

1986

## Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hisanamericana

Lucia Guerra Cunningham

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

 Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Cunningham, Lucia Guerra (Otoño-Primavera 1986) "Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hisanamericana," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 24, Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss24/4>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

# DESENTRAÑANDO LA POLIFONIA DE LA MARGINALIDAD: HACIA UN ANALISIS DE LA NARRATIVA FEMENINA HISPANOAMERICANA

Lucía Guerra-Cunningham  
*University of California at Irvine*

## Silencio o decapitación

La escritora francesa Hélène Cixous ha definido la situación de la mujer haciendo referencia al manual de estrategia de Sun Tse en el que se cuenta que un día el rey ordenó al general que instruyera en el arte de las armas a sus ciento ochenta esposas. Cuando éste las puso en fila y se aprestaba a enseñarles a marchar fue interrumpido por la risa y conversación de las mujeres, razón por la cual el general decidió que dos de ellas fueran decapitadas. Luego de ejecutada la sentencia de muerte, las otras mujeres callaron y empezaron a marchar correctamente.<sup>1</sup>

En una primera aproximación al estudio del rol de la mujer en la historia, el dilema metafórico del silencio o la decapitación posee un significado válido. El sistema patriarcal organizado a partir de la división del trabajo, el principio de la propiedad privada y la familia nuclear originó la subordinación de la mujer tanto en el área económica como en las diferentes expresiones de la cultura.<sup>2</sup> La supremacía jerárquica del Padre en la estructura familiar se extendió como una imagen en círculos concéntricos que configuraron toda la organización de la sociedad occidental. Dios asumió la forma del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, trinidad masculina del poder divino, y la Virgen, símbolo de la madre e

intercesora de los hombres ante Dios, fue desprovista de la capacidad para modificar por su voluntad asuntos terrenales o celestiales. A nivel eclesiástico, el Padre — Sumo Pontífice — y los padres — teólogos y canónicos — sentaron premisas acerca de la divinidad y la naturaleza humana mientras las monjas — esposas de Dios — duplicaron el rol de las amas de casa con la prohibición de discurrir acerca de lo sagrado o impartir los sacramentos. Por otra parte, en el llamado poder temporal, gobernar o hacer la guerra se convirtieron en oficios propios de los hombres de la misma manera como, aunque menos explícitamente, la cultura oficial y clásica fue nutriéndose de la creación artística masculina asignándosele a la mujer una función de consumidora.

Silencio o decapitación. Silencio de la mujer en todas las áreas públicas de la sociedad y silencio acerca de la mujer quien por varios siglos y con contadas excepciones no fue tampoco considerada un individuo digno de ser estudiado.<sup>3</sup>

### Voces desde el exilio

Sin embargo, éste no ha sido un silencio uniforme y permanente; si lo hubiera sido, la participación activa de la mujer en la sociedad sería un fenómeno que sólo requeriría explicarse sobre la base de la omisión. No obstante las limitaciones impuestas a su capacidad para modificar el devenir histórico, algunas mujeres transgredieron dicho Orden para elevar su voz desde la marginalidad, acción que en mayor o menor grado implicó una claudicación. En el caso particular de la literatura, expresarse requirió una estrategia, la de la imitación de modelos estéticos masculinos que le permitieron ser aceptada e incluso engañar sobre su identidad con el auxilio de seudónimos tales como los de Fernán Caballero, George Elliot o Currer Bell.<sup>4</sup> No es de extrañar, por lo tanto, que una escritora contemporánea, Esther de Miguel, afirme:

respetuosamente las mujeres hemos hecho nuestra obra a imagen y semejanza de la realizada por "el sexo locuaz", esforzándonos en coincidir con las huellas abiertas por los Grandes Jefes. Si la mujer había sido dicha con la voz del hombre y vista en relación a él, ella al levantar la suya siguió usufructuando los mismos códigos.<sup>5</sup>

Por consiguiente, en el proceso de apropiación de formatos artísticos que no fueron creados por ella, la escritora produjo textos que la forzaron a silenciar, según lo requirieran las circunstancias históricas, vivencias propias de su sexo y condición social. Entre las omisiones se deben mencionar, por ejemplo, la menstruación y su reflejo simétrico en el ciclo

lunar, la concepción femenina del tiempo como una recurrencia cíclica y eterna del ritmo biológico reflejado en el de la Naturaleza y que contrasta con el concepto de un tiempo lineal, progresivo e histórico,<sup>6</sup> la incorporación en la obra literaria de eventos y mensajes caseros considerados como triviales o la experiencia de la subordinación que llegó a alcanzar dimensiones de carácter ontológico.<sup>7</sup> Estas omisiones o silencios son, en realidad, importantes elementos constitutivos del texto femenino, razón por la cual Carolyn Heilbrun y Catherine Stimpson estudian el fenómeno como *la presencia de la ausencia* — huecos o zonas del texto donde falta lo que debería ser representado o si está presente se ha codificado de manera engañosa.<sup>8</sup> En este sentido, sería justo aseverar que la mujer ha escrito desde el exilio de su verdadera femineidad y utilizamos la imagen del exilio porque, como en éste, el texto femenino no se incorpora totalmente a lo foráneo; no obstante la imitación de modelos masculinos y el silenciamiento resultante, las vivencias inherentes a la condición femenina se incorporan soterradamente añadiendo al texto una adición marginal cuya resonancia se intensificará a medida que la escritora, como ente social, vaya asumiendo una posición ideológica más radical con respecto a la mujer y el lugar que ella debe ocupar en la sociedad.

Resulta interesante constatar que este fenómeno complejo de imitación que conlleva simultáneamente un silenciamiento parcial de lo marginal y una transgresión subversiva del formato narrativo haya sido sistemáticamente ignorado en el estudio de la obra literaria femenina. Aquellos críticos que analizan la literatura desde una perspectiva idealista partiendo de la premisa de que la creación artística es una actividad esencialmente espiritual en la que no influyen factores sociales o históricos, han afirmado de manera rotunda que la literatura no tiene sexo y que, por lo tanto, es errado hacer una distinción entre literatura femenina y literatura masculina.<sup>9</sup> Por otra parte, algunos críticos han atribuido al texto las características que generalmente le otorga la ideología dominante a lo femenino, razón por la cual es corriente que a una obra escrita por una mujer se la defina como expresión de los misterios del alma femenina entregada a través de un estilo en el cual predomina lo intuitivo, lo sutil y lo emocional.<sup>10</sup> Ambas posiciones determinadas, claro está, por las propias preconcepciones y categorías ideológicas de los críticos nos parecen inadecuadas puesto que ignoran la dinámica vital del texto femenino y deforman sus elementos constitutivos. Nuestro propósito es precisamente investigar la peculiaridad de la obra literaria creada por la mujer examinando algunos principios teóricos y ampliando sobre nuestra hipótesis inicial sobre la base de algunos ejemplos concretos de la narrativa femenina hispanoamericana.

### La diferencia de la Insuficiencia

Si bien la subordinación de la mujer en nuestra sociedad es un hecho irrefutable, generalmente se tiende a ignorar sus implicaciones a nivel de la producción cultural, en gran parte porque la ideología masculina y burguesa ha reforzado la idea de que la cultura es depositaria de valores universales y constituye una actividad más o menos homogénea. De este modo se ignora voluntariamente la diversidad producida por la estratificación social y toda expresión que no corresponda a los formatos de la cultura "clásica" u oficial se califica como carente de valores artísticos; tal es el caso de las creaciones culturales de obreros y campesinos relegadas tradicionalmente a un lugar inferior con respecto a la cultura de una supuesta élite. Este juicio de valor determinado por la ideología del grupo que posee los bienes materiales ha prevenido, en gran parte, la creación de formas artísticas que expresen de manera adecuada y en su totalidad la experiencia femenina. Es más, en una sociedad cuyas instituciones y discursos no sólo establecen la posición desde la cual los individuos actúan sino que también fijan las relaciones por medio de las cuales el individuo se representa a sí mismo en el mundo de los objetos, el sector femenino se ha visto forzado a asimilar los valores de la cultura hegemónica. Simultáneamente, como en otros grupos marginales, se ha mantenido sin embargo una visión del mundo propia que ha evolucionado configurando una sub-cultura que recién empieza a investigarse.<sup>11</sup>

Un examen acucioso de una estética femenina debe de partida considerar el sistema de conocimiento y el lenguaje, aspectos vitales en la creación de la obra literaria. La primacía de patrones ideológicos masculinos en la cultura de Occidente ha dado origen a una sistematización jerarquizante que clasifica a partir de la razón y divide toda manifestación humana o cósmica de acuerdo a los principios básicos de la actividad y la pasividad. La abstracción como procedimiento mental que fija el objeto en una identidad que representa a la realidad objetiva, no corresponde al modo de conocimiento de la mujer quien, por su circunstancia histórica y biológica, se identifica con la materia y con el ámbito cósmico en una relación de carácter ancestral. Es más, esta estrecha identificación con la materia se extiende a la vivencia erótica que lleva consigo una noción distintiva de fluidez y difusión. Sin embargo, la perspectiva masculina impuesta sobre el sistema de conocimiento ha relegado sistemáticamente esta aproximación femenina al sector de la represión puesto que, según los patrones dominantes, ella va contra el avance de la civilización.<sup>12</sup>

El predominio de la razón y la abstracción en el proceso cognoscitivo de aprehensión de la realidad se refleja evidentemente en el lenguaje — sistema de signos y símbolos perceptibles que conllevan una concepción del mundo determinada por la estructura económica y el ambiente natural en el

que convive un grupo. Heinz Schulte-Herbrüggen explica este fenómeno afirmando:

La concepción del mundo de una comunidad concuerda con la suma de contenidos lingüísticos abarcados por su lengua. Su concepción del mundo es la imagen particular que ella se ha hecho de la realidad, es el modo subjetivo como ella la interpreta. De esto resulta que cada lengua es un pequeño cosmos y que las diversas lenguas pueden compararse entre sí en vista de que cada una ha logrado verbalizar, hacer consciente, sólo un segmento de la realidad objetivamente dada, y esto bajo ángulos de perspectiva muy peculiares. Ninguna refleja la realidad en su absoluta riqueza. Cada una es el resultado imperfecto del esfuerzo intelectual de un determinado grupo humano por conocerla.<sup>13</sup>

Como demuestran los recientes estudios lingüísticos que han tomado en cuenta las diferencias sexuales en la producción del lenguaje, el predominio de una visión del mundo masculina ha dado origen a un lenguaje que se organiza a partir de categorías tales como el poder, la jerarquía, el control y la posesión. Frente a un lenguaje cuya organización no corresponde a su propia visión del mundo y omite signos que expresen las experiencias de su sexo, la mujer ha desarrollado un sub-lenguaje marginal o génerolecto que tradicionalmente se califica como "conversación de mujeres", sinónimo de lo superficial y trivial. Si para Platón el lenguaje casero de la mujer correspondía a la *doxa* puesto que era una mera opinión fugaz que no representaba la verdad y, por lo tanto, no debía ser considerado como heroico o filosófico, en el siglo XX, el lingüista Otto Jespersen lo califica como una deformación del lenguaje de los hombres porque, según su opinión, carece de un vocabulario amplio, de oraciones complejas y de pensamientos analíticos.<sup>14</sup>

Sin embargo, en la presente década se ha demostrado que esta supuesta deficiencia del lenguaje femenino se debe, más bien, al hecho de que la mujer, aparte de adoptar el lenguaje dominante, posee a la vez significantes y significados que cubren áreas de una realidad no catalogada como trascendente. En este sentido, la teoría del grupo silenciado desarrollada por Cheris Kramarae nos parece altamente valiosa.<sup>15</sup> Las premisas básicas de dicha teoría son:

1. Las mujeres perciben el mundo de manera diferente a los hombres puesto que sus experiencias y actividades difieren debido a la división del trabajo.

2. Por su poder político y económico el sistema de percepción de los hombres ha sido dominante y ha impedido a la mujer una expresión que represente otros modelos alternativos del mundo.

3. Para poder participar en la sociedad las mujeres han debido transformar sus propios modelos y adecuarlos al sistema expresivo de los hombres.

4. Las mujeres frecuentemente crean modos de expresión que corresponden a su propia visión del mundo y que funcionan de manera marginal con respecto al sistema lingüístico utilizado por los hombres.

Esta teoría es sin duda aplicable al texto literario no sólo por ser éste una práctica de lenguaje sino también porque "lo literario" es un sistema de convenciones y representaciones que en nuestra cultura corresponden a una concepción del mundo eminentemente masculina. Es más, como han postulado los estructuralistas franceses, la práctica literaria constituye en sí un sociolecto, un uso del lenguaje que antecede al escritor y su producto puesto que está delimitada por formas anteriores al texto — situaciones, personajes y frases ya dadas en una tradición literaria que el creador hereda.<sup>16</sup> Este fenómeno de intertextualidad implica, en el caso de la producción del texto femenino, que la escritora se ha apropiado de modelos literarios que representan la realidad de acuerdo a una perspectiva masculina que refleja una relación particular con el mundo de los objetos y la sociedad en general. En este sentido, entonces, la representación de esa realidad en la literatura resulta insuficiente ya que en ella se dan vacíos y silencios con respecto a vivencias femeninas, en este contexto peculiares, tales como la actividad sexual, la maternidad, los incidentes caseros o la topografía del cuerpo. Si bien las escritoras han demostrado una cierta habilidad para imitar los modelos literarios masculinos logrando algunas el reconocimiento de la crítica,<sup>17</sup> creemos que el problema estético más complejo que ellas han enfrentado ha sido representarse a sí mismas puesto que "lo femenino" no es sólo una convención literaria sino también una categoría social. Y, en nuestra opinión, las adiciones marginales observadas en el texto femenino responden en gran parte a este dilema.

Cuando hacia la década de los cuarenta Margaret Mead demostró en su libro *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas* que "lo masculino" y "lo femenino" no eran características biológicas innatas en los seres humanos sino más bien conceptualizaciones que tenían su origen en la organización económica presente en cada comunidad, puso en evidencia la variabilidad de categorías que en nuestra cultura se han considerado como inmutables.<sup>18</sup> En realidad, "lo femenino" y "lo masculino" han funcionado en nuestra sociedad como un mito — en el sentido que le asigna Roland Barthes — es decir, como un proceso de conceptualización y significación del mundo que está motivado por la necesidad de mantener el orden dominante y se presenta a sí mismo como si fuera el orden natural.<sup>19</sup>

La división del trabajo que relegó a la mujer a la esfera privada del hogar en su rol primario de madre y esposa ha dado origen a un concepto de "lo femenino" que se asocia con lo *dócil, gentil, endable y débil* mientras lo

varonil es sinónimo de *esforzado, tenaz, valeroso y firme*.<sup>20</sup> Por otra parte, los estudios antropológicos han señalado que las asociaciones Mujer-Naturaleza y Hombre-Cultura evidencian también la dicotomía esencial observada en los roles primarios de cada sexo: mientras el hombre partiendo de esquemas racionales modifica y domina la Naturaleza con un afán utilitario y creativo haciendo cultura, la mujer, en su función biológica reproductiva, se identifica con las fuerzas naturales y primitivas participando del movimiento regenerador del ciclo cósmico.<sup>21</sup>

Es precisamente la participación económica y social de cada sexo la que ha dado origen a una mitificación de "lo femenino" que en la teoría psicoanalítica, por ejemplo, adquiere la connotación de docilidad y dependencia, características esenciales de la mujer según Sigmund Freud, quien distingue dos tipos de placer: el masculino que significa atacar, poseer y dominar, y el femenino que opta por ser dominado. Incluso en la teoría más reciente de Jacques Lacan la adquisición del lenguaje — código que representa el sistema de ideas de una cultura — implica la entrada en un Orden Simbólico en el cual el Falo funciona como significado del poder y lo femenino denota pasividad y sumisión.<sup>22</sup>

En la literatura, la imagen de lo femenino se ha representado a partir de estos conceptos y en el texto mismo "lo femenino" funciona como parte de un código cultural que usa como referente un sistema de ideas externo al texto y que pertenece al conocimiento común de un grupo.<sup>23</sup> En el caso específico de la narrativa latinoamericana, la mujer desde una perspectiva masculina ha sido un símbolo del misterio, de la pureza, de la maternidad, de la fuerza telúrica, del pecado y de la fatalidad. En el caso de *Doña Bárbara*, por ejemplo, Marisela, personaje primitivo que vive como una planta silvestre, es educada por Santos Luzardo, símbolo de la civilización, quien no sólo le enseña a leer y escribir sino también a tener pudor, a vestir correctamente y a cuidar de un hogar. Ella en su pasividad e inocencia encarna lo que la mujer debe ser y simbólicamente el proceso de domar a Marisela funciona en forma paralela a la conquista de la barbarie. Doña Bárbara, por el contrario, representa las fuerzas demoníacas de la naturaleza indómita, ella es la devoradora de hombres, la bruja, y desde la posición ideológica de Rómulo Gallegos, esta mujer que administra tierras y da órdenes a los hombres debe ser calificada como marimacho, como un monstruo andrógino. De esta manera, ambos personajes femeninos sustentan el discurso del proyecto liberal haciendo referencia a lo femenino catalogado como aceptable o monstruoso por la ideología dominante.

Virgen o pecadora, esfinge, mujer fatal, madre, bruja...todas imágenes que han oscurecido el espejo en el que la mujer se busca a sí misma para representarse literariamente, imágenes que reflejan lo que los hombres suponen es una mujer. Y la escritora, aunque posee una perspectiva interior de lo que la mujer realmente es, como ente social ha internalizado

un modelo de lo femenino que le exige ciertas cualidades morales como el pudor, la bondad, la inocencia, la sumisión. Susan K. Cornillon explica acertadamente este fenómeno aseverando:

En la cultura masculina la idea de lo femenino se expresa, se define y se percibe por el hombre como una condición de ser mujer mientras que para la mujer misma esta idea de lo femenino es vista como una adición a la propia femineidad, como un *status* o meta que deben ser logrados.<sup>24</sup>

Atrapada por un condicionamiento social y por modos literarios de representación, la mujer tradicionalmente se autocensura recurriendo al silencio o al eufemismo, poetización de circunstancias y sensaciones que las feministas francesas tomando en cuenta su exploración casi nula han denominado el continente negro de lo femenino.

### Las máscaras de la femineidad

En la narrativa de la mujer hispanoamericana la adición enmascarada de lo femenino constituye un parámetro que permite descubrir una evolución de dichos textos independiente de las periodizaciones literarias que han encasillado artificialmente dicha producción en movimientos literarios que han sido generalmente promovidos por creadores masculinos. En nuestra opinión, la narrativa femenina en su marginalidad ha seguido un ritmo propio determinado, en gran parte, por la posición ideológica de la escritora con respecto a la mujer y su situación social. A partir de obras claves en esta evolución, nos proponemos demostrar esta hipótesis.

A primera vista y según la interpretación más corriente que se ha dado a la novela *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, se trata de un típico exponente romántico de la narrativa hispanoamericana. El motivo del amor tronchado y la figura del esclavo como un ser desposeído y marginal son indudablemente elementos que participan de la tradición romántica. Es más, en la novela se critica duramente el pragmatismo de una emergente burguesía comercial extranjera para la cual los seres humanos sólo poseen valor como objetos de cambio. Para Enrique y su padre el matrimonio es, por lo tanto, una transacción comercial de la cual habrá que sacar el mayor provecho material posible. En contraposición, el esclavo Sab simboliza los valores espirituales rechazados por su mundo y experimenta el amor como un sentimiento sublime que permite al hombre trascender a un orden cósmico y divino que ha sido destruido por una sociedad en la cual priman la injusticia y la desigualdad entre los hombres. Así cuando Sab describe su amor por Carlota dice:

cuando yo consideraba aquella niña tan pura, tan bella, que junto a mí constantemente me dirigía una mirada inefable, parecíame que era el ángel custodio que el cielo me había destinado, y que su misión sobre la tierra era conducir y salvar mi alma. Los primeros sonidos de aquella voz argentina y pura; aquellos sonidos que me parecían un eco de la eterna melodía del cielo, no me fueron desconocidos: imaginaba haberlos oído en otra parte, en otro mundo anterior, y que el alma que les exhalaba se había comunicado con la mía con los mismos sonidos, antes de que una y otra descendieran a la tierra.<sup>25</sup>

En una sociedad donde se ha violado la armonía de un orden creado por la Naturaleza que prodiga sus dones a todos los hombres por igual, Carlota produce un sentimiento que sirve de fuente y vía que eleva espiritualmente al esclavo por sobre una circunstancia histórica que lo degrada. Y ella posee atributos físicos que refuerzan su lazo con la Naturaleza, posee *una tez de azucena; un talle de palma; un cuello de cisne; y unos ojos que han robado su fuego al sol de Cuba* (p. 153).

Sin embargo, si se examina más acuciosamente el cuadrilátero amoroso formado por Carlota, Enrique, Teresa y Sab, vemos que subyacente a la típica construcción antitética romántica de personajes afortunados (Carlota y Enrique) y personajes desafortunados (Teresa y Sab) se da en la novela otro contraste que conlleva una visión de la mujer. Mientras Carlota se describe como un ser feliz pues es hermosa, rica y amada, la huérfana Teresa no puede tener ninguna aspiración en la vida por no poseer una dote. En una sociedad en la cual el amor y el matrimonio constituyen el único medio de realización de la existencia para la mujer, Teresa sólo puede optar por la única salida posible, olvidar su amor por Enrique e ingresar a un convento. Y es precisamente en la trayectoria de ambas heroínas donde Gertrudis Gómez de Avellaneda subvierte sutilmente el modelo romántico para incorporar una imagen de la mujer que responde a una posición ideológica promovida por las propias experiencias de la autora. Una vez que Carlota se casa con Enrique, gracias a Sab que secretamente le ha cedido su premio de la lotería, que sirve como la dote a la cual aspira Enrique, ella pronto comienza a sentirse oprimida en un mundo donde los sentimientos son aniquilados por la especulación comercial y los intereses pragmáticos. Así, tras las apariencias de una vida feliz por estar casada y ser rica, Carlota es en el fondo una mujer oprimida y desilusionada. El Ser y el Parecer se convierten entonces en una dicotomía que se refleja paralelamente en Teresa, quien no obstante se ha marginado del mundo ha encontrado la felicidad. ¿Cómo es posible que la heroína que ha logrado las aspiraciones de toda mujer sea ahora desgraciada? ¿No es acaso la mujer que no logra incorporarse al matrimonio y al orden social la que debe llevar un estigma sobre su existencia? Según la visión del mundo entregada por Gertrudis

Gómez de Avellaneda en *Sab*, la única meta ofrecida a la mujer por la sociedad es un tipo de esclavitud aún peor que aquella que divide a los hombres en amos y sometidos. De manera significativa es precisamente la carta de Sab a Teresa la que incluye el siguiente comentario:

Es ella, es Carlota, con su anillo nupcial y su corona de virgen... ¡Pero la sigue una tropa escuálida y odiosa!..., son el desengaño, el tedio, el arrepentimiento... y más atrás ese monstruo de voz sepulcral y cabeza de hierro... ¡lo irremediable! ¡Oh! ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas Víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra gula que su corazón ignorante y crédulo, eligen un dueño para toda la vida. El esclavo al menos puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad; pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: En la tumba (p. 238).

Esta comparación entre dos grupos subordinados — las mujeres y los esclavos — no es fortuita. Por el contrario, si a primera vista el ideologema<sup>26</sup> sobre el que se construye la novela parece ser *los esclavos son seres humanos despojados de derechos que la Naturaleza otorgó a todos los hombres*, al analizar la obra en el contexto ideológico de la autora, a dicho ideologema se superpone otro: *las mujeres por el lazo indisoluble del matrimonio están condenadas a una esclavitud peor que la de los propios esclavos*.<sup>27</sup>

Carlota, con su alma que la une a la Naturaleza, su desinterés por el dinero, y su fantasía, que hace de Enrique un ser noble, al incorporarse a la institución del matrimonio debe, gradualmente, sofocar sus vivencias espirituales y seguir al marido en sus aventuras comerciales conociendo y aceptando pasivamente la corrupción de ese mundo. Teresa, por otra parte, sigue creyendo en el amor y la virtud, protegida por la marginalidad del convento, que la mantiene alejada de la sociedad, proponiéndose implícitamente en la novela que la felicidad no es posible para las mujeres que asumen su rol social de esposas. De esta manera, a la historia romántica del buen salvaje que se sacrifica y muere por amor, sentimiento que impide una acción a nivel del devenir histórico, se añade la historia de Carlota y Teresa, que en el típico formato romántico resulta ser una adición marginal, no obstante ella plasma en su totalidad la visión del mundo de la autora. En este sentido, entonces, habría que calificar *Sab* como una obra palimpséstica<sup>28</sup> ya que bajo su diseño explícito se esconden niveles de significado menos visibles y menos aceptables para el receptor de la época.

Una lectura de *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello de Carbonera hecha desde esta perspectiva develaría nuevos significados al desenlace de la novela, en el cual Blanca Sol, después de haber perdido su dinero, se

entrega a la prostitución. Esta actividad, que en la tradición naturalista se presenta como el caso extremo y lo mórbido, posee en *Blanca Sol* una connotación más compleja, puesto que el matrimonio sin amor de Alcides con Josefina se presenta como un tipo de prostitución que permite a la nueva burguesía capitalista peruana unirse a la aristocracia, y la supuesta inmoralidad de Blanca Sol sería, según la protagonista, aceptada por la sociedad si ella aún poseyera dinero.

Los movimientos feministas de principios del siglo XX y la intensificación de una aculturación francesa en Hispanoamérica son factores que comienzan a facilitar una expresión literaria más independiente de la mujer; tal el caso de Teresa de la Parra, escritora venezolana que en 1924 publica su novela *Ifigenia: Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. Si bien la forma autobiográfica le permite a la autora hasta cierto punto desarrollar un discurso típicamente femenino y ella posee una conciencia clara de la subordinación de la mujer, es interesante observar que dicha posición carece de bases políticas, razón por la cual la protagonista termina claudicando a un orden que no ofrece ninguna salida. La novela se inicia con una carta de María Eugenia a Cristina, antigua compañera de colegio, a quien relata sus aventuras en París y su retorno a Venezuela. En esta carta predomina el desenfado y la inocencia de una adolescente que aún no ha sido iniciada en el código que regula la conducta de la mujer adulta. Sin embargo, su ingreso a la casa de la Abuela anula toda aspiración de libertad y los naranjos con sus azahares y la ventana enrejada funcionan como símbolos de su existencia futura, situación que la hace exclamar: *¡Si al menos hubiera nacido hombre! Pero soy mujer ¡ay ay ay! y ser mujer es lo mismo que ser canario o jilguero. Te encierran en una jaula, te cuidan, te dan de comer y no te dejan salir; mientras los demás andan alegres y volando por todas partes.*<sup>29</sup>

La Abuela y tía Clara, personajes que imponen su autoridad mientras se dedican a la costura y el tejido, van gradualmente aniquilando sus impulsos subversivos y María Eugenia termina siendo absorbida por ese orden; en su enumeración de las virtudes adquiridas durante dos años, ella declara:

He aprendido a bordar y a coser admirablemente tanto a la mano como en la máquina Singer; conozco ya tres clases de calado; sé hacer postres difícilísimos como son la Chipolata, la Moka y el Gateau d'Alsace con su fuente de caramelo y todo; riego por las noches los helechos del corredor que se han puesto muy verdes y abundantes; cuento la ropa todos los lunes al entregarla a Gregoria para el lavado, y la vuelvo a contar todos los sábados al recibirla limpia y planchada; fricciono a Abuelita con Elliman's Embrocation, cuando le duelen las rodillas, sé poner inyecciones; rezo el rosario con tía Clara; y tengo novio (p. 306).

Pero junto con esta claudicación se da también una degradación del personaje quien consigue un novio poniéndose en la ventana como una mercancía y luego recurre a la mentira y el subterfugio para fingir sumisión e ignorancia frente a César Leal cuyo flamante Packard y el solitario en el anular parecen ser los únicos detalles importantes para María Eugenia. La inclusión de personajes marginales a este orden — tío Pancho y la negra Gregoria — subrayan la trayectoria regresiva de la heroína y su narración en primera persona que ahora asume la forma de un diario de vida, sugiriendo la hermeticidad de su existencia, produce una ironía cuyos otros dos vértices están constituidos por una narradora editorial que ofrece introducciones enmarcatorias y por el receptor.

Un hecho fortuito — la enfermedad de tío Pancho — produce un reencuentro con Gabriel quien por satisfacer sus aspiraciones monetarias se ha casado con una joven rica poniendo fin al romance incipiente con María Eugenia, que no posee una dote. La protagonista descubre entonces el verdadero amor y ante la alternativa de huir con un hombre casado opta por quedarse en *el presidio de una casa virtuosa y severa* (p. 438) para casarse con César Leal. Un análisis de este desenlace pone de manifiesto la complejidad de la visión de la mujer ofrecida por Teresa de la Parra. El leit-motif del espejo no sólo simboliza las exigencias sociales impuestas a la mujer que debe cuidar de su apariencia para ganar el mejor postor sino que también representa las regulaciones morales que requieren de ella ser un modelo de virtud e inocencia. Al contemplarse en el espejo antes de reunirse con Gabriel, la protagonista cree ver en su imagen los labios de una prostituta y este temor a la inmoralidad unido posteriormente al miedo de llevar el estigma de la soltería de tía Clara la induce a casarse correctamente. Pero María Eugenia no únicamente está atrapada por el espejo; más allá de lo metafórico se da en ella una toma de conciencia de su situación histórica que describe exclamando:

¡Sí! como en la tragedia antigua soy Ifigenia: navegando estamos en plenos vientos adversos, y para salvar este barco del mundo que tripulado por no sé quién, corre a saciar sus odios no sé dónde, es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre. Sólo él puede apagar las iras de ese dios de todos los hombres, en el cual yo no creo y del cual nada espero. Deidad terrible y ancestral; Monstruo Sagrado de siete cabezas que llaman: sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios (p. 493).

Sin embargo, aunque la protagonista ha asumido su condición histórica, ella nuevamente sucumbe a lo que esa sociedad espera de la mujer y al final cree ver en su acción de casarse el Espíritu de Sacrificio que redime y refuerza la subordinación femenina. De esta manera, la autora

estratégicamente concilia su posición feminista con los valores de una ideología dominante dando al texto una ambigüedad que permite una interpretación no ofensiva para el *status quo*.

Carlota, heroína romántica en cuya caracterización predominan los rasgos físicos y la pasividad de un camafeo decimonónico; María Eugenia, muchacha de los años veinte cuya constante preocupación por el maquillaje y su *trousseau* hacen de ella un reflejo de aquella frívola muñeca sobre la lamparilla de su velador. No obstante la trayectoria de ambas plasma desde una perspectiva interior la problemática femenina, en estos textos ha recurrido un silencio, un espacio en blanco que las autoras omiten por pudor aunque es un aspecto esencial de la mujer: su erotismo y su asociación con la materia.

En *La última niebla* (1935), María Luisa Bombal incorpora estas vivencias pero consciente de regulaciones morales impuestas a la mujer de la época y que ella misma comparte, recurre al eufemismo artístico enmascarando una transgresión que en la narrativa femenina hispanoamericana marca un hito importante. La presencia lícita de un amante ensoñado, el símbolo polisémico de la niebla y la poetización de lo erótico otorgan al texto significados que a nivel explícito no representan una subversión desenfadada. Sin embargo, bajo estos recursos y una retórica sentimental que concuerdan con las características del mito de lo femenino, la autora entrega una crítica en sordina acerca de la institución del matrimonio que troncha la sexualidad de la mujer.

La obra se estructura a partir de oposiciones tales como frío/calor, sonido/silencio, luz/oscuridad, espacios cerrados/espacios abiertos, y vida/muerte. Estas oposiciones plasman el dilema de la heroína, quien después de haberse casado sin amor para huir de la soltería ignominiosa enfrenta una vida fría y rutinaria que se asemeja a la muerte. Al descubrir a Regina abrazada a su amante, simbólicamente la protagonista compara su cabellera frondosa con la suya atada atrás y dice:

Me miro atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo que les comunicaba un extraño fulgor cuando sacudía la cabeza. Mis cabellos se han oscurecido. Van a oscurecerse cada día más. Y antes que pierdan su brillo y su violencia, no habrá nadie que diga que tengo el pelo lindo.<sup>30</sup>

La larga cabellera, símbolo de la unión ancestral de la mujer con lo cósmico en la narrativa de María Luisa Bombal,<sup>31</sup> conlleva en este pasaje significados claves para el relato: a la transgresión de Regina se opone la pasividad convencional de la protagonista, quien reprime su sexualidad a expensas de un verdadero sentido para su existencia que sólo encontrará en la relación amorosa con un hombre, centro y Absoluto.<sup>32</sup>

La contrafigura de Regina es entonces el trampolín que conduce a la heroína a una aventura interior que responde a la heterogeneidad entre el Ser-Mujer y su esencia erótica y el Deber-Ser constituido por las convenciones de la sociedad. En una atmósfera ambigua subrayada por la niebla se produce el encuentro con el amante que culmina en la siguiente escena:

Casi sin tocarme, me desata los cabellos y empieza a quitarme los vestidos. Me someto a su deseo callada y con el corazón palpitante. Una secreta aprensión me estremece cuando mis ropas refrenan la impaciencia de sus dedos. Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte de homenaje.

Entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como un sollozo, y no sé por qué empiezo a quejarme, y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos (pp. 51-52).

Y desde aquel encuentro real o soñado la protagonista vive para amar a su amante en un estado de enajenación que sólo se interrumpe con el intento de suicidio de Regina a quien le han cortado el cabello, acto que simboliza la sanción social a su pasión ilícita. Es entonces cuando la protagonista toma conciencia del paso de los años y asume la problematización histórica de su existencia. Si su entrada al matrimonio se realizó aceptando el mito de que éste era sinónimo de felicidad, ahora al final de su aventura la heroína descubre la incongruencia angustiante entre sus propios anhelos y las instituciones establecidas por el orden burgués. Desechando el suicidio resuelve seguir a su esposo *para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber ... para vivir correctamente, para morir correctamente algún día* (p. 84). La heroína entonces inicia su regreso al espacio hermético de la casa mientras la niebla da a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva simbolizando, de este modo, la estaticidad de la condición femenina atrapada en estrictos códigos que regulan su sexualidad y su esencia misma. Según la visión del mundo de María Luisa Bombal, la mujer como un ser unido a la materia y lo cósmico en una sociedad de corte masculino donde se han impuesto esquemas racionales sobre todo lo ancestral y misterioso no tiene otra alternativa que la sublimación erótica en la Naturaleza y el ensueño.

En los textos analizados hasta ahora prima una derrota, la de la escritora que al querer comunicar un contenido debe tomar en cuenta a un destinatario que ha internalizado los valores de una ideología masculina.<sup>33</sup> *La brecha* (1961) de Mercedes Valdivieso supera esta derrota reemplazando el eufemismo por el lenguaje directo y presentando a una heroína que no

sucumbe al orden social. Consciente de que a la mujer se le ha asignado un lenguaje sentimental y poético, la escritora se propone escribir en *un lenguaje femenino directo, despojado de toda mentira y todo subterfugio*<sup>34</sup> e inicia su novela diciendo:

Me casé como todo el mundo se casa. Ese mundo de las horas de almuerzo, del dedo en alto, guardián de la castidad de las niñas. Antes de los veinticinco años debía adquirir un hombre — *sine qua non* — que velara por mí, me vistiera, fuera ambicioso y del que se esperara, al cabo de cierto tiempo, una buena posición: la mejor posible. Todo el mundo estaba de acuerdo en que un marido era absolutamente indispensable.<sup>35</sup> La recepción de la novela revela hasta qué punto la producción literaria femenina ha estado condicionada por factores sociales y estéticos. Los críticos se dieron en sospechar que había sido escrita por un hombre,<sup>36</sup> los políticos de derecha la tacharon de inmoral y morbosa<sup>37</sup> y las mujeres la convirtieron en un *best seller* con cinco ediciones en menos de un año.

La historia de una mujer que se casa, tiene amantes, se hace un aborto, se divorcia y se incorpora exitosamente al trabajo como un individuo independiente no tiene, en realidad, ninguna connotación morbosa. Sin embargo, si se considera que la tradición del personaje literario femenino ha estado condicionada por los valores sociales de cada época,<sup>38</sup> el triunfo de una protagonista adúltera condenada generalmente al castigo o a la muerte, rompía con la norma textual e incluso atentaba contra la verosimilitud.<sup>39</sup> Por lo tanto, mientras para aquellos que se aferraban a los patrones tradicionales la novela era escandalosa, para otros, especialmente las mujeres, constituía un poderoso portavoz de una conciencia posible<sup>40</sup> que vislumbraba la herrumbre de la institución matrimonial, la mitificación de la maternidad y el poder alienante de la sociedad capitalista.

El relato entregado en un tono de denuncia se elabora a partir de una introspección en el pasado que asume la forma de un abrir brechas en el cúmulo informe de recuerdos de la misma manera como la existencia de la protagonista ha sido también un taladrar, un ir socavando con violencia en un sistema social que ha hecho de sus convenciones un muro que troncha y limita a los seres humanos. Significativamente el matrimonio en un juego con *dados marcados* (p. 19), la convierte en posesión del marido para que deje de pertenecerse por fuera y se amuralle por dentro. Y esta imagen de encarcelamiento funciona en la novela como metáfora extendida que define la conflictividad del mundo y señala la trayectoria de la heroína. Muro y oscuridad que se destruyen una vez que la protagonista se divorcia y se incorpora al trabajo. Pero junto con la superación de las limitaciones impuestas por la sociedad a la mujer, se produce la toma de conciencia de una problemática más amplia y significativa: el sometimiento de hombres y

mujeres en una sociedad de clases, la influencia enajenante de los medios de comunicación de masas, el poder bélico y la explotación imperialista. La novela finaliza de la siguiente manera:

Pongo más leños al fuego y pienso que soy como un recluso que hizo saltar la cerradura de su calabozo y a quien, después de ciertas escaramuzas, le está permitido pasearse por la enorme cárcel, conversar con los presos en sus celdas y luego sentarse a esperar frente a la puerta. Porque es allí fuera donde está la libertad... (p. 142).

Por consiguiente, según la posición ideológica de Mercedes Valdivieso, quien comparte las premisas del movimiento feminista de izquierda, la verdadera liberación de la mujer sólo se logrará con un cambio radical de la estructura capitalista.

En este breve panorama evolutivo de la narrativa femenina hispanoamericana debe incluirse la voz de Rosario Ferré, escritora puertorriqueña que ha participado activamente en el proceso de concientización femenina de la década de los setenta. Como Mercedes Valdivieso ella se propone desmitificar lo femenino pero lo hace desde una perspectiva que inquiere en el inconsciente como manifestación que responde a un condicionamiento social. *Papeles de Pandora* (1976) incursiona en lo secreto para mostrar las tensiones paradójicas de una femineidad que se debate entre lo aceptado y lo prohibido. Esta dualidad ontológica se elabora a partir de oposiciones lingüísticas y de caracterización que configuran un oxímoron extendido. Junto al lenguaje convencionalmente asignado por la sociedad a la mujer, el de recetas de cocina, prendas de vestir, vajillerías e implementos de maquillaje, se contraponen la blasfemia iracunda y el vocablo despojado de eufemismos para designar los órganos sexuales.<sup>41</sup> Frente a la mujer burguesa vestida de recatados encajes y descrita como blanco jazmín adosado al muro varonil, surge la figura de la prostituta negra de altos tacones y busto desnudo. La muñeca, motivo que funciona como símbolo de la pasividad, la ornamentación artificial y la enajenación de la realidad histórica, se rebela y por la cuenca de sus ojos salen las antenas furibundas de las chágaras para mostrar que la naturaleza primordial y salvaje de la femineidad ha sido reprimida por el orden burgués. Esta fusión de lo prohibido y lo aceptado conlleva una visión muy diferente a la postulada por la sociedad patriarcal. A diferencia de la antítesis cristiana representada por la Virgen María y Eva pecadora, dos figuras que se contraponen para reforzar lo virtuoso y vedar lo censurable en la mujer haciendo de ella un ente estático y unidimensional, Rosario Ferré la presenta como un individuo que se debate entre un Ser esencial y un No Ser estipulado por las convenciones sociales. Sus personajes iracundos, rebeldes y blasfemantes revelan como

Pandora lo oculto desenmascarando el mito de lo femenino, que no sólo condicionó un tipo particular de conducta sino que también impuso una autocensura en la creación literaria.

Si en el pasado, la escritora latinoamericana pudo definirse como una Sherezada que inventaba ficciones contra la amenaza de muerte en la pérdida de la identidad y del deseo,<sup>42</sup> en el momento actual su incorporación activa en el devenir histórico hace de su escritura un testimonio político como los de Ana Vázquez, Fanny Buitrago, Alba Lucía Angel, e Isabel Allende, o una legitimación literaria del lesbianismo, en el caso de *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy. Consciente de la problemática histórica que enfrenta toda escritora latinoamericana, Griselda Gambaro ha dicho:

Si aceptamos que la literatura es un producto sospechoso, las mujeres escritoras somos doblemente sospechosas, porque de manera deliberada o intuitiva, la acción de escribir ha sido un rechazo de ese mito de *hembra-mediadora pasiva del destino del hombre* para alcanzar un estado donde somos capaces de enfrentar, destrozando los mitos que nos asignaron, crear nuestro propio espacio, imaginar lo imposible, adueñarnos de nuestro destino.<sup>43</sup>

Si examinar la evolución de la narrativa femenina ha significado desentrañar las voces de la marginalidad, en esa polifonía ha prevalecido una nota, la de la búsqueda de una identidad social y estética.

## NOTAS

1 Hélène Cixous, "Le sexe ou la tête?", *Le Cahiers du GRIF*, 13 (1976), 5-15.

2 Federico Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (Moscú: Editorial Progreso, 1953).

3 Viola Klein, *The Feminine Character: A Study on Ideology* (Chicago: U. of Illinois Press, 1946).

4 La utilidad estratégica de un seudónimo masculino se hace evidente, por ejemplo, en el caso de Charlotte Brontë quien publicó *Jane Eyre* (1847) firmando Currer Bell. Elaine Showalter demuestra a partir de documentos históricos que varios críticos que habían escrito reseñas positivas de la novela posteriormente se retractaron al saberse que Currer Bell era una mujer. ("Women Writers and the Double Standard", en *Women in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*,

17 En este punto es interesante observar que un recuento de las escritoras consideradas importantes en la mayoría de los textos de historia de la literatura hispanoamericana pone en evidencia que sólo alrededor de una docena goza del privilegio de ocupar un lugar destacado. Ellas son: Delmira Agustini, Gertrudis Gómez de Avellaneda, María Luisa Bombal, Marta Brunet, Mercedes Cabello de Carbonera, Rosario Castellanos, Juana de Ibarbourou, Sor Juana Inés de la Cruz, Clorinda Matto de Turner, Gabriela Mistral, Teresa de la Parra y Alfonsina Storni. Indudablemente este número reducido, en contraste con los cientos de escritores reconocidos por la crítica, motivan a investigar el valor estético asignado a una obra como un fenómeno ideológico que responde a parámetros de corte masculino.

18 Margaret Mead, *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas* (Barcelona: Ed. Laia, 1973).

19 Roland Barthes, *Mythologies* (London: Paladin, 1973).

20 Según las definiciones del *Diccionario de la lengua española de la Real Academia*.

21 Sherry B. Ortner, "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" en Rosaldo/Lamphere, op. cit. pp. 67-87. Por otra parte, en el tercer volumen de *Mythologiques* que estudia los orígenes de los modales en la mesa, Lévi-Strauss señala que la mujer, por su calidad biológica de reproducción, representa una amenaza sobre la división entre Naturaleza y Cultura transgrediendo los límites impuestos sobre dicha dicotomía (Paris: Plon, vol. III, 1968).

22 Jacques Lacan, *Escritos* (México: Siglo XXI Ed. S.A., 1971).

23 Roland Barthes define el código cultural o referencial como un fragmento de la ideología que se representa como si fuera natural y otorga al texto su calidad de verosímil (S/Z [New York: Hill and Wang, 1974]).

24 Susan K. Cornillon, "The Fiction of Fiction", en *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green U. Popular Press, 1972), p. 113. La traducción es mía.

25 Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab* (Paris: Imprenta y Encuadernación Vertogen, 1920), p. 152.

26 Fredric Jameson define el ideologema como una formación dual cuya característica estructural esencial está en su posibilidad de manifestarse como pseudo-idea (creencia, valor abstracto, opinión o prejuicio), o como una protonarración que representa a las clases sociales en pugna (*The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* [Ithaca: Cornell U.P., 1981]).

27 Este concepto sobre el matrimonio lo expresa Gertrudis Gómez de Avellaneda en su *Autobiografía* al relatar: *M única amiga era ya Angeíta; era como yo desgraciada, y como yo lloraba su desengaño. Su marido, aquel amante tan tierno, tan rendido, se había convertido en un tirano. ¡Cuánto sufría la pobre víctima! ¡Y cuán heroica virtud! Mi cariño hacia ella llegó al entusiasmo y mi horror al matrimonio nació y creció rápidamente.* En ed. ya citada de *Sab*, p. 270.

28 Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en su estudio sobre la novela femenina británica del Siglo XIX han aplicado este término a obras en las cuales, de manera similar, se superpone un modelo literario masculino manteniendo, como en las inscripciones del palimpsesto, otros significados parcialmente visibles (*The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* [New Haven: Yale U.P., 1979]).

29 Teresa de la Parra, *Obras Completas* (Caracas: Ed. Arte), p. 129.130  
 María Luisa Bombal, *La última niebla* (Buenos Aires: Ed. Andina, 1973), pp. 45-46.

31 M. L. Bombal ha declarado: *La mujer no es más que una prolongación de la naturaleza, de todo lo cósmico y primordial. Mis personajes femeninos poseen una larga cabellera porque el cabello, como las enredaderas, las une a la naturaleza* (Entrevista con la autora realizada en setiembre de 1977).

32 La subordinación existencial de la mujer y su dependencia pasional son analizadas por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, libro ya citado.

33 Rosalind Coward y John Ellis describen este importante aspecto de la comunicación diciendo: *El destinatario sólo puede descifrar aquello que él mismo es capaz de decir. Por lo tanto la comunicación no es sencillamente la entrega de información a otro, sino también la constitución del sujeto hablante en relación con el Otro y la manera en la cual este Otro ha sido internalizado en la formación del individuo* (*Language and Materialism: Development in Semiology and the Theory of the Subject* [London: Routledge & Kegan Paul, 1977], p. 80). La traducción es mía.

34 Entrevista con la autora realizada en 1981.

35 Mercedes Valdivieso, *La brecha* (Santiago, Chile: Ed. Zig-Zag, 1961), p. 1.

36 Ver, por ejemplo, la reseña sobre *La brecha* publicada por Alone en *El Mercurio*, 6/IX/1961.

37 En el artículo "Proceso a la morbosidad", se dice: *La venta de libros [morbosos] no disminuye: aumenta. Y los escriben, hecho sugerente, mujeres, mujeres que antes no hablan hecho aparición alguna en el mundo literario, que mantenían discreto y dibujado silencio. Pero que ahora emergen para contar dramas conyugales, para hablar de "brechas" y liberaciones, de culpabilidades secretas y secretos de alcoba* (*Diario Ilustrado*, 27/IX/1961).

38 Este concepto del personaje literario como un signo que porta los valores de un orden social determinado ha sido elaborado por Hélène Cixous en su ensayo "The Character of Character", en *New Literary History*, vol. V, 2 (Invierno 1974), 383-402.

39 Tzvetan Todorov ha dicho: *La noción de verosimilitud remite a la relación de la obra con una norma textual externa a ella, a saber: las reglas del género que naturalizan una determinada representación de la realidad* (*Poética* [Buenos Aires: Ed. Losada, 1975], p. 42).

40 Lucien Goldmann distingue entre *conciencia real* — conjunto de valores presentes en un grupo social — y *conciencia posible*, definida como los cambios potenciales que están por ocurrir dentro de la ideología de un grupo en caso de que no se produzca una modificación abrupta de carácter esencial ("The Importance of the Concept of Potential Consciousness for Communication", en *Cultural Creation* [Saint Louis: Telos Press, 1976], pp. 31-39).

41 María Solá hace un detallado análisis de este aspecto lingüístico en su ensayo "Habla femenina e ideología feminista en *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré" (Ponencia presentada en el XXV Congreso de Literatura Iberoamericana, Puerto Rico,

mayo 1982).

42 Helena Araújo, "Narrativa femenina latinoamericana", en *Hispanérica*, Año XI, 32 (1982), 23-24.

43 Griselda Gambaro, "Escribimos lo que somos", en *Fem*, vol. VI, 21 (feb-mar 1982), 21.