las cuales escribir la nueva novela feminista para el siglo XXI.

Referencias bibliográficas

- Butler, J. (2005). *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham UP. doi:10.2307/j.ctt13x01rf
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.
- Campobello, N. (1940). *Cartucho*. Ciudad de México: Ediapsa.
- Castellanos, R. (1957). *Balún Canán*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, R. (1962). *Oficio de tinieblas*. Ciudad de México: J. Mortiz.
- Castellanos, R. (1975). *El eterno femenino: farsa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, R. (2005). *Sobre cultura femenina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Trad. R. Hurley, M. Seem y H. R. Lane). Minneapolis: Universidad de Minnesota.
- Domínguez, C. M. (8 de febrero de 1990). Charla en Montevideo con Armonía Somers. *La máquina del tiempo. Una revista de literatura*, párr. 13. Recuperado de https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/38198/1/Dominguez_LaMaquinaDelTiempo1990.pdf
- Eltit, D. (1983). *Lumpérica*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco.
- Eltit, D. (1993). Errante, errática. En J. C. Lértora (Ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (pp. 17-26). Santiago: Cuarto Propio.
- Eltit, D. (1994). *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Santiago: Sernam.
- Eltit, D. (2000). Sociedad anónima. En L. Morales (Ed.), *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política* (pp. 28-40). Santiago: Planeta-Ariel.
- Eltit, D. (2002). *Mano de obra*. Santiago: Planeta.
- Esquivel, L. (2004). *Como agua para chocolate: novela de entrega mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. Ciudad de México: Planeta Mexicana.
- Femenías, M. L. (2007). The Challenge of Differences in Latin American Feminist (Trad. A. A. Oliver). En M. L. Femenías y A. A. Oliver (Eds), *Feminist Philosophy in Latin America and Spain* (pp. 127-135). New York: Brill-Rodopi.
- Fernández Retamar, R. (1979). Calibán. En *Calibán y otros ensayos: nuestra América y el mundo*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Ferré, R. (1986). *Sitio a Eros*. México DF: Joaquín Mortiz.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish* (Trad. A. Sheridan). New York: Pantheon.
- Gargallo, F. (2004). *Las ideas feministas latinoamericanas*. México: Universidad de la Ciudad de México.
- Geel, M. C. (2000). *Cárcel de mujeres*. Santiago: Cuarto Propio.
- Gilbert, S. y Gubar S. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP.

- González Echeverría, R. (1984). Cien años de soledad: The Novel as Myth and Archive. *MLN*, 99(2), 358-380.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody*. New York: Methuen.
- Hutcheon, L. (1988). *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Ibsen, K. (1997). *The Other Mirror: Women's Narrative in Mexico 1980-1995*. Westport: Greenwood.
- Kaplan, E. A. (1983). Is the Gaze Male? En A. Snitow, C. Stancell y S. Thompson (Eds.), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* (309-327). New York: Monthly Review Press.
- Kirkwood, J. (1990). *Ser política en Chile: los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago: Cuarto Propio.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (Trad. T. Gora, A. Jarden y L. S. Roudiez). New York: Columbia UP.
- Lauretis, T. de. (1983). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana UP.
- Lugones, M. (1987). Playfulness, «World»-Travelling, and Loving Perception. *Hypatia*, 2(2), 3-19. Recuperado de www.jstor.org/stable/3810013
- Lugones, M. (1994). Purity, Impurity, and Separation. *Signs*, 19(2), 458-479. Recuperado de www.jstor.org/stable/3174808
- Lugones, M. (2010). Toward a Decolonial Feminism. *Hypatia*, 25(4), 742-759. Recuperado de www.jstor.org/stable/40928654
- Medeiros, P. (1940). *Las que llegaron después*. Montevideo: Claridad.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Indiana UP.
- Olivera-Williams, M. R. (2012). *El arte de crear lo femenino*. Santiago: Cuarto Propio.
- Olivera-Williams, M. R. (2016). Boom, Realismo Mágico-Boom and Boomito. En I. Rodríguez y M. Szumuk (Eds.), *The Cambridge History of Latin American Women's Literature* (pp. 278-295). Cambridge: Cambridge UP.
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Peri Rossi, C. (1984). *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral.
- Rivera Berruz, S. (2020). Latin American Feminism. En N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/feminism-latin-america/.
- Saporta Sternbach, N., Navarro-Aranguren, M., Chuchryk, P. y S. Álvarez. (1992). Feminisms in Latin America: From Bogotá to San Bernardo. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 17(2), 393-434. doi:10.1086/494735.
- Somers, A. (1967). *La mujer desnuda* (3.ª edición privada y numerada n.º 69). Montevideo: Tauro.
- Traba, M. (1996). Hipótesis sobre una escritura diferente. En S. Sosnowski (Ed.), *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales* (pp. 692-697). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Vattimo, G. (1992). *The Transparent Society* (Trad. D. Webb). Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. Paris: Feedbooks.